

KEDRINI DOMINGOS DOS SANTOS

***GUY DE MAUPASSANT E VILLIERS DE L'ISLE-ADAM:
A ilusão e o amor em *Fort comme la mort* e *L'Ève future****



KEDRINI DOMINGOS DOS SANTOS

***GUY DE MAUPASSANT E VILLIERS DE L'ISLE-ADAM:
A ilusão e o amor em *Fort comme la mort* e *L'Ève future****

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2018

dos Santos, Kedrini Domingos

Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam: A
ilusão e o amor em Fort comme la mort e L'Ève future
/ Kedrini Domingos dos Santos – 2018
278 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Villiers de L'Isle-Adam. 2. Guy de Maupassant. 3.
L'Ève future. 4. Fort comme la mort. 5. Amor.
Ilusão.. I. Título.

KEDRINI DOMINGOS DOS SANTOS

GUY DE MAUPASSANT E VILLIERS DE L'ISLE-ADAM:
A ilusão e o amor em *Fort comme la mort* e *L'Ève future*

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

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 21/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Fani Miranda Tabak
UFTM - Universidade Federal do Triângulo Mineiro – Uberaba - MG

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Eliza Pires
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Norma Domingos
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Assis-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

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

A meu pai.

AGRADECIMENTOS

Quero expressar meu agradecimento à minha orientadora e amiga Guacira Marcondes Machado Leite, por ter me acompanhado durante toda a minha trajetória universitária e ser meu suporte, oferecendo sempre uma palavra de encorajamento e estímulo. Agradeço, Guacira, por me mostrar que precisamos enfrentar as dificuldades que a vida nos apresenta e aceitar os desafios que ela nos coloca, com dignidade, sabedoria e bom humor. Sua supervisão, orientação e conselhos foram essenciais durante todo o percurso.

Ao professor Laurant Mattiussi, da *Université de Lyon*, agradeço por supervisionar minha pesquisa durante meu estágio na França, e por me introduzir no universo villieriano, mostrando-me a beleza existente em sua obra.

Ao professor Michel Pierssens, da *Université de Montréal*, Canadá, agradeço profundamente pelas conversas, conselhos e sugestões, esta ajuda preciosa foi imprescindível para a realização desta tese. Agradeço, ainda, por sua ética, profissionalismo e humildade. Seus ensinamentos inspiram-me e os levarei sempre comigo, em meu espírito.

Às professoras Norma Domingos, Fani Miranda Tabak e Márcia Eliza Pires, agradeço por aceitarem compor a banca examinadora da Defesa, e à professora Silvana Vieira da Silva, agradeço pelo incentivo constante e por sugerir o estudo de Villiers.

Agradeço, ainda, aos professores Andressa Cristina de Oliveira, Brunno Vinícius Gonçalves Vieira, Nildicéia Aparecida Rocha, María Dolores Aybar Ramírez e a todos os colegas e amigos que me apoiaram ao longo do caminho: Álvaro Reis, Roberta Moraes, Ana Paula Meneses, Sílvia Helena, Sandra Silva, Sandra Tiozzi, Kely Perone, Pia, Carol Biazolli, Alessandra Vieira, Soraia Tandel, Adriana e Raphael, Leandro e Natália, Rafael e Nádia, Sérgio e Joyce, Eva e César, Emerson, Alexandre, Evaneide, Moab, Marcel, Anne Marie, François, Francine...

Ao Adalberto e ao Felipe, agradeço por me acompanharem nesta trajetória de maneira incondicional e à minha mãe Regina, minha irmã Keiliane e minha tia Geneci agradeço pelo apoio ilimitado e a compreensão por minha constante ausência.

À CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa e o estágio no exterior.

*L'Amour est assis sur le crâne
De l'Humanité,
Et sur ce trône le profane,
Au rire effronté*
Charles Baudelaire (2006a, p.216)¹.

¹ “O amor sobre o crânio assentado/Desta humanidade,/ E sobre o trono o descarado,/A rir de maldade” (BAUDELAIRE, 2006b).

Nul ne sait où commence l'illusion, ni en quoi consiste la Réalité.
Villiers de L'Isle-Adam (2004, p.49)².

² “Ninguém sabe onde começa a Ilusão nem em que consiste a realidade.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.80).

Donc, tout est incertain et appréciable de manières différentes. Tout est faux, tout est possible, tout est douteux.
Guy de Maupassant (1960a, p.1004)³.

³“Então, tudo é incerto e apreciável de maneiras diferentes. Tudo é falso, tudo é possível, tudo é duvidoso.”
(MAUPASSANT,1960, tradução nossa).

RESUMO

Esta tese tem por objetivo realizar um estudo comparado entre os escritores Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), importantes escritores franceses da segunda metade do século XIX. Ao aproximar esses dois escritores, com estéticas tão distintas (Villiers é comumente associado ao Simbolismo/Decadentismo, enquanto Maupassant é relacionado ao Realismo/Naturalismo), buscamos observar como eles desenvolvem, de forma pessoal e única, a temática da ilusão e do amor em suas obras, especialmente nos romances *L'Ève future* (1883), de Villiers, e *Fort comme la mort* (1889), de Maupassant. Nestas duas obras, o amor e a ilusão associam-se à figura feminina, central no mundo civilizado, a qual é vista com desconfiança. Além disso, encontramos nos dois romances a crítica à sociedade francesa contemporânea e a seus valores. O artista, em meio a esse mundo ilusório e superficial, depara-se com o desdobramento do ser amado, aspecto que permite entrever a fratura entre o eu e o mundo e pensar a questão da existência humana e de sua finitude.

Palavras – chave: Villiers de L'Isle-Adam. Guy de Maupassant. *L'Ève future*. *Fort comme la mort*. Amor. Ilusão.

ABSTRACT

This thesis aims to conduct a comparative study between the writers Guy de Maupassant and Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), important French writers of the second half of the nineteenth century. By approaching these two writers, with so distinct aesthetics (Villiers is commonly associated with symbolism/decadent, while Maupassant is related to realism/naturalism), we seek to observe how they develop, in a personal and unique way, the thematic of illusion and love in their works, especially in the novels *L'Ève Future* (1883), De Villiers, and *Fort comme la mort* (1889), of Maupassant. In these two works, love and illusion are associated with the female figure, central to the civilized world, considered with suspicion. In addition, we find in both novels criticism of contemporary French society and its values. The artist, in the midst of this illusory and superficial world, finds himself confronted with the doubling of the beloved, an aspect that suggests the fracture between the self and the world and the question of human existence and its finitude.

Keywords: Villiers de L'Isle-Adam. Guy de Maupassant. *L'Ève future*. *Fort comme la mort*. Love. Illusion.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à réaliser une étude comparative entre les écrivains Guy de Maupassant et Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), d'importants écrivains français de la seconde moitié du XIXe siècle. En réunissant ces deux écrivains, avec des esthétiques si distinctes (Villiers est souvent associé au Symbolisme / Décadentisme tandis que Maupassant est lié au Réalisme / Naturalisme), nous cherchons à voir comment ils développent, de manière personnelle et unique, le thème de l'illusion et l'amour dans ses œuvres, notamment dans les romans *L'Ève future* (1883), de Villiers, et *Fort comme la mort* (1889), de Maupassant. Dans ces deux œuvres, l'amour et l'illusion sont associés à la figure féminine, centrale au monde civilisé, considérée avec suspicion. En outre, nous trouvons dans les deux romans la critique à la société française contemporaine et à ses valeurs. L'artiste, au milieu de ce monde illusoire et superficiel, se trouve face au dédoublement du bien-aimé, aspect qui laisse entrevoir la fracture entre le soi et le monde et penser la question de l'existence humaine et de sa finitude.

Mots-clés: Villiers de L'Isle-Adam. Guy de Maupassant. *L'Ève future*. *Fort comme la mort*.
Amour. Illusion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Villiers de l'Isle-Adam	20
Figura 2	Guy de Maupassant	20
Figura 3	Vênus Landolina	154
Figura 4	Vênus <i>Calipigia</i>	154
Figura 5	<i>Œdipe et le Sphinx</i>	176
Figura 6	<i>Le Baiser du Sphinx</i>	176
Figura 7	<i>Des caresses, ou l'Art, ou le Sphinx</i>	177
Figura 8	Moeda antiga Vênus Victrix 1	218
Figura 9	Moeda antiga Vênus Victrix 2	218
Figura 10	<i>Vênus de Milo</i>	219

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E GUY DE MAUPASSANT: OS ILUSIONISTAS	17
2.1 <i>L'Ève future e Fort comme la mort</i>	38
3 A ILUSÃO DO MUNDO	46
3.1 As convenções: berço de ilusões	61
3.2 Espaço artificial	73
3.3 O mundo é um palco	81
3.4 A ilusão consentida	99
4 O AMOR	114
4.1 Amor: paraíso ideal ou ilusão fatal?	120
4.2 A beleza terrível	132
4.3 Mulher: beleza natural ou ídolo artificial?	143
4.4 Esfinge inacessível ou sem enigma?	176
5 O ARTISTA	199
5.1 O modelo e a obra de arte	203
5.2 A tragédia humana	223
5.3 Desencantamento do mundo	238
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
REFERÊNCIAS	261
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	276

1 INTRODUÇÃO

Durante o mestrado em Estudos Literários, empreendemos um estudo comparado no qual buscamos observar a presença de aspectos impressionistas no romance *Bel-Ami*, do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893). A partir da aproximação entre a literatura e a estética impressionista, foi possível refletir acerca do caráter transitório das coisas e dos seres e pensar a importância dada ao ponto de vista na construção do objeto observado, visto que este pode ser apreendido de maneiras distintas, dependendo do observador e do momento em que é percebido. Por conta disso, o objeto passa a caracterizar-se por seu aspecto inapreensível e indefinido, de modo que a imprecisão associada a ele faz com que a realidade seja questionada continuamente e as nuances entre o que é real e ilusório sejam salientadas.

A fim de avançar nos estudos sobre a literatura francesa da segunda metade do século XIX, e atuando ainda no âmbito do comparatismo, decidimos aproximar Maupassant de seu contemporâneo, o escritor Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), cuja visão de mundo e de arte pode ser encontrada em uma obra tão variada, com uma escritura e um estilo personalíssimos. Villiers e Maupassant são importantes escritores franceses da segunda metade do século XIX e surgem em um contexto conturbado, marcado por transformações político-sociais. Cada um desses autores sofre suas influências particulares no âmbito das artes e aproxima-se mais de uma tendência artística ou de outra. Guy de Maupassant teve a oportunidade de ser instruído diretamente por mestres da poesia e do romance, tendo sido orientado pelo poeta Louis Bouilhet e pelo escritor Gustave Flaubert, e conviveu, durante algum tempo, com os escritores naturalistas, como Zola e os irmãos Goncourt. Villiers de L'Isle-Adam encontrou, por sua vez, suas referências em Baudelaire, Poe e Wagner, e conviveu com a geração dos escritores simbolistas, tendo se tornado amigo de Stéphane Mallarmé e J.-K. Huysmans. Entretanto, apesar das influências, ambos os escritores buscaram sua independência de qualquer vertente literária existente à época.

Villiers e Maupassant compartilham a crítica à sociedade francesa contemporânea e a seus valores, e ambos usam a ironia em seus textos, para realizar essas críticas. Além disso, atuam, por vezes, no âmbito da literatura fantástica. A aproximação entre esses dois escritores, com estéticas tão distintas (Villiers é comumente associado ao Simbolismo/Decadentismo, enquanto Maupassant é relacionado ao Realismo/Naturalismo), pode parecer impensável em um primeiro momento, entretanto interessa-nos, justamente, observar como eles desenvolvem, de forma pessoal e única, a temática da ilusão e do amor em

suas obras, especialmente nos romances *L'Ève future* (1883), de Villiers, e *Fort comme la mort* (1889), de Maupassant. Nestas duas obras, o amor e a ilusão associam-se à figura feminina, a qual é vista com desconfiança, na medida em que está ligada ao mundo civilizado, burguês e ao progresso criticados pelos escritores. Além disso, os dois romances parecem dialogar entre si, compartilhando temáticas relacionadas ao motivo feminino, as quais são desenvolvidas de maneira singular, conforme a concepção artística de cada autor.

Este trabalho será dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo, “Villiers de L'Isle-Adam e Guy de Maupassant: os ilusionistas”, visa apresentar os autores em questão, expondo suas concepções artísticas, além de apresentar os romances *L'Ève future* e *Fort comme la mort*, objetos deste estudo. O segundo capítulo, “A ilusão do mundo”, tem por objetivo apresentar formas de ilusão desenvolvidas nos romances. Nesse capítulo, vamos ver o questionamento dos sentidos e do pensamento, os quais são vistos como ferramentas limitadas de percepção e conhecimento do mundo. Além disso, buscaremos apresentar também o ambiente criado pelo homem moderno e civilizado, o qual é visto com desconfiança por Maupassant e Villiers. A sociedade, com suas convenções e regras, transforma os espaços em ambientes artificiais, onde os seres representam constantemente papéis, sendo difícil diferenciar entre realidade e ilusão.

O terceiro capítulo, intitulado “O amor”, pretende observar de que maneira o amor foi concebido no século XIX e como Villiers e Maupassant desenvolvem esse tema em suas obras. Além disso, entendendo que a mulher é o objeto do amor, além de ser figura central no mundo civilizado, faz-se mister analisar de que maneira a figura feminina é percebida em ambas as obras.

O quarto e último capítulo, “O artista”, visa mostrar a situação do ser humano e do artista, em meio à realidade indesejada, e as soluções encontradas para fugir de suas armadilhas. Nesse universo ilusório, a relação entre o artista e a mulher, o modelo e a obra de arte ganha destaque. A questão do desdobramento permite entrever a fratura entre o eu e o mundo e pensar a questão da finitude e da morte.

Em nossas considerações finais, buscamos observar, a partir do percurso desenvolvido neste trabalho, como o amor e a ilusão ocupam um papel fundamental nos romances *L'Ève future* e *Fort comme la mort*.

2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E GUY DE MAUPASSANT: OS ILUSIONISTAS

Os escritores franceses Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) e Guy de Maupassant (1850-1893) surgem na segunda metade do século XIX, período marcado pelo capitalismo, com a ascensão da burguesia enquanto classe na sociedade europeia, e pelo progresso, tendo em vista a crença na ciência, que tem por consequência a industrialização e a modernização das grandes cidades metropolitanas. Nesse contexto, as obras de arte tornam-se um produto do mercado e os artistas e escritores veem-se diante de uma realidade na qual ser bem-sucedido corresponde a adaptar-se às novas regras do mercado e ao gosto do público. Nesse contexto, descobertas científicas vão transformar a compreensão de mundo e algumas áreas científicas, por conta de seus grandes avanços, vão questionar o lugar do homem no mundo. Em relação às doenças infecciosas, por exemplo, Louis Pasteur (1822-1895) questionou, no início de 1860, a teoria da geração espontânea de seres vivos, demonstrando que o ar contém micro-organismos, os quais ameaçam o homem, apesar do tamanho. Na neurologia-psiquiatria, por sua vez, psiquiatras como Pinel (1745-1826), Charcot (1825-1893), Janet (1859 –1947) Freud (1856- 1939) e Jung (1875-1961) mudaram radicalmente a saúde mental. A constatação da existência do inconsciente faz com que o homem, tido como superior, tome consciência de que não é o mestre absoluto de suas decisões e de seu pensamento, situação que revela sua fragilidade. Nas ciências naturais, com a publicação de *A origem das espécies*, em 1859, de Charles Darwin (1809-1882)⁴, encontramos as ideias da evolução das espécies, na qual o ser humano passa a ser uma espécie animal dentre outras (GRANDORDY, 2013). A partir dos novos conhecimentos, a posição do homem no mundo é questionada e a ideia do homem como superior aos outros seres vivos também.

As transformações ocorridas na sociedade moderna da época propiciam reflexões por parte dos artistas sobre o papel da arte, e vemos surgir, neste período, novas concepções artísticas. Duas importantes figuras surgem no cenário literário e vão influenciar Villiers e Guy de Maupassant: Charles Baudelaire (1821-1867), visto como fundador da modernidade poética, e Gustave Flaubert (1821-1880), um dos fundadores do romance moderno. Eles dissociam completamente o belo do útil e do verdadeiro e defendem, cada um à sua maneira, a ideia de que a arte e a beleza são independentes da moral e querem abordar todos os temas, mesmo aqueles considerados tabus, como as drogas, o adultério e a homossexualidade. Querem, assim, mostrar a verdade humana, mesmo o lado considerado feio. Os autores, que

⁴ Confira Darwin (2009).

nasceram no mesmo ano, publicaram, em 1857, obras fundamentais para a modernidade literária: *Les fleurs du mal* e *Madame Bovary*⁵, as quais marcaram profundamente o universo literário. Aliás, ambas as obras sofreram um processo judiciário, acusadas de ofensa à moral pública e à religião. Aqueles que criticavam a obra de Baudelaire argumentaram que seu conteúdo é feio, que o poeta é louco ou estava possuído, por causa da presença de um vocabulário diabólico. Baudelaire precisou pagar uma multa e alguns poemas foram retirados da coletânea. No caso de Flaubert, o advogado imperial, Ernest Pinard, critica em seu romance a presença de personagens medíocres e a apresentação de cenas “lascivas”, as quais se misturam, por vezes, com coisas sagradas. Além disso, o advogado entende que a obra faz apologia ao adultério (COMBE, 2007). Como demonstram Farago, Akamatsu e Guislain (2008), a arte excede a razão e a moral, e, ao representar o mal, ela surpreende por sua grandeza, provocando sentimentos verdadeiros e fortes: ela pode exercer a purgação das paixões, a catarse, além de ser mensageira da verdade do homem.

Charles Baudelaire é uma figura central para a modernidade estética, pois, enquanto poeta, inaugura um tipo de poesia que não se fazia na época e, enquanto crítico, apresenta princípios desta modernidade que serão usados por todas as artes, como a música, a escultura, a pintura, etc. O poeta defende a autonomia da arte, a qual é reivindicada em detrimento daqueles que veem nela um instrumento pedagógico, como os católicos e conservadores, mas também os liberais e socialistas. Segundo Sapiro (2010), tanto a direita quanto a esquerda atribuem à arte uma utilidade social e ao escritor uma missão edificante. Sob esta ótica, a arte deve contribuir para o progresso da civilização e para a moralização do povo. A partir de Baudelaire, inaugura-se a ideia de uma arte desinteressada, cujo fim reside em si mesma. Para o autor de *Les fleurs du mal*, “[...] se o poeta perseguiu um objetivo moral, ele diminuiu sua força poética; não é imprudente apostar que sua obra será má. [...] A poesia não tem a Verdade como objeto, ela só tem a ela mesma.” (BAUDELAIRE, 1993, p.57)⁶.

Além disso, a alma humana revela-se complexa, como nos mostra o poeta: “Há em todo indivíduo duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é sempre um desejo de nos elevarmos; a de Satã, ou animalidade, é um comprazer-se na queda.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 529)⁷. A ambiguidade

⁵ Confira Baudelaire (2006a) e Flaubert (1972).

⁶ “[...] si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. [...] La poésie [...] n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même.” (BAUDELAIRE, 1975, p.333).

⁷ “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.” (BAUDELAIRE, 1920, p.57).

e a duplicidade fazem parte da obra de Baudelaire e, também, da literatura da segunda metade do século XIX. O poeta mostra-se indeciso entre o gosto do pecado e a aspiração à pureza e, nele, o bem e o mal, belo ou feio, não são “univocamente idênticos a si mesmo”, quer dizer, o poeta é sensível a ambos e tem deles uma visão pessoal, pois elege como belo aquilo que é visto comumente como feio e repugnante, e acha vulgar e comum o que é considerado belo, habitualmente. Ao inverter os opostos, belo e feio, e valorizar o feio em oposição a um amor imoderado ao belo, Baudelaire evidencia que o mal pode se apresentar com a aparência de bem e, em contrapartida, o verdadeiro bem pode assumir feições bizarras, escandalosas e perversas.

A pintura do mal revela justamente esta reinvidicação da arte. Com o título *Les fleurs du mal*, Baudelaire (2006a) mostrou sua vontade de tirar a beleza do tormento e do desespero, afirmando a independência moral da obra de arte, contestando, assim, a relação estabelecida até o século XVIII entre natureza, beleza e moralidade. Em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, Baudelaire (2010) demonstra que a beleza se constitui de um duplo aspecto: é feita de um elemento eterno, invariável, e de um elemento relativo, circunstancial, de acordo com as manifestações da própria época, como a moda, a moral, a paixão; o elemento relativo, por sua vez, introduz um movimento incontrolável (BORGES, 2004). Baudelaire volta-se contra a moral, a estética, a política e o gosto da burguesia e é principalmente a partir dele que a lírica moderna fala de “reificação” e de “anomia”, embora ela seja impotente diante da existência “lacerada”, tendo em vista, que a “[...] poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo.” (BERARDINELLI, 2007, p.35).

A arte volta-se, pois, para o presente e, para o autor de *Les fleurs du mal*, o belo só é belo aos olhos do público para o qual foi criado, na atualidade. O conteúdo social, em Baudelaire, manifesta-se poeticamente “numa agudeza realista”, mas o poeta, que reúne o gênio poético e a inteligência crítica, representa a vida cotidiana de seu tempo, e o faz a seu modo, de forma que essa representação poderia parecer excessiva, grosseira, cruel e bárbara (FRIEDRICH, 1978). Como veremos mais à frente, as ideias de Baudelaire, e sua ironia, exercerão forte influência em Villiers de L’Isle-Adam.

No romance, surgem vários questionamentos em relação à obra e a realidade, entre o autor e o narrador, entre o narrador e os personagens, questões que vão repercutir no estilo dos autores e no trabalho realizado com a linguagem. Com Gustave Flaubert há a busca pela impessoalidade, de modo a permitir que a obra se apresente de maneira autônoma (JAMES, 1987) e o esforço para apresentar os fatos de maneira imparcial, embora a presença do autor

seja denunciada. Além disso, Flaubert quer mostrar a verdade da vida e criar uma obra bela e, com *Madame Bovary*, o escritor buscou justamente atingir os prestígios do belo através da verdade (RAIMOND, 1981). Consciente da impossibilidade de narrar o fato real com exatidão, o escritor deseja transfigurar, na escrita, o que ele via, de modo a alcançar a beleza da forma. Flaubert, que apresenta no romance uma realidade medíocre e a consciência de uma mulher adúltera, entende que a beleza está ligada ao trabalho e à perfeição do estilo, por isso buscava a palavra precisa, para expressar o que desejava. A importância de Flaubert se estende ao romance no final do século XIX e no século XX, e veremos mais à frente que esse escritor orientou pessoalmente Maupassant, com quem compartilhou sua visão pessimista do mundo e sua ironia.

O século XIX afirma, desde o Romantismo, a independência da arte e esta toma consciência de si mesma, podendo explorar seus limites. Nesse século conturbado, marcado por transformações político-sociais, a difusão e a convivência de múltiplas maneiras de pensar a vida e a arte permitiram a criação e o surgimento de grandes obras literárias. Os artistas e escritores buscam extrair a beleza dos novos tempos, marcados pela corrupção e pela degradação, e vão desenvolver sua própria visão de mundo e de arte, revelando estilos personalíssimos, caso de Villiers (Figura 1) e Guy de Maupassant (Figura 2).

Figura 1: Villiers de l'Isle-Adam



Fonte: Chadourne (1979).

Figura 2: Guy de Maupassant



Fonte: Auction (2016).

O escritor francês Jean-Marie-Mathias-Auguste, conde de Villiers de l'Isle-Adam, filho de Joseph de Villiers de L'Isle-Adam e de Marie Françoise Le Nepveu de Carfort, nasceu em 7 de novembro de 1838, em Saint-Brieuc, na região da Bretanha. Embora tenha nascido na primeira metade do século XIX, Villiers não pertence à geração romântica, mas sua obra está diretamente ligada a esse movimento, pois sempre foi atraído por sua literatura. Apenas uma criança durante a revolução de 1848, Villiers começa a escrever no final da década de 1850, quando a escola Realista está no auge. Ele vive a década de 1860 e 1870 na qual têm destaque os escritores naturalistas, cujos escritos baseiam-se na ciência. Nessa época, as formas de idealismo foram deixadas de lado e impera uma literatura mais terra a terra.

A história dos de L'Isle-Adam remonta à época das cruzadas, no entanto, desde a Revolução Francesa, seu antigo esplendor entra em decadência, bem como sua fortuna. Quando os Bourbons voltam ao poder, no início do século XIX, Louis XVIII concede permissão a um Senhor de Villiers des Champs, avô do escritor, homem rico e defensor da causa real, de reviver – e utilizar – o nome dos de L'Isle-Adam, já extinto nesta época (DU PONTAVICE DE HEUSSEY, 1893)⁸. Villiers, que valorizava muito suas origens aristocráticas, é, assim, descendente indireto dos de l'Isle-Adam. Todavia, embora nobres, os pais de Villiers não tinham dinheiro e viviam de forma modesta, com apoio financeiro de uma tia, a Senhora Kérinou.

Henry René Albert Guy de Maupassant, por sua vez, filho de Gustave de Maupassant e Laure Le Poittevin, pertencente à alta burguesia normanda, nasceu dia 5 de agosto de 1850, poucos dias antes da morte de Balzac. Tendo nascido exatamente no meio do século XIX, conheceu o Império, que vai de 1852 a 1870, e viveu a experiência da guerra Franco-Prussiana em 1870 e o surgimento da III República francesa. Ele vivenciou, portanto, o mesmo período literário que Villiers. A vida do escritor, assim como a de Villiers, é marcada por mistérios, os quais começam com a indefinição de seu local de nascimento, motivo de discussão entre os biógrafos (HERVOT, 2010)⁹, porque há uma confusão que vem da certidão de óbito do escritor onde consta que ele nasceu em Sotteville (MAYNIAL, 1907). Alguns dizem que Maupassant nasceu no castelo de Miromesnil, em Tourville-sur-Arques, outros que foi em Sotteville, em Fécamp ou Yvetot, o certo é que o escritor nasceu na região da

⁸ Confira outros estudos dedicados a Villiers: Chapoutot (1908), Clerget (1913), Lebois (1952), Bollery (1962), Bornecque (1974), Decottignies (1983), Symons (1919).

⁹ Há vários estudos dedicados a Maupassant, como Dumesnil (1933), Artinian (1955), Bancquart (1993, 1979), Barthes (1993), Bayard (1994), Mitterand (1994), Delaisement (1995), Leroy (2003), Hadlock (2003) e Léchet (2010).

Normandia. Outro aspecto curioso da vida do autor de *Fort comme la mort* diz respeito a seu pertencimento à nobreza. Sua família teria vindo de uma antiga família *lorraine*, instalada na região da Normandia no século XIX. O pai de Guy, nascido Gustave Maupassant (1821-1899), teria obtido em 1846 o direito de usar a partícula “de”, ao descobrir que um Maupassant teria se tornado nobre em 1752¹⁰, portando o título de marquês (LUMBROSO, 1905). Essa “lenda” (MAYNIAL, 1907) em torno da família teria sido estimulada pela mãe do escritor, filha de burgueses que estaria encantada com a perspectiva de fazer parte da nobreza¹¹. Guy de Maupassant usaria, inclusive, um anel com um brasão da família (DUBOSC, 1917). Desse modo, tanto Guy de Maupassant quanto Villiers teriam vínculo com a nobreza. Maupassant (2008a), na crônica “*Les bas-fonds*”, indica uma divisa para o romancista moderno: “*Je tâche que rien de ce qui touche les hommes ne me soit étranger. Nihil humani a me alienum puto.*”¹² Villiers, por sua vez, teria adotado as divisas da família: “*Va oultre!*”, que retoma a ideia de ir além, transcendendo o pensamento humano, e “*La main à l’oeuvre!*”, mão de artista e de nobre, que sustenta a pluma para escrever e que só será parada pela morte (DU PONTAVICE DE HEUSSEY, 1893).

Encorajado a se tornar um escritor pela família, a qual acreditava que ele reconquistaria a fortuna e a ilustração dos ancestrais, Villiers vai pela primeira vez a Paris, em 1855, então com 17 anos, buscando se realizar como autor dramático, como muitos jovens da época. No entanto, depois de dois anos sem sucesso, ele entra em profunda depressão por ver suas obras rejeitadas pelos diretores de teatro (RAITT, 1987). A família de Villiers era religiosa e, preocupada com o fato de que o jovem pudesse ceder às tentações de Paris, o envia para o campo, para reencontrar a fé perdida. Durante o período em que vive ali, Villiers escreve bastante, sobretudo poesia. Em 1859, ele publica por sua conta um livro de poesias chamado *Deux essais de poésie*, contendo apenas 2 poemas. Embora a crítica entenda que os poemas correspondam a imitações de outros românticos como Hugo e Musset, Raitt (1987) observa que, nesse livro dedicado a Vigny, já aparecem alguns temas que marcarão a obra madura do escritor, como o desespero amoroso e a busca pelo ideal, o qual se perde com o advento do pensamento moderno. O pessimismo também já está presente nestes poemas. De 1860, quando volta a Paris, a 1880, período em que sua obra começa a ter mais visibilidade,

¹⁰ De acordo com Dubosc (1917), o nome Maupassant data do século XVI e está associado a uma “*bourgeoisie honorable*”, que varia de mercadores, advogados, procuradores, militares até tesoureiro real e teria havido, efetivamente, um Maupassant enobrecido no século XVIII.

¹¹ No *Journal* dos irmãos Goncourt encontramos, na data de dezembro de 1891, uma referência a esse tema: “*Maupassant serait attaqué de la folie des grandeurs, il croirait qu’il a été nommé comte, et exigerait qu’on l’appelât: ‘Monsieur le comte.’*” (GONCOURT, 1895, p.227). Essa ideia viria da mania de grandeza do escritor e seria um sintoma da loucura que o acometera.

¹² Esta divisa retoma as ideias de Terêncio contidas em sua peça *Heautontimorumenos*. Confira Térence (1966).

verifica-se a existência de incidentes tão absurdos quanto dolorosos em sua vida e o próprio escritor contribuía, por vezes, com a lenda que se formava em torno dele, recorrendo à imaginação e à fantasia para compensar as infelicidades de sua triste existência, tendo em vista a “[...] tendência incorrigível que ele tinha para embelezar a triste realidade.” (RAITT, 1986, p.18)¹³. O caráter sonhador de sua personalidade transparecia em seu comportamento, na facilidade com que, com certa ingenuidade, compartilhava publicamente seus pensamentos e planos literários, ou nos projetos pessoais que empreendia, como busca de casamentos arranjados, de altos cargos públicos, etc.

Maupassant, por sua vez, foi direcionado para as Letras já na casa materna. Sua mãe¹⁴ dedicou-se à educação de seus dois filhos, Guy e Hervé e, influenciada por seu amigo Gustave Flaubert e por seu irmão Alfred Le Poittevin, Laure selecionava suas leituras, sendo Shakespeare o seu preferido. Percebendo a vocação literária de seu filho Guy, ela o encorajou e o orientou, tornando-se uma guia e uma colaboradora atenciosa. Ajudando-o a desenvolver sua inteligência, ela ensinou-o a observar as mudanças do céu e do mar, o jogo da luz do sol nas falésias e no campo, bem como a riqueza de detalhes que caracterizam a região da Normandia, que compreendia os pescadores e camponeses (MAYNIAL, 1907; TROYAT, 1989), o que pode explicar os traços impressionistas presentes em sua obra. O jovem Guy, em contato com a bela paisagem normanda, aprende a amar a natureza e teve uma infância saudável, cheia de aventuras, mas aos treze anos sua mãe o coloca em um seminário, local que tolhe sua natureza livre e independente e cujos ritos religiosos são questionados desde cedo por Guy. Em seguida, ele é colocado em um colégio em Rouen e tem seus versos orientados pelo poeta Louis Bouilhet, amigo de sua mãe, seu primeiro mestre na arte das palavras. Desde muito cedo Maupassant desenvolveu o gosto pela zombaria e volta-se contra o burguês ignorante e estúpido, com suas convenções, seus preconceitos e suas opiniões baseadas no senso comum. Em 1870, com 20 anos, eclode a guerra franco-prussiana e Maupassant testemunha este evento de perto, o qual lhe fornece novos temas de observação (MAYNIAL, 1907).

¹³ Todas as traduções apresentadas neste trabalho são nossas, exceto aquelas cujas referências indicarem edições em português.

¹⁴ O casamento dos pais de Maupassant foi marcado por crises e decepções. Laure Le Poittevin teria se casado por amor, mas o casal não conseguia se entender: Laure era inteligente, leal, interessada em arte e literatura e, de acordo com Maynial (1907), Gustave era medíocre intelectualmente e fraco de caráter, além de ser inconstante, leviano e esbanjador (HERVOT, 2010). Os desentendimentos entre os dois eram tantos e frequentes que o casal decide se separar em 1860. A incompatibilidade também ocorre entre os pais de Villiers, tendo em vista que o pai dele era esbanjador e sonhador, envolvendo-se constantemente em empreendimentos fracassados, enquanto sua mãe era mais prática e centrada (RAITT, 1987). Todavia, a separação não era uma alternativa para este casal preso às tradições e à religião católica, que prega uma união eterna entre os seres, quebrada apenas pela morte.

Quando se muda para Paris, Maupassant aceita trabalhar no Ministério da Marinha, local onde aproveitava para fazer suas observações sobre a existência monótona da burocracia, que lhe propicia muitas ocasiões para sua costumeira ironia, diferentemente de Villiers, cujo orgulho aristocrático o impedia de buscar no trabalho o seu meio de subsistência, enfrentando, por isso, frequentemente, graves problemas financeiros¹⁵. Durante o tempo fora do trabalho, Maupassant dedicava-se a escrever e a fazer atividade física, já que se preocupava bastante com sua saúde: corria, fazia canoagem e tinha, por isso, grande vigor físico.

De 1873 a 1880, Maupassant será orientado por Flaubert, que tinha prometido a Laure Le Poittevin dar conselhos e acompanhar seus primeiros escritos, bem como facilitar seu acesso aos salões literários e ao meio jornalístico. Flaubert, como mestre, supervisiona todas as produções literárias do aprendiz, aconselhando-o inclusive em suas leituras e incitando-o a se dedicar mais tempo ao trabalho da escrita. É o que vemos na carta a seguir:

De cinq heures du soir à dix heures du matin tout votre temps peut être consacré à la Muse... Voyons, mon cher bonhomme, relevez le nez! A quoi sert de recreuser sa tristesse? Il faut se poser vis-à-vis de soi-même en homme fort, c'est le moyen de le devenir. Un peu plus d'orgueil saperlotte! Le garçon était plus crâne. Ce qui vous manque, ce sont « les principes». On a beau dire, il en faut, reste à savoir lesquels. Pour un artiste, il n'y en a qu'un: tout sacrifier à l'art. La vie doit être considérée par lui comme un moyen, rien de plus. (FLAUBERT apud HERVOT, 2011, p.206)¹⁶.

Flaubert também empregou o jovem na preparação de alguns de seus livros, como *Bouvard et Pécuchet*¹⁷, onde realizava pesquisas necessárias para a composição da obra¹⁸. Com seu mestre, Maupassant aprendeu o valor da observação direta e da documentação precisa. Aprendeu ainda a valorizar a sobriedade e a objetividade, bem como a disciplina para a escrita e seu pessimismo diante do mundo. Flaubert, inclusive, proíbe Maupassant de publicar alguma coisa antes de ter dominado completamente a arte da escrita.

¹⁵ Confira Raitt (1987).

¹⁶ “Das cinco da tarde às dez da manhã todo o seu tempo pode ser dedicado à Musa ... Vamos, meu caro amigo, levante a cabeça! De que adianta se afundar na tristeza? É preciso colocar-se perante si mesmo como um homem forte, esse é o caminho para se tornar um. Um pouco mais de orgulho, bom Deus! O garoto era mais decidido. O que lhe falta são ‘os princípios’. Embora se diga que são necessários, é preciso saber quais. Para um artista, há apenas um: sacrificar tudo pela arte. A vida deve ser considerada por ele como um meio, nada mais.” (FLAUBERT apud HERVOT, 2011, p.206).

¹⁷ Confira Flaubert (1966).

¹⁸ Flaubert, que ensinou um método de estudo a Maupassant, critica incisivamente, nesse período de sua vida, a sociedade burguesa e as ideias reproduzidas e vai abordar o tema em *Bouvard et Pécuchet*, romance inacabado publicado em 1881, onde impera um realismo pessimista. O escritor também critica a crença absoluta na ciência. Suas ideias exercem forte influência em seu pupilo.

A obra de Villiers também era quase desconhecida até 1880, considerando-se os poucos livros que ele tinha publicado antes de 1870, em pequena tiragem, os quais estavam esquecidos. Mesmo os raros contos que ele publicava em diversas revistas não eram suficientes para dar uma ideia adequada de seu talento (até 1880 ele tinha publicado 21 contos apenas). Em um momento em que suas obras eram completamente desconhecidas, Villiers fazia sucesso entre os jovens principalmente por causa de sua fama de *causeur*, quando mostrava, por fim, sua genialidade (RAITT, 1986). É principalmente através de suas conversações e pelo contato pessoal que os simbolistas conhecem as ideias de Villiers, as quais aparecem em seus primeiros escritos na juventude, nos últimos anos de sua vida ou ainda após sua morte – com a publicação póstuma de *Axël*. Villiers expunha nos cafés que frequentava seus projetos literários e suas criações. Henri de Régnier (apud RAITT, 1986, p.27) diz sobre o processo de composição de Villiers: “ Nós assistíamos ao estranho espetáculo de um pensamento que busca sua forma e expressão definitivas com nuances de entonações e rasuras de palavras, algo como uma escrita oral, mimética, perturbadora e fugaz.” Villiers de L’Isle-Adam era uma figura misteriosa para seus contemporâneos, apresentando-se como um bom conversador – quando expunha nos cafés parisienses suas ideias e pensamentos aos companheiros que estavam presentes -; um filósofo – por falar nessas conversas de questões metafísicas, citando filósofos idealistas alemães, especialmente Hegel - e um bom leitor – pela capacidade de expressar através de sua leitura a intensidade e profundidade das obras lidas -.

A partir de 1880, sua produção literária aparece vertiginosamente, sobretudo contos (um total de 66 até sua morte). Em 1880 aparece *Le Nouveau-Monde* e duas versões inacabadas em folhetim de *L’Ève future*, sob o título de *Ève nouvelle*. Em 1883 publica *Contes cruels* e em 1886 aparece a versão definitiva de *L’Ève future*. *Axël*, que apareceu em 1885 e 1886, estava sendo revisado quando o escritor morreu, em 1889. Villiers morre quando o Simbolismo atinge seu apogeu.

O ano de 1884 marca sua celebridade, com a publicação de *A rebours*, de J. -K. Huysmans¹⁹, onde Villiers é colocado entre os autores preferidos de Des Esseintes, em companhia de Barbey d’Aurevilly, Verlaine, Corbière, Bertrand, Mallarmé e Poe. Autores parnasianos de prestígio da época, como François Coppée, Leconte de Lisle e Catulle Mendès também recomendam Villiers, mas é Verlaine e, principalmente, Mallarmé, os mestres da geração simbolista, que atraíam a atenção sobre a obra desse escritor. Paul Verlaine (1905)

¹⁹ Confira Huysmans (1977).

fala sobre ele em *Hommes d'aujourd'hui* e desenvolve um estudo sobre Villiers na segunda edição de *Poètes maudits*, de 1888²⁰. O fato de Verlaine colocá-lo entre os poetas malditos estabelece um lugar para o autor entre os grandes escritores da época e uma posição entre os líderes do novo movimento artístico (RAITT, 1986). Mallarmé, amigo íntimo de Villiers, conhecia de perto sua genialidade, elogiando e recomendando o autor e sua obra. Em 1890, após a morte de Villiers, Mallarmé (2003) escreveu uma conferência, na qual definiu os princípios da estética villieriana. Ambos os escritores partiram de uma filosofia idealista, no entanto, enquanto Mallarmé voltava-se para a estética e para um desenvolvimento estético muito complexo, Villiers privilegiou as questões de ordem metafísica (JEAN-AUBRY, 1942; MATTIUSI, 1999).

Embora tenha sido amigo de poetas simbolistas, Villiers repele todo tipo de classificação literária e se diz independente de todo movimento literário. Nas palavras de Raitt (1986), não é Villiers que adere ao Simbolismo, mas é, sobretudo, o Simbolismo que adere a ele. Como demonstra o crítico, a obra de Villiers procede diretamente da tradição romântica e, para o escritor, o Romantismo era a única literatura possível. Desde a adolescência o escritor preocupou-se em cultivar a imagem de um artista romântico: cheio de inspiração, desprezando as convenções, sonhador e melancólico. Assim como os românticos, Villiers gostava da pesquisa histórica e, orgulhoso de sua linhagem e de seu nome, valorizava os feitos gloriosos dos antepassados. Influenciado por Hugo, Flaubert, Chateaubriand, Baudelaire, Poe e Wagner, pode-se dizer que sua estética está ligada, principalmente, ao culto do gênio (RAITT, 1986).

Villiers foi um dos poucos autores de sua geração a ter tido contato direto com Baudelaire e sua dívida para com o poeta é incalculável, como indica Raitt (1986, p.82): “Seus princípios literários, suas opiniões sobre seu tempo, sua atitude frente a vida, suas admirações artísticas – quase tudo em Villiers, até suas emoções mais íntimas, tem a marca indelével da influência de Baudelaire.” Foi, inclusive, o autor de *Fleurs du mal* que revelou a Villiers seus outros grandes mestres: E. A. Poe (1809-1849) e Richard Wagner (1813-1883).

No início de sua carreira como escritor, em 1860, e influenciado por Baudelaire e Poe, Villiers entendia que a arte é independente de toda consideração moral, sendo eixo unicamente da criação da beleza. Entendia ainda que a arte não depende da inspiração, mas sim de um trabalho consciente do intelecto. Villiers acredita que o artista deve ser original e buscar, portanto, o novo, o estranho e o excepcional, recusando-se a aceitar as formas e temas

²⁰ Confira Verlaine (1920).

feitos até então. Essa insistência na novidade é, ainda, uma influência de Poe e Baudelaire, reforçada pela admiração pelas inovações teatrais de Wagner.

Observamos, assim, que, tanto Villiers quanto Maupassant, tiveram sua inclinação para as Letras apoiada pela família. Villiers buscou sozinho suas referências e influências literárias, perdendo-se, por vezes, em meio à diversidade de ideias e pensamentos da época, mas encontrando em seu caminho figuras como Baudelaire, Wagner e Théophile Gautier (1811-1872); Maupassant teve, ao contrário, um grande suporte em seu processo de aprendizado que conta com a intervenção de sua mãe, do poeta Louis Bouilhet e do mestre Flaubert.

Além da amizade que tinha com Flaubert, Maupassant também conviveu com outros escritores da época, como Émile Zola (1840-1902), Turgueniev (1818-1883) e os irmãos Goncourt, influenciando-se igualmente por estes. Como demonstra Dumesnil (1979), Maupassant aguarda pacientemente durante anos de estudo para lançar-se como escritor publicamente, embora tenha publicado alguns contos e crônicas durante este período usando pseudônimos. Era comum naquela época os escritores e artistas frequentarem os Salões, onde se discutiam diversos assuntos e os jovens escritores tinham a oportunidade de conhecer os grandes mestres. Em 1878, Zola compra uma casa em Médan, onde recebe vários escritores, criando assim o famoso “grupo de Médan”. Surge então a ideia de compôr narrativas a partir do tema da guerra de 1870, segundo os preceitos realistas de composição. Em 1880, é publicada a coletânea *Les soirées de Médan*²¹, na qual são publicadas narrativas que resultaram desses encontros do grupo. Dentre os autores inscritos nesta obra, encontram-se Émile Zola, J. –K. Huysmans e o jovem Guy de Maupassant, que publica nesta coletânea o conto “Bola de sebo”. Com essa “obra-prima”²², Maupassant estreia com grande sucesso no mundo literário. Esse ano também foi importante na vida de Villiers, pois ocorre, em 1880, a publicação de seu drama *Le Nouveau Monde*²³, que tinha sido apresentado a um concurso dramático, em 1876, organizado nessa ocasião para comemorar o centenário da Independência dos Estados Unidos, e com o qual Villiers ganhou o prêmio do segundo lugar²⁴. Entretanto, diferentemente de Maupassant, Villiers não obtém o sucesso esperado. Podemos observar que os motivos estão associados à filiação do drama, inscrito na continuidade do drama romântico

²¹ Confira Zola et al. (1880).

²² Em uma carta, datada de fevereiro de 1880, Flaubert, que morre no mesmo ano, diz a Maupassant: “[...] eu considero “Bola de sebo” como uma obra-prima. Sim! Jovem! Nem mais, nem menos, isso é de um mestre.” (FLAUBERT, 2007, p.216).

²³ Confira Villiers de l’Isle-Adam (1986).

²⁴ Entretanto, estranhamente, não houve premiação para o primeiro lugar. Aliás, Victor Hugo presidia o júri desse concurso (RAITT, 1987).

e do melodrama, enquanto Maupassant surge associado ao Naturalismo, em voga naquela época.

Para Villiers, o progresso é sinônimo de mediocridade, tanto nas relações humanas quanto nas letras e nas artes, pois na sociedade moderna não há espaço para a verdadeira arte e poesia. Em decorrência disso, o artista, se deseja ser bem-sucedido, vê-se obrigado a se adaptar ao ambiente burguês, tendo de rebaixar-se (VAN DER MEULEN, 1925). Como indica Raitt (1986), Villiers detestava tudo o que a literatura burguesa tinha de superficial e de sentimental. Para ele, o essencial é o culto da ideia. A arte tinha por finalidade “fazer pensar” e os autores com grande vendagem eram culpados de ter tirado do público a capacidade de pensar as coisas elevadas. Hostil, portanto, à literatura popular da época, cujo critério de valorização de um autor, pelas editoras e pelo público, era unicamente o sucesso de venda, Villiers via em Baudelaire o símbolo do poeta rejeitado pelo público e considerava o insucesso de um autor como um índice de seu verdadeiro valor²⁵. Essa ideia, compartilhada pelos poetas malditos, que repudiam toda concessão feita ao leitor profano, endereçando suas obras a uma elite de iniciados, terá um papel importante na obra do autor de *Axël*.

O descontentamento com a sociedade burguesa em que vivia, cujos valores o revoltavam, o fracasso em seus projetos – que refletia as adversidades que a vida lhe impôs – e, principalmente, a dificuldade em ver sua obra reconhecida, tendo em vista o caráter superficial e medíocre do público e dos editores da época, tudo isso faz nascer em Villiers um lado irônico e zombador, através do qual o escritor pode se proteger. O uso da ironia, outra influência de Baudelaire, tem um papel importante na obra villieriana. Para Baudelaire, a ironia feroz era mais do que uma técnica literária, era uma atitude diante da vida e uma defesa e uma vingança contra toda humilhação, decepção e dores infligidos pelo mundo: “A ironia suscitava uma consciência profunda e lúcida da natureza essencialmente trágica da condição humana, e nada escapava de sua zombaria [...] nem mesmo Deus.” (RAITT, 1986, p.73). Villiers era:

[...] violentamente oposto à negação voltairiana, ao positivismo científico e à indiferença. A revolta satânica, por outro lado, só faz sentido se alguém ainda acredita no Deus que insulta; quando é sincera, ela trai, no revoltado, uma sensibilidade religiosa sempre em alerta, e assume o valor simbólico de

²⁵ Baudelaire odeia a burguesia, em todas as suas manifestações, em meio à qual lhe coube viver e ama e aprecia aquilo que ela despreza e detesta os sonhos mais caros e preciosos dessa classe, estejam eles recolhidos no decoro da vida familiar e privada ou no otimismo da ideia de um progresso global e ilimitado do gênero humano (BERARDINELLI, 2007, p.56). Tudo o que de mais antiburguês e não-burguês possa existir, Baudelaire o assume apaixonadamente como próprio e fraternal. Em nome da provocação, até o mau gosto é reabilitado, desde que escandaloso: “O que há de inebriante no mau gosto é o prazer aristocrático de desagradar.” (BAUDELAIRE, 1975, p.661).

um gesto de desafio após a falência de todas as ortodoxias. É um fenômeno eminentemente baudelairiano [...] (RAITT, 1986, p.75).

Baudelaire e Villiers estavam interessados no problema da evasão de uma realidade insuportável: “Baudelaire procura evitar o dualismo pungente do spleen e do ideal no amor, no exotismo, na revolta, nos paraísos artificiais, na multidão, na atração pela morte e na solução milagrosa da arte.” (RAITT, 1986, p.76). A tragédia em Baudelaire está na interpretação desesperada da condição humana como uma prisão transitória e horrível. Ele proclama, então, o poder da arte para sair desse impasse. Em Villiers não há apenas o ódio pela realidade, à qual ele opõe sua ideia de imaginação, mas, assim como Baudelaire, ele buscava a libertação no amor e nos paraísos artificiais, aspecto que pode ser encontrado em *L'Ève future*.

Guy de Maupassant, por sua vez, aparece em uma época em que o romance se destaca dentre as formas artísticas. Surgindo em um universo que já conhece Victor Hugo (1802-1885), Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert e Émile Zola, 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. Assim, ele desenvolve uma arte que possui aquilo que ele mesmo reclama para o artista: temperamento e estilo, de modo a realizar uma obra singular e original. De 1880 a 1890, Maupassant teve uma produção vertiginosa. Escreveu aproximadamente trezentos contos, além de novelas e crônicas, sete romances, sendo um inacabado, peças de teatros e alguns versos. Maupassant também escreveu narrativas fantásticas, assim como Villiers²⁶.

Crítico que era com seu próprio trabalho, e tendo um tutor tão criterioso quanto Flaubert, Maupassant procura desenvolver seu próprio estilo, baseado na escolha certa da palavra para expressar o que deseja dizer. Comumente associado às escolas Realista e Naturalista, justamente por representar aspectos que remetem à realidade imediata da época, o escritor visa à independência do espírito, a qual lhe permite apreciar todos os textos sem “dogmatismo”. Ao compor narrativas a partir do seu modo de pensar e sentir o mundo, o escritor traz para sua escritura o elemento artístico, descrevendo cenas e objetos com uma percepção singular.

Em uma carta endereçada a Paul Alexis, Maupassant revela sua opinião: “Acredito tão pouco no Naturalismo e no Realismo quanto no Romantismo. Essas palavras em minha

²⁶ Ambos os escritores possuem, inclusive, contos homônimos, por exemplo: “*Clair de lune*”, “*L'inconnue*” e “*La Chevelure*”. Confira Maupassant (2008b, 2009b) e Villiers de l'Isle-Adam (1986).

opinião não significam absolutamente nada e servem apenas para querelas de temperamentos opostos.”²⁷ O escritor não quer pertencer a nenhuma Escola artística, pois tal independência permite a ele apreciar tudo: “[...] admiro indistintamente tudo aquilo que me parece superior, em todos os séculos e todos os gêneros.”²⁸ Aliás, a concepção de literatura maupassantiana era “[...] desprovida de qualquer engajamento, princípios morais – e até, por vezes, estéticos -, comprometimento com o leitor ou com a crítica. Ele defendia também a arte desvinculada da política ou da denúncia social, sem o compromisso com o senso comum de beleza e harmonia.” (NEVES, 2012, p.6). 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. Ele percebe que tudo é passageiro, efêmero, inclusive os movimentos literários e, por esse motivo, 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:

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).

Para o romancista, é preciso que se busque “[...] a poesia nas coisas precisas ou desprezadas, onde poucos artistas foram descobri-la [...]”²⁹; e, apesar da influência dos antecessores, é preciso criar sua própria arte, ultrapassando esses modelos. Como indica André Vial (1971), a simpatia do escritor vai para os audaciosos, para aqueles que rejeitam as grades oficiais (e a saturação da tradição), para “[...] todos aqueles que se irritam com as atitudes convencionais e que, desprezando o desenho sábio e o quadro composto seguindo

²⁷ Confira Carta 60, de 17 de janeiro de 1877, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.62).

²⁸ Confira “Les soirées de Médan”, Le Gaulois, Paris, 17 avril 1880, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.63).

²⁹ Confira Carta 415, de 17 de julho de 1886, de Maupassant (apud HERVOT, 2010, p.68).

regras estabelecidas, perseguem as inapreensíveis harmonias dos tons, a verdade despercebida até então por seus predecessores.” (MAUPASSANT apud VIAL, 1971, p.62). Assim, como demonstra Jean Pierrot (2007), embora se relacionasse e participasse das reuniões do grupo de escritores que perseguiram 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 Impressionismo. As respostas que Maupassant busca em relação ao comportamento humano não se encontram na vontade de representar a hereditariedade naturalista ou na visão científica; o tom pessimista e sua referência a um determinismo não o tornam exclusivamente naturalista (GENGEMBRE, 2000). Percebe-se, desse modo, a abertura do escritor para todas as formas de fazer poético, bem como a busca pela independência artística, a fim de criar conforme seu “temperamento”.

Como o escritor não fez teoria nem crítica literária, seus conceitos literários encontram-se expostos, principalmente, em crônicas jornalísticas. Em “*Le roman*”, Maupassant (1929a) chama a atenção para o fato de que todo escritor reclama para si o direito de imaginar ou observar, segundo sua concepção pessoal de arte. A originalidade consiste, nessa perspectiva, em uma maneira especial de pensar, ver, compreender e julgar. O escritor defende o direito de se fazer uma obra poética ou realista, segundo cada “temperamento”, e em cada uma são usados procedimentos bem diferentes. Para ele, há romancistas que transformam a realidade constante e desagradável em aventuras extraordinárias e envolventes, a fim de agradar ou emocionar o leitor, e, para isso, ele pode manejar os eventos de acordo com sua vontade, sem se preocupar muito com a verossimilhança. Em contrapartida, há outros romancistas que pretendem dar uma imagem exata da vida. Nesse caso, sua finalidade não é a de contar uma história, divertir ou comover o leitor, mas sim de fazer com que o leitor pense e compreenda o sentido escondido nos eventos contados.

Como diz o autor de *Fort comme la mort*, o romancista comunica e reproduz em um livro sua visão pessoal do mundo, a partir das observações e reflexões que realizou sobre as coisas, os fatos e os homens. De acordo com Maupassant, o romancista realista, se ele 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, 1929a, p.XIV)³⁰. Além disso, considerando a impossibilidade de tudo contar, e como a vida é composta por elementos diferentes, contraditórios e por vezes ilógicos, o artista precisa escolher da vida apenas os elementos e detalhes significativos da realidade que sejam úteis ao

³⁰ “[...] mas nos dar dela a visão mais completa, mais tocante, mais convincente do que a própria realidade.” (MAUPASSANT apud HERVOT, 2010, p.254).

seu tema. O verdadeiro romancista não precisa transcrever a totalidade, mas precisa dar a completa ilusão do real de modo a atingir uma “[...] *vérité choisie et expressive*”³¹ e, nessa perspectiva, “[...] *les Réalistes de talent devraient s’appeler plutôt des Illusionnistes.*” (MAUPASSANT, 1929a, p.XV)³². O escritor, enquanto ilusionista, deve deixar ao leitor a função de reconstruir seu objeto e entender seu sentido profundo e oculto.

Aliás, o escritor explicita que é muita ingenuidade acreditar em uma realidade absoluta, tendo em vista que cada indivíduo parte das suas próprias sensações e pensamentos para ver o mundo:

Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu’il y a d’hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race. (MAUPASSANT, 1929a, p.XV)³³.

Maupassant (1929a, p.XVI) considera ainda que: “*Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature.*”³⁴ E a missão do escritor é

[...] 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. (MAUPASSANT, 1929a, p.XVI)³⁵.

A partir das palavras de Maupassant, Henry James (1987) entende como secundário que a nossa impressão possa ser nomeada ou não “ilusão” e o valor de um artista residiria na clareza com a qual ele traduz essa impressão. 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

³¹ “verdade escolhida e expressiva” (MAUPASSANT apud HERVOT, 2010, p.255).

³² “[...] os Realistas de talento deveriam se chamar de preferência Ilusionistas.” (MAUPASSANT apud HERVOT, 2010, p.255).

³³ “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.” (MAUPASSANT apud HERVOT, 2010, p.255).

³⁴ “Cada um de nós possui, simplesmente, uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre segundo sua natureza.” (MAUPASSANT apud HERVOT, 2010, p.256).

³⁵ “[...] reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos de arte que aprendeu e dos quais pode dispor. Ilusão do bonito que é uma convenção humana! Ilusão do feio que é uma questão de opinião! Ilusão do verdadeiro nunca imutável! Ilusão do ignóbil que atrai tantos seres! Os grandes artistas são aqueles que impõem à humanidade sua ilusão própria.” (MAUPASSANT apud HERVOT, 2010, p.256).

temperamento. Nessa perspectiva, como diz o autor, “[n]e nous fâchons donc contre aucune théorie puisque chacune d’elles est simplement l’expression généralisée d’un tempérament qui s’analyse.” (MAUPASSANT, 1929a, p.XVII)³⁶. 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 aspecto, o pensamento de Villiers tem afinidades, à sua maneira, com o de Maupassant. No caso de Villiers, embora tenha lido Hegel e tido contato com a filosofia dos idealistas alemães, principalmente em sua juventude, Villiers estabelece para si, a partir de suas leituras e interpretações, experiências e intuição, uma filosofia pessoal, denominada pelo estudioso inglês A. Raitt (1960) de “ilusionismo”. Esse nome viria da perspectiva de que muitas obras de Villiers se ligam à ideia de que os indivíduos são livres para criar uma ilusão e viver como se ela existisse realmente. Todavia, é preciso observar que o termo “ilusionismo”, tanto no francês quanto no português, apresenta uma acepção mais específica, que não corresponde completamente com o que realiza Villiers. De acordo com o dicionário francês *Le Petit Robert*³⁷, “*Illusionnisme*” seria a arte de criar a ilusão por meio de truques de prestidigitação, enganar o olhar do espectador com a ajuda de truques ou usar efeitos especiais na imitação do visível. Igualmente, no dicionário *Houaiss*³⁸, em português, o termo significa prestidigitação, arte de provocar ilusão, truque de magia. Em ambas as acepções temos a ideia de uma técnica de manipulação através de um truque, a fim de dar a impressão de algo. O termo ilusionismo acaba acarretando um sentido negativo, pois dá à ilusão a ideia de engano, o que desvaloriza o pensamento de Villiers. Em Villiers, de acordo com Mattiussi (2000), mais do que ilusionismo, trata-se de imaginação.

O escritor é um crítico ferrenho do progresso e da burguesia e despreza os valores desta classe, entendendo seu bom senso como marca de mediocridade do homem contemporâneo, que não teria nenhuma relação com a razão humana. Villiers valoriza o mistério e o oculto, e a incerteza tem papel importante para ele, que vê no incerto uma resposta ao vazio existente em sua época. Essa crença no incerto baseia-se em considerações subjetivas, que rejeitam as convicções religiosas e filosóficas estabelecidas na época.

³⁶ “[n]ão nos enfureçamos, portanto, contra qualquer teoria, pois cada uma delas é simplesmente a expressão generalizada de um temperamento que se analisa.” (MAUPASSANT, 1929a, p.XVII).

³⁷ Confira *Illusionnisme* (2012).

³⁸ Confira *Ilusionismo* (2009).

Em Villiers a ideia da decadência do mundo real está expressa nas críticas que faz à burguesia e à fé cega que ela tem na ciência e no progresso. Ele retrata a estupidez e juízos de valores de sua contemporaneidade. Denunciando sua mediocridade por meio de uma linguagem irônica, Villiers assume, em outros momentos, um tom grave, com o qual são destacados aspectos, para ele, essenciais, tais como: a beleza, a nobreza e o idealismo. Encontramos, assim, na obra de Villiers a união de um poeta, do ironista e do filósofo idealista (DOMINGOS, 2009).

Quase quarenta anos após o início do movimento romântico na França, Villiers exprime em sua obra o horror que tem a todo materialismo do século e parte em busca do Eterno e do Ideal, fato que levou alguns críticos a denominá-lo “o exorcista do real e o porteiro do ideal” (MICHAUD apud DOMINGOS; LEITE, 2004, p.228). Em sua busca pelo Ideal misturam-se inquietações existenciais e anseios de uma produção literária criadora. Com um discurso concentrado em sua composição, em que cada palavra é escolhida de acordo com sua intenção, Villiers caminha em direção a uma forma de expressão literária cheia de sensações e emoções individuais, e contribuirá dessa maneira para o desenvolvimento do Simbolismo na França (DOMINGOS, 2005).

Segundo Domingos (2005), ainda, o século XIX – século do progresso –, no qual o Positivismo triunfa, representa, para poetas como Villiers, uma época voraz na qual não há lugar para a inovação da linguagem poética, que se confronta com os valores precisos do Naturalismo, da ciência, do progresso e do dinheiro. As mudanças incessantes resultantes dos avanços científicos instauram um espírito de imediatismo que atinge valores até então inabaláveis. Villiers de L’Isle-Adam levanta-se contra esse novo espírito que privilegia o mediano e o banal da existência humana, e sua obra retrata o desejo de representar, de forma total e permanente, tudo o que deveria ser essencial à existência humana (GRÜNEWALD, 2001).

Em uma época onde coexistem várias formas de pensar o mundo e onde o conhecimento humano atinge um alto grau de resultados, Villiers desenvolve suas próprias estética e ética, seu próprio modo de olhar a natureza. Ao considerar a impossibilidade de ter acesso à essência do real, por causa da imperfeição dos sentidos e ao caráter individual da percepção do mundo, o escritor vai compreender que a realidade imediata é uma ilusão. Diante dessa constatação, volta-se para a imaginação, capacidade individual de criar um mundo, e entende que o indivíduo é livre para escolher e criar um mundo, uma verdade, enfim, a ilusão que mais lhe agrada, conforme sua vontade, não precisando se limitar à existência do mundo exterior (RAITT, 1960, 1986).

Diante das incertezas da vida e da mediocridade presente no mundo, interessa a Villiers a capacidade do artista de inventar, de criar para si uma verdade da ordem do divino, do absoluto, a qual, mesmo sendo imaginária, fictícia, representa para ele tudo o que é elevado como valor. Muitas obras de Villiers apresentam essa ideia de que o indivíduo é livre para criar para si mesmo uma ilusão e viver como se ela existisse de verdade. Dentre suas obras, *L'Ève future* seria aquela que melhor demonstra esse sistema de criação imaginária voluntária.

A questão do amor e, por conseguinte, da mulher também pode ser pensada em relação à vida de Villiers e de Maupassant. Biógrafos³⁹ afirmam que, em sua adolescência, Villiers teria sido marcado pela morte de uma jovem que ele amou muito (GINÉ-JANER, 2007). Essa experiência teria influenciado na concepção de amor de Villiers e no modo como o escritor se relacionava com as mulheres:

A mulher desempenhou um grande papel na vida do poeta? Eu acredito que sim, embora ele tenha tido poucas aventuras, poucas paixões; mas, como este grande incompreendido, Don Juan, Villiers sempre correu atrás desta emoção divina que sentiu apenas uma vez, na época de sua juventude, durante as breves horas deste primeiro e puro amor que teve por berço, por moldura e por túmulo, o campo bretão. Se ele via nos acasos da vida algumas daquelas faces celestiais que fazem crer nos anjos descidos na terra, ele se apaixonava idealmente, mas assim que se sentava ao lado da mulher, seu espírito analítico impiedoso descobria todas as fealdades e todas as miudezas morais veladas pela beleza física; o anjo desaparecia então e a realidade cortava brutalmente as asas de seu sonho. (DU PONTAVICE DE HEUSSEY, 1893, p.152-154).

Villiers teria tido, também, no início dos anos 1860, uma ligação com Louise Dyonnet, mulher mais velha, que fazia parte do *demi-monde*, e que tinha dois filhos. O escritor pagava as dívidas que ela fazia, mas apesar disso ela continuava a ver outros homens. Essa ligação teria deixado traços profundos nesse espírito orgulhoso (GINÉ-JANER, 2007). Depois deste episódio, em 1866, o escritor teria se apaixonado por Estella, filha mais nova de Théophile Gautier. Os dois viam-se com frequência e todo mundo acreditava que haveria casamento, no entanto, a família de Villiers não estava de acordo, por causa dos preconceitos da antiga nobreza, e ameaça retirar a ajuda financeira que o escritor tinha na época. Villiers decide então se separar de Estella, pois não queria viver na pobreza. Apesar dessa situação, a qual deixou-o triste e amargurado, o escritor, aconselhado por um tio, não desiste da ideia de se casar, embora os motivos para o casamento estejam longe do amor. O desejo de se casar com uma mulher rica, capaz de prover suas necessidades, era de conhecimento geral, e um desses

³⁹ Confira Raitt (1987) e du Pontavice de Heussey (1893).

projetos se destaca. Trata-se da aventura de Londres, quando Villiers, em 1873, assina um contrato de matrimônio com o conde de La Houssaye onde são especificados os termos de um casamento arranjado, onde constava o montante da fortuna da noiva, no mínimo 3 milhões. O escritor, muito idealista, se apaixona por Eyre Powell de Clonshavoy, jovem órfã que se interessava por música e por literatura. No entanto, a aventura não termina bem, pois a jovem, julgando ser loucura casar-se com Villiers, foge sem deixar rastro. Villiers teria se inspirado em Eyra ao compor a bela Alícia, personagem de *L'Ève future*. O escritor teria tido uma vida de boêmio como muitos homens de seu tempo e várias aventuras amorosas efêmeras (com a atriz Mathilde Leroy, Clarisse, Marie-Émilie de Montifaud - conhecida como Marc de Montifaud -, Nina de Villard...), satisfazendo suas necessidades sexuais, as quais estão bem distantes do amor ideal sonhado. Sabe-se que, no início de 1880, Villiers vive com Marie Dantine, uma faxineira analfabeta, mãe de seus filhos, com quem o escritor vai se casar, à beira da morte, a fim de legitimar seus descendentes (GINÉ-JANER, 2007).

Como podemos ver, Villiers teve várias aventuras e decepções amorosas, as quais fizeram com que o escritor usasse do sarcasmo contra as mulheres e contra o amor, embora, sob “[...] essas imprecações, essas blasfêmias contra o amor, sentia-se surgir a desesperança de um homem que, por um momento, segurou a chave de ouro do Éden e de quem ela foi arracanda de repente antes que ele tivesse podido entreabrir essas portas divinas.” (DU PONTAVICE DE HEUSSEY, 1893, p.154). Se o primeiro amor se torna trágico, situação que permite ao escritor sonhar com o amor perdido, sublimando-o, o relacionamento com outras mulheres torna-se fonte de infelicidade, nostalgia da união ideal e do paraíso perdido. Com isso, a arte e a consciência de seu gênio tornam-se fonte de consolo para Villiers. Influenciadas pelo Romantismo, suas peças *Elën* (1865), *Morgane* (1866) e seu conto “*Isis*”, além do romance *L'Ève future*, mostram o ideal de mulher, nobre e puro, visado pelo escritor, o qual estava muito distante da mulher real (ROUGEMONT, 1910).

Maupassant, no que concerne a esse assunto, era muito discreto em relação a sua vida privada e buscou destruir documentos de ordem pessoal, situação que dificulta o conhecimento sobre suas relações com mulheres. De acordo com Gaudefroy-Demombynes (1943), não se tem informações sobre as primeiras experiências da vida sentimental do escritor que sirvam de base à concepção que ele tem da mulher. Uma decepção amorosa na juventude poderia explicar sua desconfiança em relação à mulher e mesmo o fato de ele não ter se casado. Em todo caso, Maupassant sempre foi considerado um conquistador e conheceu mulheres de todas as classes e todos os gêneros, de prostitutas anônimas a mulheres nos salões mais proeminentes, sendo que muitas permanecem desconhecidas para os biógrafos

(GAUDEFROY-DEMOMBYNES, 1943). Como nos mostra Hervot (2011, p.207), Flaubert aconselha seu discípulo a moderar em suas práticas sexuais, já que, para ele, “a figura do artista e de seu misticismo estético” passa pela “abstinência sexual”, no entanto, esses conselhos não conseguem dissuadir Maupassant a mudar seus hábitos e sacrificar sua vida íntima em nome da arte.

Embora seja realista, Gaudefroy-Demombynes (1943) acredita que Maupassant tenha tido uma concepção idealista e mística do amor, a qual ele teria explicado em *Lettre trouvée sur un noyé*, obra póstuma:

Je crois que je juge trop les femmes pour subir beaucoup de leur charme. Je vous demande pardon de cette parole. Je l'explique. Il y a, dans toute créature, l'être moral et l'être physique. Pour aimer, il me faudrait rencontrer entre ces deux êtres une harmonie que je n'ai jamais trouvée. Toujours l'un des deux l'emporte trop sur l'autre, tantôt le moral, tantôt le physique. L'intelligence que nous avons le droit d'exiger d'une femme, pour l'aimer, n'a rien de l'intelligence virile. C'est plus et c'est moins. Il faut qu'une femme ait l'esprit ouvert, délicat, sensible, fin, impressionnable. Elle n'a besoin ni de puissance, ni d'initiative dans la pensée, mais il est nécessaire qu'elle ait de la bonté, de l'élégance, de la tendresse, de la coquetterie, et cette faculté d'assimilation qui la fait pareille, en peu de temps, à celui qui partage sa vie. Sa plus grande qualité doit être le tact, ce sens subtil qui est pour l'esprit ce qu'est le toucher pour le corps. (MAUPASSANT, 1960b, p.902-903)⁴⁰.

Apesar disso, como ele diz, frequentemente, as belas mulheres não têm uma inteligência que concorra com a figura delas e “[...] *le moindre défaut de concordance me frappe et me blesse du premier coup [...] Une femme, à mon avis, peut avoir une âme délicieuse et un corps charmant sans que ce corps et cette âme concordent parfaitement ensemble.*” (MAUPASSANT, 1960b, p.903)⁴¹. Esse texto mostra quanto Maupassant era exigente, situação que permite entender porque ele não encontrou o amor de sua vida. Por isso, como a mulher não alcança o ideal buscado, a desilusão se faz presente na obra do escritor, que a pinta, portanto, com ironia, pessimismo e ceticismo, assim como Villiers. As

⁴⁰ Eu acho que julgo excessivamente as mulheres para ser muito suscetível ao seu charme. Eu imploro seu perdão por estas palavras. Eu explico. Há, em toda criatura, o ser moral e o ser físico. Para amar, eu teria que encontrar entre esses dois seres uma harmonia que nunca encontrei. Um dos dois sempre está bem acima do outro, às vezes o moral, às vezes o físico. A inteligência que temos o direito de exigir de uma mulher, para amá-la, não tem nada da inteligência viril. É mais e é menos. Uma mulher deve ter uma mente aberta, delicada, sensível, fina e impressionável. Ela não precisa nem de poder, nem de iniciativa no pensamento, mas é necessário que tenha bondade, elegância, ternura, coqueteria e essa faculdade de assimilação que a torna parecida, em pouco tempo, àquele que compartilha sua vida. Sua maior qualidade deve ser o tato, esse sentido sutil que é para o espírito o que o toque é para o corpo.” (MAUPASSANT, 1960b, p.902-903).

⁴¹ “[...]a menor falta de concordância me atinge e me machuca na primeira vez [...] Uma mulher, na minha opinião, pode ter uma alma deliciosa e um corpo encantador sem que esse corpo e essa alma combinem perfeitamente.” (MAUPASSANT, 1960b, p.903).

questões que envolvem o amor, mas também a ilusão, podem ser observadas nos romances *L'Ève future* e *Fort comme la mort*, obras riquíssimas que permitem refletir, também, sobre outros temas.

2.1 *L'Ève future* e *Fort comme la mort*

O romance *L'Ève Future*, de Villiers, publicado em 1886, foi pensado inicialmente para ser um conto que trataria do tema da criação de uma mulher artificial, mas se tornou uma obra extensa e complexa, que apresenta questões caras ao escritor. Embora o público e a crítica tenham se mostrado céticos em relação à obra à época de sua publicação, seu valor foi percebido pelos amigos e discípulos de Villiers, como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Remy de Gourmont e Camille Mauclair.

Neste romance, o personagem Lord Ewald está angustiado com a contradição entre a beleza física de Alicia e a vulgaridade de sua alma, a ponto de preferir a morte a continuar com essa mulher. Alicia, que tem a beleza da Vênus de Milo, encarna justamente a hipocrisia, a vulgaridade, a estupidez e o espírito de convenção, valores burgueses criticados por Villiers. Diante disso, Thomas Edison, homem de ciências, propõe resolver o problema criando uma criatura artificial, um androide⁴², que reproduziria a imagem da modelo original e representaria a mulher ideal. Com isso, temos a retomada do natural de modo artificial que acaba por confundir Alicia e Hadaly, a modelo e a cópia, o real e o irreal.

Como indica Raitt (1996), é possível distinguir vários gêneros diferentes no romance do final do século XIX, como o romance naturalista, o romance mágico, o romance decadente e o romance de antecipação científica. No entanto, *L'Ève future*, para o pesquisador, não se enquadra completamente em nenhum destes gêneros, embora possa ser associado ao romance decadente, pelo culto do artificial, e ao romance de antecipação científica, pela evocação das invenções de Edison. Contudo, podemos entender que os aspectos de antecipação científica são pretextos para as considerações filosóficas do escritor. O próprio Villiers entende que o livro se distingue das produções romanescas contemporâneas a ele e definia *L'Ève future* como uma “obra de arte metafísica”, obra “solitária na literatura humana” da época.

⁴² Como nos indica Noiray (1999), Villiers usou no romance o termo “*adréide*”, criado por ele, e não *androïde*. Esse nome forjado, dá outro significado à palavra: não se trata apenas de um ser artificial com figura humana, mas de uma verdadeira imitação humana.

Pode-se dizer que se trata de uma narrativa fantástica ou de ficção científica, pois há a criação de um ser artificial⁴³, mas também é uma obra filosófica, pois medita sobre a aparência e a essência dos seres. Há no romance a reflexão sobre a decadência humana, através das falas dos personagens. Esse romance constitui-se a partir de diálogos parecidos com os de Sócrates, nos quais os personagens conversam e refletem sobre temas, como a natureza e o mundo, o amor e a mulher, a arte, a beleza e o eterno.

Quanto ao estilo de Villiers, o escritor busca afastar-se da banalidade cotidiana e rejeita o clichê e os lugares comuns. Encontramos, nesta obra, várias citações em diversas línguas e alusões literárias, mostrando a erudição do autor. Além disso, a pontuação complexa, com uso de parênteses e travessões, com palavras destacadas em itálico ou caixa alta, com uma língua rica, repleta de arcaísmos, de neologismos e fórmulas poéticas, lembram os simbolistas. Podemos dizer que, em *L'Ève future*, a denúncia da mediocridade do mundo contemporâneo, burguês, se dá por meio de uma linguagem irônica, enquanto Villiers expressa em tom grave aspectos essenciais a ele. Assim, há uma variedade de registros no romance, que vai do sarcasmo e da ironia ao drama metafísico, opondo o burlesco e o lírico (CITRON, 1979).

A imaginação visionária do escritor alimenta-se de temas e invenções de grandes autores (de E. T. A Hoffmann a Gautier, de Chateaubriand a Baudelaire, de Goethe a Poe, de Maturin a Mérimée, dentre outros), mas Villiers os renova fazendo algo totalmente novo (ROSI, 2000); e um dos temas centrais do romance é justamente o da criação artificial. De acordo com Citron (1979), os primeiros escritores importantes a abordar esse tema foram os alemães. Achim von Arnim, em *Isabela do Egito* (1812), por exemplo, apresenta uma criatura de argila moldada à semelhança de uma mulher real e animada por magia. Já em “O homem de areia” (1817), uma das narrativas fantásticas de Hoffmann (2006), há Olympia, criatura artificial feita por Coppélius e o professor Spallanzani. Outra história de Hoffman que aborda esta temática é “Turco falante”, de 1814⁴⁴. Villiers insere-se, portanto, nesta tradição da literatura que aborda a temática do autômato, ligando-se à ficção-científica.

Aliás, é possível encontrar em ambas as histórias de Hoffman um traço em comum com o romance de Villiers: o belo autômato que inspira amor a um rapaz. Em *L'Ève future*, Edison duplica o corpo de Alicia, em seguida anima esse corpo com uma “alma” ideal, suscetível de tornar Hadaly um ser passível de ser amada.

⁴³ Sobre o tema da criatura artificial, confira: Didier e Ponnau et al. (1999), Brunel (1999) e Desmarests (1999).

⁴⁴ Confira Hoffman (1993).

Para Citron (1979), o esquema romanesco de *L'Ève future* também pode ser buscado em Théophile Gautier, embora não sejam textos onde intervêm robôs. Em *Mademoiselle de Maupin*, Gautier (1835), por exemplo, brinca com a ideia do amor por uma estátua e em “*Toison d’or*”, de 1838, tem-se o amor por uma pintura. Na novela “*Avatar*”, de 1856, faz-se passar uma alma de um corpo para outro⁴⁵. Villiers parece ter tido contato com estes textos e, de certa forma, se inspirado neles.

Nesse romance também são integrados grandes mitos criados pelo homem. O primeiro deles é o mito de Eva, aquela que é, como disse o homem a Deus: “*La jeune amie que tu daignas m’envoyer, jadis, pendant les premières nuits du monde [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.925)⁴⁶ e que poderia renascer em um novo esplendor, a partir do auxílio das “possibilidades da velha ciência proibida”, tentando fixar a miragem da parceira sempre esperada. É uma nova Eva, a Eva futura, afastada das imperfeições da primeira, ligada ao pecado original (RAITT, 1960). Com a animação do androide, podemos pensar ainda no mito de Pigmalião e a animação da estátua, Galateia, na medida em que o androide se metamorfoseia em uma “obra de arte viva” (ROSE, 2000).

O mito de Prometeu também está presente, não apenas como aquele que deu o fogo ao homem, mas, segundo algumas lendas, aquele que teria modelado o homem na argila e o animado. Como diz Edison a Ewald:

[...] tout homme a nom Prométhée sans le savoir [...] une seule de ces mêmes étincelles, encore divines, tirées de votre être, et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain!) d’animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en vivifier l’ombre. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.841)⁴⁷.

E ao descrever o mecanismo que produz a respiração de Hadaly, Edison fala da eletricidade como: “*Cette étincelle, léguée par Prométhée [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.910)⁴⁸. Enfim, Hadaly, antes de ser aceita por Ewald se lamentará: “[...] *il n’est plus de la terre celui qui eût bravé, pour m’insuffler une âme, le bec de l’éternel vautour!*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.995)⁴⁹.

⁴⁵ Confira Gautier (1879, 1856).

⁴⁶ “A jovem amiga que tu me dignaste enviar, outrora, durante as primeiras noites do mundo” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.258).

⁴⁷ [...] todo homem tem nome de Prometeu sem saber [...] uma única dessas centelhas, mesmo divinas, retiradas de seu ser e com as quais o senhor tentou tantas vezes (sempre em vão) animar o nada de sua jovem amada [Alicia], será o suficiente para vivificar a sombra. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.146).

⁴⁸ “Essa centelha, legado de Prometeu” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.239).

⁴⁹ “Não está mais no mundo aquele que enfrentou, para insuflar-me uma alma, as garras do eterno abutre!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.346).

Outro mito presente em toda a narrativa é o de Fausto, o qual tem grande importância neste romance, e já aparece no “Aviso ao leitor”. Para justificar ter colocado em cena um personagem inspirado em um indivíduo vivo de sua época, o cientista Thomas Edison, Villiers fala sobre as lendas que ele despertou no imaginário popular, visto como “mágico do século”, o “feiticeiro de Menlo Park”, dizendo que tal entusiasmo lhe conferiu uma espécie de mistério em torno de sua figura, passando ele a pertencer à literatura humana (Villiers diz que o Edison de sua obra é diferente do da realidade). Ele chama a atenção para o doutor *Johannes Faust* (1480–1540), cuja vida inspirou contos populares sobre o *Doutor Fausto* que foram adaptados em várias obras literárias a partir dos anos 1580, dentre elas o *Fausto* (1808) de Goethe (1749-1832)⁵⁰. Além disso, Fausto é visto como criador do *homunculus*, uma forma de vida artificial.

No caso de *L'Ève future*, podemos pensar em um pacto faustiano entre Edison e Ewald, embora no romance não haja a manifestação da vontade do mal que encontramos representado em Mefistófeles de Goethe. Percebemos que este pacto implica uma transgressão, um tipo de concorrência não apenas com a natureza, mas com Deus (BECKER; CABANÈS, 2001), tendo em vista que a fabricação de um androide poderia ser vista, implicitamente, como um ato de rebeldia contra a criação divina (Aqui também é possível pensar o mito de Prometeu).

Há ainda outro aspecto no romance: o metafísico. Neste livro não existe impossível. O inverossímil e o extraordinário se multiplicam e a utopia torna-se, no romance, quase palpável e real. Vemos a apresentação do estranho, de modo espantosamente claro graças à habilidade do escritor de convencer e iludir. Em seu livro, Villiers hipnotiza o leitor, criando uma situação em que tudo o que é mostrado é aceito como real e verdadeiro (VERHAEREN, 2008).

Como em *À Rebours*, de Huysmans (1977), encontramos em *L'Ève future* o desenvolvimento de uma reflexão sobre o artifício e a ilusão (BECKER; CABANÈS, 2001). E em um estilo insólito e irônico, Villiers coloca questões relativas à ilusão do verdadeiro e à realidade. Além disso, *L'Ève future* surge como uma fortaleza, uma torre de marfim, onde o poeta se encerra, na recusa da vida e na necessidade do absoluto. Como diz Wilson (2004, p.277): o poeta fica “[...] em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades.”

⁵⁰ Confira Goethe (1956).

Verifica-se, portanto, que este romance é muito rico e complexo e transita entre diferentes gêneros e temas. Há nele uma riqueza que permite várias leituras e reflexões. Enfim, trata-se de uma obra singular, dentro da história literária, e coloca questões sobre a condição humana. O romance *L'Ève future* inquieta, intriga e, sobretudo, faz o leitor pensar.

Já o romance *Fort comme la mort*, publicado em 1889, quinto romance de Maupassant, mostra o amor do pintor Olivier Bertin pela condessa Any de Guilleroy. Mas esse amor entra em declínio quando Bertin se apaixona por Annette, a filha de sua amante, e esse amor impossível o conduz à morte. Esse romance possibilita várias leituras. Ele pode ser visto como um estudo psicológico da crise sentimental de Bertin, acompanhada do início até o fim trágico, mas também como a representação satírica de alguns meios, especialmente da sociedade mundana, uma crônica da época ou uma pintura trágica da condição humana.

Como indica Pijls (1977), a estrutura interna da história se desenrola em três fases, as quais correspondem ao esquema clássico de começo, meio e fim. Há, em cada uma das fases, o registro de episódios significativos no interior dos quais são marcadas etapas importantes que levam Bertin a seu amor por Annette e cujo fim será sua morte. O romance foi dividido pelo autor em duas partes, a primeira fase ocuparia toda a primeira parte do romance, e apresenta o retorno de Annette a Paris, que vivia com sua avó em Roncières, para conhecer seu prometido. As outras duas fases ocupariam a segunda parte, a qual começa com a morte da mãe da condessa.

A intriga, que ocorre no ano de 1888 (mesmo ano em que o autor escreve o livro) e recupera eventos inscritos na realidade contemporânea da sociedade francesa da época, como a situação política e as relações conflituosas entre a Alemanha, com Bismark, e a França, se desenrola em grande parte através de conversações. O autor coloca, geralmente, seus personagens em situações de diálogos e monólogos em estilo indireto, mas eles também são apresentados, ainda que em menor grau, através da narração e da descrição; há ainda intrusões do autor através de comentários sucintos sobre a mulher, o amor a política da Alemanha ou as ideias fixas (PIJLS, 1977).

Como se trata de um estudo psicológico, as imagens servem para ilustrar os sentimentos dos personagens. As descrições são pouco numerosas e sumárias e, quando ocorrem, são muito coloridas e ricas em imagens sugestivas. Como diz Pijls (1969, p.14), “Maupassant pinta com pequenos toques isolados o exterior da heroína nas fases sucessivas da história.” Percebemos, também, que os detalhes descritivos servem para evocar uma atmosfera que reflete o estado de alma dos personagens, como ocorre no começo do romance, quando Bertin, deitando em um divã, busca um novo tema para pintar (PIJLS, 1969). Como

demonstra Pijls (1969, p.27), *Fort comme la mort* é muito marcado por imagens e a linguagem figurada presente no romance testemunha a “imaginação criadora” e “os dons poéticos do autor”.

O tema do amor duplo se desenvolve paralelamente ao tema do envelhecimento. A ideia do envelhecimento e da morte inevitável acompanha a consciência da fugacidade da vida humana em Maupassant, e seu romance demonstra essa degradação progressiva. A morte aparece, então, por trás das aparências de riqueza e do sucesso. A compreensão da fugacidade do tempo e da vida leva o ser a querer capturar o instante e o momento, no auge de sua beleza. O desejo de manter-se sempre belo e jovem, apesar do tempo, leva o ser ao desespero, valendo-se de todos os recursos possíveis para manter uma imagem que, por não existir mais, já não agrada ou seduz, em um esforço de negar a inevitável degenerescência humana. Como demonstra Landrin (1994), a intriga do romance surge como novo avatar do mito de Fausto. Todavia, enquanto o personagem principal do *Fausto* de Goethe, ao buscar a juventude, pactua com o demônio, os personagens de Maupassant não têm ninguém (Deus ou demônio) com quem pactuar. Há, ainda, no romance, uma referência direta à obra de Goethe, com sua representação no teatro Ópera, onde são retomados trechos que centram a ação na sedução e no amor, assim como o desejo pela juventude (SABATIER, 2004).

Maupassant, que fez em seus contos, novelas e romances o retrato de camponeses, provincianos, prostitutas, burgueses, dentre outros, apresenta em *Fort comme la mort* o jogo da “*comédie salonarde*” (HARRIS, 1991, p.10). Vemos representadas quase todas as hierarquias nobiliárias da aristocracia: barão, conde, marquês, duque, príncipe; e o leitor os encontra frequentando o *Cercle*, indo ao teatro Ópera ou Folies-Bergères e passeando pela *Champs-Élysées*. O romance apresenta um estudo do meio aristocrático ainda em posse de seus privilégios financeiros. Trata-se da Paris *fin-de-siècle*, que frequenta o Faubourg Saint-Germain, um meio ocioso, luxuoso e de natureza essencialmente urbana (HARRIS, 1991, p.10):

É o mundo dos mundanos, como que suspenso, e que parou em um momento de sua história. Recruta de riquezas, esse mundo sem raízes, sem objetivo, sem alegria e sem esperança, deixa o dinheiro trabalhar para ele e fica preso no tédio secretado por uma solidão que remói e uma falta de desejos e de sede que levam à asfixia portadora de ansiedade e morte. (Gérard DELAISEMENT apud HARRIS, 1991, p.11).

Lenoir (1994) conta-nos que nos anos 1880 o mundo dos aristocratas era um meio artificial e frívolo, associando a seus hábitos ancestrais de bom tom uma tendência para as

excentricidades. Os mundanos pareciam “criações de papel” que ainda possuem seus títulos, mas que estão em vias de desaparecer por conta da devoção que manifestam pelo parecer e não pelo ser: “eles não existem, não agem, não militam” (LENOIR, 1994, p.25). Na nova sociedade industrial, os mundanos são vistos pelo escritor como “manequins que dão a ilusão”, fazendo gestos “como se fossem a elite que não são” (MAUPASSANT apud LENOIR, 1994, p.25). Não são mais, porque perderam tudo e vivem apenas de sonhos e de tédio. Também encontramos aristocratas que participam da vida política com a expectativa de um retorno da monarquia (LANDRIN, 1994). A crítica e a ironia também estão muito presentes no romance e a caricatura é dissimulada sob o elogio. De acordo com Lenoir (1994), Maupassant fotografou os últimos instantes de vida de uma classe agonizante com todos os seus paradoxos, seus charmes e seu aspecto ridículo e risível.

Como demonstra Harris (1991), o escritor também registra novas tendências linguísticas no romance, outra forma de fixar a atualidade, por exemplo: “*la fine fleur du high-life*” (MAUPASSANT, 1983, p.66). O uso de termos em inglês (*lawn-tennis, sportsman*) e de outras línguas nos salões é recorrente no romance também, aspecto que mostra certa desorientação quanto às práticas sociais. Ao apresentar a vida cotidiana do pintor Olivier Bertin, Maupassant também nos mostra o universo da pintura e aborda os principais temas da pintura oficial contemporânea.

De acordo com Louis Forestier (apud HARRIS, 1991, p.18), o romance “não goza de boa reputação” e isso se deve ao fato de que o romance é visto a partir de uma dimensão autobiográfica do texto em detrimento das outras. Há vários pontos em comum entre o personagem Olivier Bertin e Guy de Maupassant: ambos são criadores, atletas, amantes do teatro, artistas muito apreciados pelas damas, mas que se veem progressivamente perdendo sua originalidade (HARRIS, 1991). O próprio Maupassant fala sobre a possibilidade de o autor usar sua própria experiência pessoal para criar suas obras de ficção:

En somme, celui qui fait de la psychologie pure ne peut que se substituer à tous ses personnages dans les différentes situations où il les place, car il lui est impossible de changer ses organes, [...] Notre vision, notre connaissance du monde acquise par le secours de nos sens, nos idées sur la vie, nous ne pouvons que les transporter en partie dans tous les personnages dont nous prétendons dévoiler l'être intime et inconnu. (MAUPASSANT, 1929a, p.XIX)⁵¹.

⁵¹“Em suma, aquele que usa psicologia pura só pode se substituir a todos os seus personagens nas diferentes situações em que ele os coloca, porque é impossível para ele mudar seus órgãos [...] Nossa visão, nosso conhecimento do mundo adquirido pela ajuda de nossos sentidos, nossas ideias sobre a vida, nós só podemos transportá-los em parte em todos os personagens de que pretendemos revelar o ser íntimo e desconhecido.” (MAUPASSANT, 1929a, p.XIX).

Nesse trecho, embora passe a impressão de se apoiar na tese autobiográfica, o escritor está colocando, de fato, o acento sobre a subjetividade, defendendo a originalidade da visão pessoal. O leitor não deve confundir o escritor com seus personagens, como diz André Maurois (apud HARRIS, 1991, p.21):

Muito foi dito que Olivier Bertin era um autorretrato. O leigo identifica prontamente o autor com o herói. Isso quase nunca é exato. O romancista lança elementos de si mesmo em seus personagens, mas misturando-os com outros, vindos de fora. Há algo de Balzac em Louis Lambert, mas também em Vautrin e até no Barão Hulot. Há Marcel Proust no Narrador, mas também em Swann, em Bloch.

Apesar das semelhanças entre Maupassant e Bertin, Harris (1991) lembra que o personagem amou a mesma mulher durante 12 anos, enquanto Maupassant é conhecido por suas proezas no âmbito amoroso, aspecto que demonstra uma diferença considerável entre ambos. Por isso, o romance merece uma leitura que fuja das hipóteses de que representa o esnobismo do autor, divagações decorrentes de sua doença ou ainda uma confissão romanceada.

Os romances *Fort comme la mort* e *L'Ève future*, criados a partir de concepções artísticas diversas, dialogam entre si em vários aspectos. Além de os escritores mostrarem o funcionamento da sociedade dita civilizada, criticando-a, e a ilusão do mundo, também encontramos a presença de uma história de amor impossível, cuja solução para o problema insolúvel do ser revela-se a partir do pessimismo.

3 A ILUSÃO DO MUNDO

Guy de Maupassant e Villiers possuem uma maneira própria de perceber e sentir o mundo, a qual se reflete necessariamente no estilo de cada um, e a importância dada ao corpo ou à cabeça, ou seja, aos sentidos ou aos pensamentos, como forma de apreender o real, revela-nos sua visão de mundo. A questão do instinto e da razão na natureza humana é importante nos tempos modernos, pois diz respeito à liberdade humana. Para o filósofo empirista David Hume (1754-1776), a natureza humana é dotada de disposições e instintos, todos de utilidade para a sobrevivência do ser-humano. Ele afirma ainda a superioridade do instinto natural como princípio produtor de conhecimento, denominado por ele de costume ou hábito (MATOS, 2007). De acordo com o filósofo, o ser-humano não tem livre-arbítrio, mas age por hábito, como os animais na natureza e a razão seria usada para saciar as necessidades, os desejos e as paixões (DUDLY, 2013). Os racionalistas, por sua vez, – Descartes, Espinosa e Leibniz – desconfiam dos sentidos e tentam averiguar a verdade sobre o mundo somente pela razão. Kant, filósofo idealista, em resposta ao empirismo de Hume, defende, por sua vez, a liberdade e a racionalidade. As ideias empiristas e idealistas, com a valorização dos sentidos e do pensamento, respectivamente, entram no século XIX e influenciam muitos pensadores e escritores, caso de Maupassant e Villiers. Darwin (1891, p.68) afirma que “[...] não há diferença fundamental entre o homem e os mamíferos superiores, do ponto de vista das faculdades mentais.” Nesse caso, se a inteligência humana não se distingue tanto da dos animais, vemos questionada a ideia da superioridade do ser humano. Já na filosofia de Schopenhauer (1999), a Vontade está mais associada ao corpo do que à razão.

Sobre o pensamento, Guy de Maupassant compreende que é graças a ele que o homem é capaz de adaptar o mundo às suas necessidades, afastando-o de sua natureza animal. Também é por seu intermédio que o ser consegue fugir do sofrimento e da solidão. Todavia, o benefício do pensamento é relativo para Maupassant, como podemos ver em uma carta de 1890:

Penser devient un tourment abominable quand la cervelle n'est qu'une plaie. J'ai tant de meurtrissures dans la tête que mes idées ne peuvent remuer sans me donner envie de crier. Pourquoi? Pourquoi? Dumas dirait que j'ai un mauvais estomac. Je crois plutôt que j'ai un pauvre coeur orgueilleux et honteux, un coeur humain, [...] il y a des jours où je ne pense pas comme ça, mais où je souffre tout de même [...] Mais cela, je ne le dis pas, je ne le montre pas, je le dissimule même très bien, je crois. On me pense sans aucun doute un des hommes les plus indifférents du monde. Je suis sceptique, ce

qui n'est pas la même chose, sceptique parce que j'ai les yeux clairs. Et mes yeux disent à mon cœur: Cache-toi, vieux, tu es grotesque, et il se cache. (MAUPASSANT, 1938, p.384)⁵².

Em Maupassant, a atividade intelectual é dolorosa, pois corresponde a um embate entre o homem e o pensamento, como podemos ver em “*La vie d'un paysagiste*”:

[...] toute cette lutte infinie de l'homme avec la pensée, toute cette bataille superbe et effroyable de l'artiste avec son idée, avec le tableau entrevu et insaisissable, je les vois et je les livre, moi, chétif, impuissant, mais torturé [...], avec d'imperceptibles tons, avec d'indéfinissables accords que mon œil seul, peut-être, constate et note; et je passe des jours douloureux à regarder, sur une route blanche, l'ombre d'une borne en constatant que je ne puis la peindre. (MAUPASSANT, 1938, p.169)⁵³.

Por vezes, no escritor, a ignorância, ou a ausência do pensamento, seria benéfica, pois permitiria a abertura para os mistérios do mundo. Isso porque a razão reduz o homem ao seu universo humano, separando-o dos outros seres, enquanto seu alheamento possibilita a participação do homem na totalidade do mundo, vivendo em harmonia com a natureza (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Com a supressão do pensamento, o ser pode se perder em devaneios, como ocorria com Rousseau (1997) em suas *Rêveries*, deixando de ter, desse modo, consciência de si mesmo, dissipando-se através das imagens do vazio e do nada. Maupassant, em *La Vie errante*, conta que a paisagem surge de forma a esvaziar seu ser, integrando-o à natureza, ainda que durante um momento apenas:

Il semble que quelque chose de ce calme éternel de l'espace descend et se répand sur la mer immobile, par ce jour étouffant d'été. C'est quelque chose d'accablant, d'irrésistible, d'endormeur, d'anéantissant, comme le contact du vide infini. Toute la volonté défaille, toute pensée s'arrête, le sommeil s'empare du corps et de l'âme [...]. Ce jour tranquille de flottement avait nettoyé mon esprit comme un coup d'éponge sur une vitre ternie. (MAUPASSANT, 2014, p.16)⁵⁴.

⁵² “Pensar torna-se um tormento abominável quando o cérebro é apenas uma ferida. Eu tenho tantos hematomas na cabeça que minhas idéias não podem se mover sem me fazer querer gritar. Por quê? Por quê? Dumas diria que eu tenho um estômago ruim. Acredito, sim, que tenho um coração pobre, orgulhoso e envergonhado, um coração humano, [...] há dias em que não penso assim, mas nos quais sou igualmente [...] Mas isso eu não digo, não mostro, eu escondo muito bem, acredito. Pensam que sou, sem dúvida, um dos homens mais indiferentes do mundo. Eu sou cético, o que não é a mesma coisa, cético porque tenho os olhos claros. E meus olhos dizem ao meu coração: esconda-se, velho, você é grotesco, e ele se esconde.” (MAUPASSANT, 1938, p.384).

⁵³ “[...] toda essa luta infinita do homem com o pensamento, toda essa batalha esplêndida e assustadora do artista com sua ideia, com o quadro vislumbrado e indescritível, eu os vejo e os entrego, eu, insignificante, impotente, mas torturado [...], com tons imperceptíveis, com acordes indefiníveis que meus olhos apenas, talvez, constatem e anotem; e passo dias dolorosos assistindo, em uma estrada branca, a sombra de um limite, constatando que não posso pintá-la.” (MAUPASSANT, 1938, p.169).

⁵⁴ “Parece que algo dessa calma eterna do espaço desce e se espalha sobre o mar imóvel, nesse dia quente de verão. É algo esmagador, irresistível, sonolento, aniquilador, como o contato com o vazio infinito. Toda a

O pensamento possibilita, em Maupassant, a consciência da tristeza, do sofrimento e das angústias da existência, provocando um mal-estar no indivíduo. Não pensar seria, portanto, uma forma de se proteger e de fugir do horror da vida. Em *Bel-Ami*, Norbert de Varenne chama a atenção de Duroy para os perigos da reflexão:

— *Pourquoi souffrons-nous ainsi? C'est que nous étions nés sans doute pour vivre davantage selon la matière et moins selon l'esprit; mais, à force de penser, une disproportion s'est faite entre l'état de notre intelligence agrandie et les conditions immuables de notre vie. Regardez les gens médiocres; à moins de grands désastres tombant sur eux ils se trouvent satisfaits, sans souffrir du malheur commun. Les bêtes non plus ne le sentent pas.* (MAUPASSANT, 2007, p.259)⁵⁵.

As ideias, sobretudo aquelas fixas, podem dominar o espírito, deixando o indivíduo louco, quando não sabe como resistir a elas. O narrador de *Fort comme la mort* fala justamente sobre a obsessão pela ideia fixa:

“*Les idées fixes ont la ténacité rongeuse des maladies incurables. Une fois entrées en une âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose.*” (MAUPASSANT, 1983, p.245)⁵⁶. Ainda sobre essa questão, André Vial (apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.153), ao falar sobre a obra de Maupassant, diz que: “[...] *chacun des trois derniers romans achevés est tout entier l'étude minutieuse d'un cas nouveau d'obsession et mesure, de chapitre en chapitre, le progrès d'une hantise, l'infiltration incessante d'un cerveau par l'idée fixe, jusqu'à saturation, jusqu'à la coagulation totale de la pensée.*”⁵⁷ Esse é o caso, como veremos, de *Fort comme la mort*.

Embora, as ideias sejam para muitos a “razão de ser”, para Maupassant⁵⁸, elas revelam-se patéticas, passíveis de serem desprezadas e ridicularizadas:

vontade falha, todo pensamento pára, o sono toma conta do corpo e da alma [...]. Esse dia tranquilo e flutuante tinha clareado minha mente como uma esponja em uma janela embaçada.” (MAUPASSANT, 2014, p.16).

⁵⁵ “- Por que sofremos assim? É porque nascemos sem dúvida para viver mais de acordo com a matéria e menos de acordo com o espírito; mas, por força de pensar, uma desproporção se construiu entre o estado de nossa inteligência ampliada e as condições imutáveis de nossa vida. Olhem as pessoas medíocres; a menos que grandes desastres caíam sobre elas, elas estão satisfeitas, sem sofrer a infelicidade comum. Os animais também não a sentem.” (MAUPASSANT, 2007, p.259).

⁵⁶ “As ideias fixas corroem com a tenacidade de doenças incuráveis. Uma vez que penetram nas almas, devoram-nas, tirando-lhes a liberdade de pensar em algo, de interessar-se por alguma coisa.” (MAUPASSANT, 1993, p.166).

⁵⁷ “[...]”⁵⁷ “[...] cada um dos três últimos romances concluídos é inteiramente o estudo minucioso de um novo caso de obsessão e mede, de capítulo em capítulo, o progresso de uma obsessão, a incessante infiltração de um cérebro pela ideia fixa, até a saturação, até a coagulação total do pensamento.” (VIAL apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.153).

⁵⁸ Carta endereçada a Jean Bourdeau, em setembro de 1889.

Je n'ai pas d'autre raison d'être, de continuer à être, et à écouter, et à débiter, et à répéter les inepties dont se compose l'existence. Quant aux idées, qui sont pour beaucoup d'hommes, pour les meilleurs, la raison d'être, je trouve que les plus compliquées sont simples à faire désespérer de l'intelligence humaine, que les plus profondes quand on y a réfléchi cinq minutes, sont pitoyables. Il faut avoir un bon système nerveux, très sensible, un épiderme très délicat, des yeux excellents pour voir, et un bon esprit pour savourer et mépriser. Et se moquer ensuite de tout ce qu'on voit, de tout ce qui est respecté, considéré, estimé, admiré, communément, s'en moquer d'une façon naturelle et constante comme on digère ce qu'on mange. Voyez, c'est-à-dire, avalez et rendez la vie à la façon des aliments de toute nature qui deviennent la même ordure. Tout n'est que de l'Ordure quand on a compris et digéré. (MAUPASSANT, 1889)⁵⁹.

As ideias mostram-se frequentemente lamentáveis e desprezíveis, de modo que, para aqueles que têm bons olhos para ver e um bom espírito para desprezar tudo isso, a ironia surge como única forma de suportar todo o “lixo” produzido, visto, admirado e consumido na vida. Ao comparar a zombaria com o processo digestivo, o escritor entra no universo corporal, o qual tem grande espaço em sua obra.

Observamos, desse modo, que o pensamento, em Maupassant, não é a faculdade primordial, entendida como superior aos sentidos. Ao contrário, ele se revela limitado e, por vezes, prejudicial, sendo constantemente desmentido e desacreditado na obra do romancista. O espírito e o pensamento designam a aptidão de refletir, mas são, em *Fort comme la mort*, impulsionados por registros que lhe parecem estranhos, por exemplo: “*l'esprit excité*”, “*l'esprit rassasiés*” e o “*pensée aussi ardente*” (MAUPASSANT, 1983, p.115, p.156 e p.277). Aqui, o espírito parece ter a mesma função que os sentidos, comportando-se como pulsões, de modo que a união de corpo e cabeça parece ultrapassar os contrários inerentes ao ser. Além disso, frequentemente, a razão, ou o pensamento, revela-se inseparável dos sentidos, especialmente da visão, em uma equivalência que une corpo e espírito (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Bertin, por exemplo, encontra-se em um momento em que “[...] *l'esprit excité comprend tout avec plus de plaisir [...], où l'on goûte une joie plus vive à regarder et à sentir*

⁵⁹ “Não tenho outra razão de ser, de continuar a ser, ouvir e debitar, e repetir o absurdo de que a existência se compõe. Quanto às idéias, que são para muitos homens, para os melhores, a razão de ser, acho que as mais complicadas são simplesmente de fazer desesperar da inteligência humana, que as mais profundas, quando pensamos nelas cinco minutos, são lamentáveis. É preciso ter um bom sistema nervoso, muito sensível, uma pele muito delicada, olhos excelentes para ver e um bom espírito para desfrutar e desprezar. E, depois, zombar de tudo o que vemos, de tudo o que é respeitado, considerado, estimado, admirado, comumente, zombar de forma natural e constante como se digere o que se come. Veja, ou seja, engula e devolva a vida à maneira dos alimentos de toda natureza que se tornam o próprio lixo. Tudo é apenas Lixo quando se entendeu e digeriu.” (MAUPASSANT, 1889).

[...]” (MAUPASSANT, 1983, p.115)⁶⁰. Nesse trecho, há a passagem do espírito às sensações, e sentir e olhar parece contribuir para a compreensão do mundo.

Henry James (1987) também observou que os sentidos têm grande importância na obra de Maupassant, pois é através deles que o escritor francês apreende a vida e produz “obras brilhantes”, de modo que seu valor não pode ser negado ou minimizado. É através do corpo, e dos sentidos, que é possível conhecer o mundo e a si mesmo. Assim, os sentidos permitem uma comunhão com o mundo e possibilitam ao homem encontrar a felicidade, mesmo que seja momentaneamente. Em uma carta, Maupassant (1889) fala sobre a beleza, a qual surge associada às sensações:

*J'ai parfois de courtes et bizarres et violentes révélations de la beauté, d'une beauté inconnue, insaisissable, à peine révélée par certaines idées, certains mots, certains spectacles, certaines colorations du monde à certaines secondes qui font de moi une machine à vibrer, à sentir et à jouir, délicieusement frémissante. Je ne peux pas communiquer cela, ni l'exprimer, ni l'écrire, ni le dire. Je le garde.*⁶¹

Cada sentido possui sua especificidade e todos são explorados no romance *Fort comme la mort*. No caso de Bertin: “*Ayant passé toute sa vie dans l'intimité, l'observation, l'étude et l'affection des femmes, s'étant toujours occupé d'elles, ayant dû sonder et découvrir leurs goûts, connaître comme elles la toilette, les questions de mode, tous les menus détails de leur existence privée [...]*” (MAUPASSANT, 1983, p.240)⁶², o pintor acaba compartilhando com elas algumas de suas sensações: “[...] *il éprouvait toujours, en entrant dans un de ces magasins où l'on vend les accessoires charmants et délicats de leur beauté, une émotion de plaisir presque égale à celle dont elles vibraient elles-mêmes.*” (MAUPASSANT, 1983, p.240)⁶³. Nesse caso, as “*dentelles attiraient ses mains*” e “[...] *le bureau de drap foncé, où les doigts souples de l'orfèvre font rouler les pierres aux reflets précieux, lui imposait une certaine estime.*” (MAUPASSANT, 1983, p.240)⁶⁴. Fonte de admiração, as sensações táteis

⁶⁰ “[...] o espírito excitado compreende tudo com mais prazer [...] em que se prova uma alegria mais viva em olhar e sentir [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.81).

⁶¹ “Eu às vezes tenho revelações curtas e bizarras e violentas da beleza, de uma beleza desconhecida, inefável, mal revelada por certas idéias, certas palavras, certos espetáculos, certas colorações do mundo em certos segundos que fazem de mim uma máquina de vibrar, sentir e gozar, tremendo deliciosamente. Eu não posso comunicar isso, nem expressá-lo, nem escrevê-lo, nem dizê-lo. Eu o guardo.” (MAUPASSANT, 1889).

⁶² “Tendo passado toda a sua vida na intimidade, observação, estudo e afeição das mulheres, tendo-se sempre ocupado delas, tendo tido de sondar e descobrir seus gostos, conhecer seus vestuários, questões de moda, todos os mínimos detalhes de suas existências privadas [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.164).

⁶³ “[...] experimentava sempre, entrando numa dessas lojas onde se vendem acessórios encantadores e delicados para sua beleza, uma emoção de prazer quase igual à que as fazia vibrar.” (MAUPASSANT, 1993, p.164).

⁶⁴ “[...] a escrivainha de forro escuro, onde os dedos delicados do ourives fazem rolar as pedras de reflexos preciosos, impunha-lhe uma certa estima.” (MAUPASSANT, 1993, p.164).

também podem sugerir prazer, caso da condessa Any de Guilleroy, que sente prazer ao ser manejada e tocada⁶⁵ em uma casa de moda:

Elle adorait [...] se sentir maniée par les mains habiles des jeunes filles qui la dévêtaient et la rhabillaient en la faisant pivoter doucement devant son reflet gracieux. Le frisson que leurs doigts légers promenaient sur sa peau, sur son cou, ou dans ses cheveux était une des meilleures et des plus douces petites gourmandises de sa vie de femme elegante. (MAUPASSANT, 1983, p.204)⁶⁶.

No caso do olfato, ele também exerce um papel importante em *Fort comme la mort*. Encontramos no romance, por exemplo, o emprego metafórico da palavra *flair* para a capacidade de pressentir e intuir: “*Elle [a condessa] comprit bien, peu à peu, avec son flair de femme, qu’Annette l’attirait presque autant qu’elle-même.*” (MAUPASSANT, 1983, p.137)⁶⁷. O cheiro também pode anunciar o personagem. No caso de *Fort comme la mort*, o cheiro anuncia a velha aristocracia em uma exposição no *Palais de l’Industrie*, denunciando o mundo ao qual pertencem os personagens: “*Une chaleur d’humanité, une odeur fade de robes et d’habits vieillis sur le corps faisaient là-dedans une atmosphère écoeurante et lourde.*” (MAUPASSANT, 1983, p.137)⁶⁸. O cheiro produz ainda reminiscências da existência⁶⁹:

Bertin sentait en lui s’éveiller des souvenirs, ces souvenirs disparus, noyés dans l’oubli et qui soudain reviennent, on ne sait pourquoi. Ils surgissaient rapides, de toutes sortes, si nombreux en même temps, qu’il éprouvait la sensation d’une main remuant la vase de sa mémoire. Il cherchait pourquoi avait lieu ce bouillonnement de sa vie ancienne que plusieurs fois déjà, moins qu’aujourd’hui cependant, il avait senti et remarqué. Il existait toujours une cause à ces évocations subites, une cause matérielle et simple, une odeur, un parfum souvent. Que de fois une robe de femme lui avait jeté au passage, avec le souffle évaporé d’une essence, tout un rappel d’événements effacés! Au fond des vieux flacons de toilette, il avait retrouvé

⁶⁵ Danger (1993) entende, neste caso, a expressão de uma relação entre narcisismo e homossexualidade.

⁶⁶ “Adorava [...] sentir-se manuseada pelas mãos habéis das moças que a despiam e vestiam, fazendo-a girar suavemente diante de seu reflexo gracioso. O arrepio que seus dedos leves transmitiam à sua pele, seu pescoço, seus cabelos, experimentando-lh chapéus, era uma das melhores coisas de sua vida de mulher elegante.” (MAUPASSANT, 1993, p.139).

⁶⁷ “A condessa compreendeu bem, pouco a pouco, com seu faro de mulher, que Annette o atraía quase tanto quanto ela mesma.” (MAUPASSANT, 1993, p.100).

⁶⁸ “Um calor de gente, um cheiro insípido de vestidos e casacas envelhecidas nos corpos criavam, do lado de dentro, uma atmosfera repugnante e pesada.” (MAUPASSANT, 1993, p.95).

⁶⁹ Bismut (1987), ao observar as influências entre escritores, pergunta-se se Proust (1871-1922) teria lido *Fort comme la mort* quando a obra foi publicada, em 1889, - Proust teria então dezoito anos - e se de alguma maneira este trecho teria contribuído para a composição de algumas passagens famosas de *A la recherche du temps perdu* (PROUST, 2008), como a passagem a seguir: “Mas, quando de um passado antigo nada resta, após a morte dos seres, depois da destruição das coisas, somente, mais frágeis mas mais vívidos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o cheiro e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, para se lembrar, para esperar, para ter esperança, na ruína de todo o resto, para carregar sem esmorecer, em sua gotinha quase impalpável, o edifício imenso da lembrança.” (PROUST apud BISMUT, 1987, p.317).

souvent aussi des parcelles de son existence; et toutes les odeurs errantes, celles des rues, des champs, des maisons, des meubles, les douces et les mauvaises, les odeurs chaudes des soirs d'été, les odeurs froides des soirs d'hiver, ranimaient toujours chez lui de lointaines réminiscences, comme si les senteurs gardaient en elles les choses mortes embaumées, à la façon des aromates qui conservent les momies. (MAUPASSANT, 1983, p.111)⁷⁰.

O sentido do olfato parece ter a capacidade de transcender a matéria e proporcionar uma comunhão entre o ser e o mundo exterior, integrando-o à totalidade. O olfato parece ser fundamental para convocar as outras sensações, estabelecendo, como ocorria na poesia de Baudelaire, correspondências inusitadas, abrindo as portas para o desconhecido.

Quanto ao sentido do paladar, podemos observar a seguinte passagem:

L'aimait-il [Bertin]? Certes, il la désirait à peine, n'ayant pas réfléchi à la possibilité d'une possession. Jusqu'ici, dès qu'une femme lui avait plu, le désir l'avait aussitôt envahi, lui faisant tendre les mains vers elle, comme pour cueillir un fruit, sans que sa pensée intime eût été jamais profondément troublée par son absence ou par sa présence. (MAUPASSANT, 1983, p.38)⁷¹.

A metáfora da fruta lembra o pecado original e mostra o poder de atração da mulher e esse objeto de desejo está pronto para ser comido. Encontramos ainda uma imagem gustativa que traduz o estado de alma de Bertin: *“Au moment de sortir, il la saisit [Any], l'enveloppa tout entière dans ses bras et, appuyant la bouche sur son front, il semblait boire, aspirer en elle tout l'amour qu'elle avait pour lui.”* (MAUPASSANT, 1983, p.302)⁷².

No caso da audição, o ouvido é fonte de informação: *“Et toujours elle l'interrogeait, vibrante de curiosité, les yeux fixés sur lui, l'oreille avide de ces choses un peu inquiétantes à*

⁷⁰ “Bertin sentia o despertar de recordações, recordações desaparecidas, afogadas no esquecimento e que, subitamente, voltam, não se sabe por quê. Surgem rápidas, de todos os tipos, tão numerosas ao mesmo tempo, que ele experimentava a sensação de uma mão remexendo o limo de sua memória. Ele procurava o motivo daquela efervescência de sua vida passada, que, entretanto, por diversas vezes, menos que hoje, ele sentira e observara. Existia sempre uma causa para aquelas evoluções súbitas, uma causa material e simples, um cheiro, um perfume, frequentemente. Quantas vezes um vestido de mulher despertara-lhe, ao passar com o sopro vaporoso de uma essência, toda a evocação de acontecimentos apagados. No fundo de velhos frascos de penteadeira, ele encontrara muitas vezes também parcelas de sua existência; e todos os odores errantes, os das ruas, dos campos, das casas, dos móveis, os doces, os maus, os odores quentes das noites de verão, os odores frios das noites de inverno, reanimava-lhe reminiscências longínquias, como se os cheiros guardassem as coisas mortas embalsamadas, à maneira dos aromas que conservam as múmias.” (MAUPASSANT, 1993, p.78-79).

⁷¹ “Ele a amava? Certamente, apenas a desejava, sem ter refletido sobre a possibilidade de uma posse. Até então, se uma mulher lhe tivesse agradado, o desejo tê-lo-ia logo invadido, fazendo que estendesse as mãos para ela, como para colher um fruto sem que seu pensamento íntimo jamais tivesse sido profundamente perturbado por sua ausência ou por sua presença.” (MAUPASSANT, 1993, p.27).

⁷² “No momento de sair, segurou-a em seus braços e, apoiando os lábios em sua testa, parecia beber, aspirar todo o amor que ela lhe tinha.” (MAUPASSANT, 1993, p.205).

entendre, mais si charmantes à écouter.” (MAUPASSANT, 1983, p.42)⁷³. E a música surge como uma forma de embriaguez:

Olivier Bertin adorait la musique; comme on adore l’opium. Elle le faisait rêver. Dès que le flot sonore des instruments l’avait touché, il se sentait emporté dans une sorte d’ivresse nerveuse qui rendait son corps et son intelligence incroyablement vibrants. Son imagination s’en allait comme une folle, grisée par les mélodies, à travers des songeries douces et d’agréables rêvasseries. Les yeux fermés, les jambes croisées, les bras mous, il écoutait les sons et voyait des choses qui passaient devant ses yeux et dans son esprit. (MAUPASSANT, 1983, p.104)⁷⁴.

É possível pensar, neste trecho, uma aproximação com o poeta Baudelaire e seus paraísos artificiais, onde o haxixe, o vinho e o ópio eram usados para estimular a imaginação e cujos efeitos propiciam um estado de “beatitude irracional” (SABATIER, 2004, p.345).

Voltando aos sentidos, Maupassant (1938, p.169), em *La vie d’un paysagiste*, compreende o olho como “*le plus admirable des organes humains*”. É através dele que se tem o primeiro contato com o mundo exterior:

Vrai, je ne vis que par les yeux; je vais, du matin au soir, par les plaines et par les bois, par les rochers et par les ajoncs, cherchant les tons vrais, les nuances inobservées, tout ce que l’école, tout ce que l’apparis, tout ce que l’éducation aveuglante et classique empêche de connaître et de pénétrer. Mes yeux ouverts, à la façon d’une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j’ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard, et de digérer les couleurs comme on digère les viandes et les fruits. [...] Une feuille, un petit caillou, un rayon, une touffe d’herbe m’arrêtent des temps infinis; et je les contemple avidement, plus ému qu’un chercheur d’or qui trouve un lingot, savourant un bonheur mystérieux et délicieux à décomposer leurs imperceptibles tons et leurs insaisissables reflets. (MAUPASSANT, 1938, p.167)⁷⁵.

E esse sentido se manifesta em toda sua potência no artista que é Bertin:

⁷³ “E ela o interrogava sempre, vibrante de curiosidade, com os olhos fixos nele, os ouvidos dessas coisas um pouco inquietantes de se ouvir, mas tão encantadoras de se escutar.” (MAUPASSANT, 1993, p.31).

⁷⁴ “Olivier Bertin adorava música como se adora ópio. Ela o fazia sonhar. A partir do momento em que a onda sonora dos instrumentos o tocava, sentia-se arrebatado por uma espécie de embriaguez nervosa, que tornava seu corpo e sua inteligência incrivelmente vibrantes. Sua imaginação partia como louca, inebriada pelas melodias, através dos devaneios doces e de agradáveis sonhos. Com os olhos fechados, as pernas cruzadas, os braços frouxos, escutava os sons e via imagens que passavam ante seus olhos em seu espírito.” (MAUPASSANT, 1993, p.73).

⁷⁵ “Verdade, eu vivo apenas pelos olhos; Eu vou, de manhã à noite, pelas planícies e bosques, pelas rochedos e tojos, à procura de verdadeiros tons, os matizes não observados, tudo o que a escola, tudo o que aprende, tudo isso a educação cega e clássica impede de conhecer e penetrar. Meus olhos abertos, como uma boca faminta, devoram a terra e o céu. Sim, tenho a sensação clara e profunda de comer o mundo com o meu olhar, e de digerir as cores como se digere as carnes e frutas [...] Uma folha, uma pedrinha, um raio, um tufo de grama me param tempos infinitos; e eu os contemplo com avidez, mais comovido do que um garimpeiro que encontra um lingote, saboreando uma felicidade misteriosa e deliciosa de decompor seus tons imperceptíveis e seus reflexos ilusórios.” (MAUPASSANT, 1938, p.167).

Il était dans une de ces heures [...] où l'oeil voit mieux, semble plus impressionnable et plus clair, où l'on goûte une joie plus vive à regarder et à sentir, comme si une main toute-puissante venait de rafraîchir toutes les couleurs de la terre, de ranimer tous les mouvements des êtres, et de remonter en nous, ainsi qu'une montre qui s'arrête, l'activité des sensations. (MAUPASSANT, 1983, p.115)⁷⁶.

Os olhos do pintor contemplam o corpo feminino e tentam transportar seu charme e beleza para a tela:

Penché vers elle [Any], épiait tous les mouvements de sa figure, toutes les colorations de sa chair, toutes les ombres de la peau, toutes les expressions et les transparences des yeux, tous les secrets de sa physionomie, il s'était imprégné d'elle comme une éponge se gonfle d'eau; et transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait, et qui coulait, ainsi qu'une onde, de sa pensée à son pinceau, il en demeurait étourdi, grisé comme s'il avait bu de la grâce de femme. (MAUPASSANT, 1983, p.36)⁷⁷.

A sedução também ocorre por intermédio dos sentidos, como podemos ver em *Fort comme la mort*, quando a mulher tentar seduzir os sentidos do homem: “*Elle [Any] s’efforça de séduire ses yeux par des élégances, son odorat par des parfums, son oreille par des compliments et sa bouche par des nourritures.*” (MAUPASSANT, 1983, p.60)⁷⁸. A sedução se dá através da visão, do cheiro de perfume, das palavras ditas e do paladar e a união dos sentidos da audição, paladar e da visão provocam sensação de prazer: “*Elle [Annette] recommença, et lui [Bertin], tournant la tête, se remit à contempler Annette, mais en écoutant aussi la musique, afin de goûter en même temps deux plaisirs.*” (MAUPASSANT, 1983, p.233)⁷⁹.

Vemos ao mesmo tempo o desejo e a impossibilidade de comunicar esses momentos através de palavras, sejam elas escritas ou faladas. Em *La vie errante*, os sentidos parecem se fundir uns nos outros: “*Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette*

⁷⁶ “Achava-se em uma daquelas horas [...] em que o olho vê melhor, parece mais impressionável e mais claro, em que se prova uma alegria mais viva em olhar e sentir, como se mão todo-poderosa acabasse de refrescar todas as cores da terra, reanimar todos os movimentos dos seres e reativar em nós, como a um relógio que para, a atividade das sensações.” (MAUPASSANT, 1993, p.81).

⁷⁷ “Inclinado para ela, espiaando todos os movimentos de seu rosto, todas as colorações de sua carne, todos os sombreados de sua pele, todas as expressões e transparências dos olhos, todos os segredos de sua fisionomia, ele se impregnara dela como uma esponja se encharca de água; e, transportando sobre a tela emanação de encanto perturbador que seu olhar recolhia e que fluía, assim como uma onda, de seu pensamento ao seu pincel, ele permanecia atordoado, inebriado como se tivesse bebido a graça da mulher.” (MAUPASSANT, 1993, p.26).

⁷⁸ “Ela esforçou-se em seduzir seus olhos com a elegância, seu odor com perfumes, seus ouvidos com cumprimentos e sua boca com alimentos.” (MAUPASSANT, 1993, p.43).

⁷⁹ “Ela recomeçou, enquanto ele, voltando a cabeça, pôs-se a contemplar outra vez Annette, mas escutando também a música, para provar dos dois prazeres ao mesmo tempo.” (MAUPASSANT, 1993, p.158).

ivresse fit délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles.” (MAUPASSANT apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.157)⁸⁰. E a integração de todos os sentidos parece provocar a sensação de embriaguez, permitindo a ligação com o mundo, lembrando, novamente, os paraísos artificiais de Baudelaire (2006a). Em *Fort comme la mort* encontramos essa mistura dos sentidos, quando Bertin observa Annette:

Il la regardait avec ravissement, comme on regarde une aurore, comme on écoute de la musique avec des tressaillements d'aise quand elle se baissait, se redressait, levait les deux bras en même temps pour remettre en place sa coiffure. Et puis, de plus en plus, d'heure en heure, elle activait en lui l'évocation de l'autrefois! Elle avait des rires, des gentilleses, des mouvements qui lui mettaient sur la bouche le goût des baisers donnés et rendus jadis, elle faisait du passé lointain, dont il avait perdu la sensation précise, quelque chose de pareil à un présent rêvé; elle brouillait les époques, les dates, les âges de son coeur, et rallumant des émotions refroidies, mêlait, sans qu'il s'en doutât, hier avec demain, le souvenir avec l'espérance. (MAUPASSANT, 1983, p.196)⁸¹.

Podemos perceber a sensação de embriaguez surgida a partir do olhar dirigido à mulher e da evocação da música, do sabor dos beijos e dos gestos. Tudo isso evoca outros tempos e reatualiza o passado no presente, um presente sonhado, misturando épocas e anulando as contradições do mundo, ainda que temporariamente.

No entanto, se o pensamento não tem a primazia na obra de Maupassant, os sentidos também são questionados. Como diz o escritor, os sentidos “[...] *qui sont les seuls intermédiaires entre la vie extérieure et nous, qui nous imposent leurs perceptions, déterminent notre sensibilité, créent en nous une âme essentiellement différente de toutes celles qui nous entourent.*” (MAUPASSANT, 1929a, p.XIX)⁸². No entanto, embora os sentidos permitam fazer a ligação entre o homem e o mundo exterior, eles são poucos e, portanto, insuficientes para apreender a realidade plenamente, como podemos constatar em

⁸⁰“Ficava ofegante, tão intoxicado com sensações, que a perturbação dessa embriaguez fez meus sentidos delirar. Eu realmente não sabia mais se respirava música, ou se ouvia perfumes, ou se dormia nas estrelas.” (MAUPASSANT apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.157).

⁸¹ “Ele a olhava com arrebatamento, como se contempla uma aurora, como se escuta música, com estremecimentos de satisfação, quando ela se abaixava, se levantava, erguia os braços ao mesmo tempo para ajeitar o penteado. E, cada vez mais, de hora em hora, ela ativava nele a evocação do passado! Ela sorria e tinha gentilezas e gestos que lhe traziam à boca o gosto dos beijos dados e retribuídos outrora; ela fazia do passado distante, cuja sensação exata se perdera, algo de semelhante num presente sonhado; embaralhava as épocas, as datas, as idades de seu coração e, reacendendo emoções adormecidas, misturava, sem que desconfiasse, o ontem com o amanhã, a recordação com a esperança.” (MAUPASSANT, 1993, p.134-135).

⁸² “[...] que são os únicos intermediários entre a vida externa e nós, que nos impõem suas percepções, determinam nossa sensibilidade, criam em nós uma alma essencialmente diferente de todas aquelas que nos rodeiam.” (MAUPASSANT, 1929a, p.XIX).

“*Lettre d'un fou*”⁸³, de 1885. O homem passa pela vida de forma mecânica, cego, “*croyant voir, croyant savoir, croyant connaître*”⁸⁴ o que o rodeia, mas não compreende que tudo é falso, visto que o ser exterior, em toda sua integridade, nos escapa e sua parcela acessível é apreendida de maneira incerta e escassa por nossos órgãos:

Incertains, parce que ce sont uniquement les propriétés de nos organes qui déterminent pour nous les propriétés apparentes de la matière. Peu nombreux, parce que nos sens n'étant qu'au nombre de cinq, le champ de leurs investigations et la nature de leurs révélations se trouvent fort restreints. (MAUPASSANT, 1960a, p.1004)⁸⁵.

A visão, que indica as dimensões, as formas e as cores, pode nos enganar em relação a estes três aspectos, na medida em que há muitas coisas no universo que não conhecemos e não vemos, coisas muito grandes e distantes, como as estrelas no espaço, ou coisas minúsculas, como o micróbio que vive na água. Isso faz com que a visão seja limitada e nossas ideias de proporção, assim como as dimensões e as formas estejam baseadas em princípios sem valor absoluto. Além disso, o olho imporia ao espírito sua maneira arbitrária de constatar as relações entre a luz e a matéria, e, por conseguinte, a forma de ver as cores.

Conhecemos a música, através da audição, “[...] *le plus poétique et le plus précis des arts, vague comme un songe et exact comme l'algèbre* [...]” (MAUPASSANT, 1960a, p.1004)⁸⁶, do paladar e do olfato, os perfumes e a qualidade das comidas, respectivamente. No entanto:

L'humanité pourrait exister [...] sans l'oreille, sans le goût et sans l'odorat, c'est-à-dire sans aucune notion du bruit, de la saveur et de l'odeur. Donc, si nous avons quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avons quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater. (MAUPASSANT, 1960a, p.1005)⁸⁷.

Sendo assim, nossa avaliação é precária do que é conhecido e, ao contrário, estamos rodeados pelo “*inconnu inexploré*”. Além disso, os sentidos se interpõem entre o homem e a

⁸³ Confira Maupassant (1960a).

⁸⁴ “acreditando ver, acreditando saber, acreditando conhecer” (MAUPASSANT, 1960a, p.1004).

⁸⁵ “Incertos, porque são apenas as propriedades de nossos órgãos que determinam para nós as propriedades aparentes da matéria. Pouco numerosos, porque nossos sentidos sendo apenas cinco, o campo de suas investigações e a natureza de suas revelações são muito limitadas.” (MAUPASSANT, 1960a, p.1004).

⁸⁶ “[...] a mais poética e a mais precisa das artes, vaga como um sonho e exata como a álgebra [...]” (MAUPASSANT, 1960a, p.1004).

⁸⁷ “A humanidade poderia existir [...] sem o ouvido, sem o paladar e sem o cheiro, isto é, sem qualquer noção do ruído, do sabor e do cheiro. Então, se tivéssemos menos órgãos, ignoraríamos coisas admiráveis e singulares, mas se tivéssemos mais órgãos, descobriríamos um número infinito de outras coisas que nunca suspeitaremos por falta de meios para encontrá-las.” (MAUPASSANT, 1960a, p.1005).

inteligência e o ser, dominado por seu corpo, tem suas percepções limitadas, pois estas fornecem apenas informações incertas: “*Donc, tout est incertain et appréciable de manières différentes. Tout est faux, tout est possible, tout est douteux.*” (MAUPASSANT, 1960a, p.1004)⁸⁸. Essa maneira de pensar faz parte da concepção de mundo em Maupassant.

Como Maupassant, Villiers de l’Isle-Adam entende que, na dimensão animal, imperam os instintos e sente-se o mundo através dos sentidos, que correspondem ao “*plus simples*”, “*plus primitif*” e “*plus naturel*”. Percebe-se, por exemplo, “[...] *la qualité des lignes, la dureté des cheveux, le grain de la peau, les attaches des extrémités, un mouvement [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.804)⁸⁹, mas essas sensações podem enganar o homem e a “*nature cachée*”, real, do ser pode não ser reconhecida. Nessa perspectiva, a eficiência dos sentidos também é questionada por Villiers de L’Isle-Adam, em seu romance *L’Ève future*. À afirmação de Lord Ewald de que seus olhos são perspicazes, o cientista Thomas Edison responde:

— *Vos yeux! — Dites-moi, ne croyez-vous point voir, distinctement, cette goutte d’eau? Cependant, si je la place entre ces deux feuilles de cristal, devant le réflecteur de ce microscope solaire et que j’en projette le strict reflet sur cette soie blanche, là-bas, où tout à l’heure vous apparut l’enchanteresse Alicia, vos yeux ne récuseront-ils pas leur premier témoignage devant le spectacle, plus intime, que leur dévoilera d’elle-même cette goutte d’eau? Et si nous songeons à tout l’indéfini des occultes réalités que recèlera ce liquide globule, encore, nous comprendrons que la puissance même de notre instrument, sorte de béquille visuelle, est insignifiante: la différence entre ce qu’il nous découvre et ce que nous voyons sans son secours, par rapport à tout ce qu’il ne peut nous montrer, étant, à peu près, inappréciable.* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.839)⁹⁰.

A potência da visão humana revela-se insignificante diante das realidades ocultas que são desconhecidas. Além disso, o que vemos é sugerido por nossos olhos incompletos e cada indivíduo sente o mundo de maneira única, a partir de sua natureza:

⁸⁸ “Então, tudo é incerto e apreciável de maneiras diferentes. Tudo é falso, tudo é possível, tudo é duvidoso.” (MAUPASSANT, 1960a, p.1004).

⁸⁹ “[...] as linhas do corpo, na cabeleira, na pigmentação da pele, nas extremidades ou num movimento qualquer [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.99).

⁹⁰ “Seus olhos? - Diga-me, o senhor não acha que está vendo distintamente essa gota d’água? Entretanto, e colocá-la entre duas lâminas de cristal, diante do refletor desse microscópio solar, e se projetar apenas seu reflexo naquela seda branca, lá onde ainda há pouco a encantadora Alicia apareceu para o senhor, seus olhos provavelmente recusarão o primeiro testemunho diante do espetáculo mais íntimo que lhes revelará a própria gota d’água. E se pensarmos no indefinido das realidades ocultas que conterà esse glóbulo líquido? Compreenderemos então que o próprio poder de nosso instrumento, espécie de muleta visual, é insignificante [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.145).

Donc, n'oubliez plus que nous ne voyons des choses que ce que leur suggèrent nos seuls yeux; nous ne les concevons que d'après ce qu'elles nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuses: nous n'en possédons que ce que nous en pouvons éprouver, chacun selon sa nature! Et, grave écureuil, l'Homme s'agite en vain dans la geôle mouvante de son MOI, sans pouvoir s'évader de l'Illusion où le captivent ses sens dérisoires. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.839-840)⁹¹.

Mesmo os sentidos dos animais, no caso “*l'odorat d'un animal*”, que seriam superiores aos do homem, como o olfato do cachorro, seriam suscetíveis de engano: “[...] *je l'ai vu contraindre un basset à s'acharner, en aboyant, et à mordre sur un morceau de chair artificielle frotté des simples équivalents chimiques du fumet d'un renard!*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.939)⁹². Quanto à audição, Edison diz: “[...] *il est vrai que l'ouïe humaine est une illusion comme tout le reste.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.876)⁹³.

Mas a mente também pode ser enganadora. Lord Ewald, fascinado por Alicia, percebe, desde os primeiros dias de intimidade com ela, uma “*étrange évidence*”⁹⁴ a seu respeito. Um sentimento lhe ocorria quando a ouvia falar e agir, mas preferia culpar sua própria percepção, a admitir o que significava. Recorreu “[...] *à toutes les circonstances atténuantes que fournit la raison pour [...] détruire l'importance [...]*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.797)⁹⁵ dessas incongruências que o incomodavam inicialmente.

Se nossa concepção da realidade é alterada por nossos sentidos, meios de percepção imperfeitos, e se essa concepção é diferente para cada indivíduo, então, segundo Villiers, tudo não passa de ilusão, incluindo a própria natureza. A partir desse ponto de vista Edison diz ironicamente: “[...] *la Nature est une grande dame à laquelle je voudrais bien être présenté, car tout le monde en parle et personne ne l'a jamais vue!*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.831)⁹⁶. Raitt (1960) argumenta que, em Villiers, a ideia da ilusão aplicada à existência do mundo exterior pode ser estendida também à religião e à filosofia. Esse pensamento leva-

⁹¹ "Não se esqueça, pois, de que não vemos coisas apenas *sugeridas* pelos olhos; só as concebemos segundo o que nos permitem entrever de suas entidades misteriosas; possuímos o que podemos sentir delas, cada pessoa conforme sua natureza! E, grave obstáculo, o Homem se agita em vão na jaula movediça de seu EU, sem poder evadir-se da Ilusão, onde se mantém escravo de seus sentidos imperfeitos!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.145).

⁹² "Uma vez vi um cão agarrar-se, latindo e mordendo, a um pedaço de carne artificial devidamente impregnado de equivalentes químico do cheiro de uma raposa!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.275).

⁹³ "O ouvido humano, aliás, como todo o resto, não passa de uma ilusão." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.193).

⁹⁴ "estranha evidência" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.90).

⁹⁵ “[...] a todas as circunstâncias atenuantes que a mente fornece para destruir-lhes a importância [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.91).

⁹⁶ "A Natureza é uma grande dama a quem eu gostaria de ser apresentado, pois todos falam nela mas jamais ninguém a viu!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.135).

nos à ideia de nulidade de toda crença e, por conseguinte, ao pessimismo. Aliás, tanto Villiers quanto Maupassant foi influenciado pelo pessimismo do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), embora cada um tenha encontrado soluções próprias para lidar com a ausência de significado no mundo. Enquanto Villiers foge do mundo decepcionante, buscando o ideal, atitude que o aproxima dos românticos, Maupassant entrega-se ao pessimismo, e essa conduta reflete de certa maneira o posicionamento de escritores que encontraremos na primeira metade do século XX.

Entendendo que os sentidos são insuficientes como instrumento de conhecimento, e consciente do aspecto irreal do mundo da matéria, como assinalava a filosofia idealista, Villiers concorda com a ideia de que o homem conhece apenas seu próprio pensamento⁹⁷ e compreende o mundo exterior a partir apenas de seu espírito. Se a verdade absoluta não pode ser encontrada, ela se torna para Villiers uma questão de preferência pessoal e, diante dessa constatação, o escritor volta-se para a imaginação, capacidade individual de criar um mundo, e entende que o indivíduo é livre para escolher e criar um mundo, uma verdade, enfim, a ilusão que mais lhe agrada, conforme sua vontade, não precisando se limitar à existência do mundo exterior (RAITT, 1960, 1986).

Enquanto Maupassant procura mostrar a ilusão do mundo, encontramos em Villiers, segundo Mattiussi (2000), dois tipos de ilusão: uma positiva, o sonho, e outra negativa, a mentira. Nos dois casos trata-se de uma mentira, tendo em vista que a ilusão retoma o que não é real, sendo, portanto, falso, ficção. A diferença entre elas é de grau: a ilusão negativa liga-se ao que é baixo, à ordem dos instintos, enquanto há mentiras que são da ordem do sublime, sendo superiores, inclusive, à própria realidade. Nesse caso, trata-se de uma ilusão positiva, a qual visa elevar o homem à ordem do absoluto⁹⁸. Diante das incertezas da vida e da mediocridade presente no mundo, ou seja, ante uma realidade indesejada, decepcionante, e ilusória, e considerando que a verdade absoluta é inacessível, interessa a Villiers a capacidade

⁹⁷ Ideia já presente no racionalismo de Descartes (1596-1650).

⁹⁸ Sobre a mentira, Lévi-Bertherat (1994) demonstra que se trata de uma forma abstrata de artifício. Ela se situa na estreita relação entre o verdadeiro e o falso e faz com que o mentiroso atinja um patamar divino, na medida em que cria suas próprias verdades. Oscar Wilde (1854-1900), por sua vez, em *A decadência da mentira*, de 1891, reivindica a mentira – ou seja a imaginação - na arte, entendendo que o que se espera da literatura são: “charme, beleza e poder imaginativo”. Ele critica a inclinação do século XIX para os fatos e o relato de atos de ordem inferiores, entendendo que com isso a arte se tornará estéril e a beleza desaparecerá. Buscando mostrar a diferença entre realismo sem imaginação e realidade imaginativa, Wilde (1994) demonstra que a arte toma a vida como parte de sua matéria-prima, recriando-a e remodelando-a em formas novas, sendo, por isso, indiferente a fatos. Ela inventa, imagina, sonha e “[...] mantém entre ela e a realidade a impenetrável barreira do belo estilo, do tratamento decorativo ou ideal.” Para o escritor, a natureza é uma criação humana, pois é no cérebro humano que ela passa a existir, a partir do que vemos e de como a vemos, nesse sentido, “olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa”. A mentira, para ele, enquanto “narração de belas inverdades”, seria o objetivo da arte (WILDE, 1994). É isso o que propõe Villiers, criar belas inverdades.

de inventar e de criar para si mesmo uma verdade da ordem do divino, do absoluto, a qual, mesmo sendo imaginária, fictícia, representa tudo o que é elevado como valor. Há, assim, na obra de Villiers, a busca pela ilusão positiva, ou seja, a criação, através do imaginário, de grandes e belas ficções, capazes de elevar o indivíduo à grandeza dessas criações. A perfeição da beleza em Villiers, sobretudo da beleza feminina, será justamente o resultado dessa ilusão positiva. É o que vemos em *L'Éve future*, quando Edison oferece aos homens “[...] *de préférer d'ormais à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.952)⁹⁹.

Podemos observar, assim, que tanto Villiers quanto Maupassant se inscrevem na linha de pensadores que questionam o conhecimento pelos sentidos, como Montagne (1533-1592), por exemplo. Se o real não se deixa capturar plenamente, estamos no plano do incerto e do impreciso e, nessa perspectiva, cada indivíduo tem seu próprio olhar e pode criar sua própria ilusão do mundo. A arte surge para eles como uma interpretação do mundo, visto que o conhecimento não é definitivo ou imutável. Diferentemente de Villiers, que prioriza a razão e as ideias, Maupassant não entende que a razão seja o que caracteriza o homem, rompendo, assim, com a tradição filosófica das luzes. Ao contrário, o que marcaria o ser humano para ele seriam as pulsões e sua propensão para manter suas ilusões, concordando neste aspecto com Villiers. Pensar, para Maupassant, afeta a saúde psíquica, podendo gerar a criação de ilusões, o que é negativo para ele (principalmente se considerarmos seu histórico pessoal ligado à esquizofrenia e à loucura); já para Villiers, a solução encontrada para fugir das armadilhas da natureza reside nas ideias; o corpo, para Maupassant, buscaria apenas o prazer e seria, nesse sentido, menos enganador que a mente, mas para Villiers, as ideias são mais reais que a matéria e as ilusões permitem a criação dos seres pela força do espírito. Além disso, a mente afasta o ser dos prazeres momentâneos e cria o ideal, fonte de prazer eterno. Todavia, ainda que o corpo pareça ter mais espaço na obra de Maupassant e a razão pareça predominar na obra de Villiers, tanto a razão quanto os sentidos são vistos como ferramentas limitadas de percepção nos dois escritores. Em Maupassant, os personagens, assim como aqueles de Flaubert, não sabem ver o mundo, pois têm o olhar velado por suas emoções e desejos, deixando-se estar em meio à ilusão, enquanto em Villiers, os personagens eleitos, como o cientista Edison e Lord Ewald, têm consciência de si mesmos e do mundo que os envolve e buscam uma forma de escapar das ilusões impostas pelo mundo.

⁹⁹ “[...] de preferir a uma mentirosa, medíocre e sempre cambiante Realidade uma prestigiosa e sempre fiel Ilusão.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.290).

3.1 As convenções: berço de ilusões

O mundo moderno, com sua fé na ciência e no progresso, e a sociedade civilizada, com suas regras e convenções sociais, são vistos com ceticismo e desconfiança pelos escritores Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam. Assim como eles, outros escritores, como Flaubert e Baudelaire, também desconfiaram do progresso e da civilização e a ironia surge em todos como uma forma de expôr esse mundo imperfeito, evidenciando, assim, a cisão entre o homem e o seu tempo.

Maupassant apresenta em sua obra a imagem do homem de seu tempo, que, para se libertar de seu lado primitivo, constrói para si um ambiente artificial, com a cultura, as instituições e suas leis. Apesar de Rousseau e suas ideias de valorização da natureza, em que o homem é visto como naturalmente bom, sendo a civilização que o corrompe¹⁰⁰, a sociedade ocidental no século XIX, de modo geral, vê a civilização como um progresso. Com o tempo, as sociedades sofreram várias transformações: “[...] passagem do mito à história, da magia à ciência, do status ao contrato, do frio ao quente, do concreto ao abstrato, do coletivo ao individual, do ritual ao racional [...]” (GOODY apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.282) e estas transformações levaram o homem compreendido como civilizado a menosprezar as civilizações primitivas, vistas como menos evoluídas e inferiores. O homem selvagem, que viveria em estado de natureza e seria considerado não civilizado, iletrado e bruto, corresponderia àquele ser que tem mau gosto e que vive à margem das normas sociais. Nessa perspectiva, a civilização e o progresso se tornam sinônimos, assim como primitivo e atrasado (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Guy de Maupassant opõe-se a essas ideias recebidas que veem a civilização como o resultado de um processo evolutivo.

Embora o escritor valorize o combate empreendido pelo homem à sua inclinação natural para se deixar conduzir pelas pulsões, situação que o afasta do seu *status* animal, o escritor ironiza o ser “civilizado”, com sua sofisticação (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Maupassant entende que existe no mesmo indivíduo a presença concomitante “[...] do bárbaro e do policiado, do bruto e do refinado, do selvagem e do civilizado, do primitivo e do evoluído [...]” (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.283), e não importa o grau de civilização, a “besta” sempre aflora no homem. No escritor, a sociedade, com suas instituições, surge como um espaço sem valores profundos, imbuído apenas de enganos e perversão, tanto no

¹⁰⁰ Confira Rousseau (1985).

âmbito privado quanto no público. É justamente essa degradação da civilização na segunda metade do século XIX, na França, que o escritor questiona em sua obra.

A sociedade pintada por Maupassant rompe com suas origens naturais, vista como selvagem ou primitiva, e busca dominar a natureza, transformando-a segundo sua vontade. Observa-se que, no ambiente urbano, distante da natureza e do campo, representado por Paris e pelos grandes centros urbanos, existe um mundo onde reinam as aparências e onde todos interpretam um papel. Maupassant questiona, justamente, a ideia de civilizado atribuída a uma sociedade, vista como evoluída, culta, moderna, com leis e regras para estabelecer seu funcionamento, mas onde imperam a mentira, a violência e o interesse, onde as pessoas se traem e se destroem. Além disso, para o escritor, a sociedade transforma as relações humanas e subverte os costumes e modos de vida simples, através de leis sociais e modos de agir arbitrários (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011).

Há, no século XIX, sobretudo a partir das ideias de Auguste Comte (1798-1857), com o positivismo, e de Charles Darwin (1809-1882), com a teoria da evolução, a crença na ciência moderna, na física, na química, na biologia, na fisiologia e na medicina e Villiers, por sua vez apesar de se interessar muito pelos problemas científicos e pelas conquistas técnicas modernas de seu tempo, desconfia da ciência materialista e antireligiosa, a qual busca suprimir o mistério do mundo (VAN DER MEULEN, 1925). Percebemos, assim, que Villiers, assim como Maupassant, critica a sociedade de sua época em sua obra, principalmente em seus *Contes cruels*, *Tribulat Bonhomet* e *L'Ève future*, atacando a “idolatria” ao progresso.

Ao sair do estado natural de origem e entrar no mundo “civilizado”, o ser humano criou, ao longo do tempo, regras para viver em sociedade. No entanto, alguns princípios culturais como: a propriedade, as leis, a moral e o dinheiro acabam alienando o indivíduo e Maupassant vai denunciá-los em sua obra. Maupassant questiona as leis morais, as quais se revelam relativas, pois mudam de acordo com o lugar, o tempo e os costumes. A rigidez dos costumes e das regras sociais encontra-se por vezes em desacordo com os impulsos do corpo, como a monogamia e a proibição de ter filho fora do casamento, regras que impulsionam os seres de todas as classes sociais a cometer atos contra a natureza, como o abandono, a tortura da criança e até mesmo o infanticídio. Nessa perspectiva, para o escritor, as leis morais não podem ser confiáveis (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011).

A lei do mercado, por sua vez, faz do dinheiro um elemento fundamental nas relações humanas, corrompendo-os. Como podemos ver em *Fort comme la mort*, o dinheiro é um fator de distinção, ligado a uma sociedade formada por “*amateurs ignorants et prétentieux*”. Bertin, por exemplo, observa as “pessoas da sociedade” no teatro:

Il les regardait applaudir, crier, s'extasier; et cette hostilité ancienne qui avait toujours fermenté au fond de son coeur orgueilleux et fier de parvenu s'exaspérait, devenait une rage furieuse contre ces imbéciles tout-puissants de par le seul droit de la naissance et de l'argent. (MAUPASSANT, 1983, p.280)¹⁰¹.

No caso da mulher, ela é vista como uma mercadoria e o casamento como um negócio, que culmina com os casamentos eram arranjados, como aquele Annette de Guilleroy:

Ils se trouvèrent fiancés un jour, tout naturellement, après une poignée de main et un sourire, et on parla de ce mariage comme d'une chose depuis longtemps décidée. Alors le marquis commença à apporter des cadeaux. La duchesse traitait Annette comme sa propre fille. Donc toute cette affaire avait été chauffée par un accord commun sur un petit feu d'intimité, pendant les heures calmes du jour [...] (MAUPASSANT, 1983, p.247)¹⁰².

O casamento de Annette com o marquês de Farandal foi arranjado pelo conde de Guilleroy e a tia do marquês, devido ao interesse do conde de se tornar algo mais do que um “simples” deputado. A jovem leva o dote e o noivo seu nome e sua influência. Assim, o casamento não é motivado por amor, mas por interesses¹⁰³, embora haja, como vimos, o esforço de dar uma aparência de intimidade ao negócio. Ao mostrar os costumes da época relacionados ao casamento, Maupassant revela-se herdeiro de Balzac e de sua *Comédie humaine*¹⁰⁴, na qual encontramos Vautrin, que diz tratar-se de um verdadeiro “mercado de casamento” (BALZAC, 1971).

Annette está disposta a amar um homem que ela não escolheu, apenas porque ele lhe foi prometido como marido. Vemos, durante a representação de *Fausto*, no teatro Ópera, que a jovem, pensando no noivo, se abandona a sentimentos provocados pela emoção que o tenor, ridículo no ponto de vista de Bertin¹⁰⁵, lhe inspira: “*Elle l'aimait, maintenant, comme aiment*

¹⁰¹ “Via-os aplaudir, gritar, extasiar-se; e a hostilidade antiga, que fermetnara sempre no fundo de seu coração orgulhoso e altivode novo-rico, exasperava-se, transformava-se em raiva furiosa contra aqueles imbecis todopoderosos só pelo direito de nascimento e de fortuna.” (MAUPASSANT, 1993, p.197).

¹⁰² “Um dia viram-se noivos, naturalmente, depois de um aperto de mãos e um sorriso, e falou-se daquele casamento como de algo há muito decidido. Então, o marquês começou a trazer-lhe presentes. A duquesa tratava Annette como se fosse sua própria filha. Todo aquele assunto fora ativado por um acordo comum ao calor da intimidade, durante as horas calmas do dia [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.168).

¹⁰³ Para Schopenhauer (2000), os casamentos por amor são contraídos no interesse da espécie, não dos indivíduos. O casal, unido pela ilusão instintiva que “é a essência do amor apaixonado”, vê a ilusão do amor desaparecer com o tempo, o que torna o casamento infeliz. Em contrapartida, para ele, o casamento de conveniência, motivada por interesses distintos da satisfação amorosa, como o dinheiro, faz com que o homem viva mais como indivíduo, o qual agiria, a partir do egoísmo, em função dos próprios interesses, do que como espécie, apresentando-se assim como contrário à natureza.

¹⁰⁴ Confira Balzac (1989).

¹⁰⁵ Bismut (1987) compara a cena do teatro em *Fort comme la mort* e em *Madame Bovary*, observando que Bertin, assim como Emma, mistura a ilusão do espetáculo com seus próprios pensamentos e seu sofrimento no momento, projecendo no tenor as dolorosas lembranças ligadas ao amor. No entanto, diferentemente da heroína

les coeurs naïfs, c'est-à-dire qu'elle aimait en lui toutes les espérances du lendemain. L'ivresse des premières fêtes de la vie et l'ardent besoin d'être heureuse la faisaient frémir d'allégresse et d'attente." (MAUPASSANT, 1983, p.270)¹⁰⁶. Annette experimenta por seu prometido um sentimento marcado pelas convenções, logo, sem qualidade e profundidade. Para Danger (1993), embora a jovem seja frívola, convencional e sem imaginação, ela vai se casar e entregar sua juventude a um homem medíocre, assim como ocorreu com sua mãe Any ou com Emma, de *Madame Bovary*. Juventude essa que, como vemos no romance, deposita, em sua ingenuidade, suas esperanças no futuro, possui força e vitalidade e é capaz de descobrir um mundo sempre novo e sempre belo.

Maupassant, embora seja conhecido por sua misoginia, toma o partido da mulher e da esposa em "*Un dilemne*", condenando, assim, a sujeição legal:

Je n'emploierai point les arguments philosophiques pour établir que la plus exorbitante de nos prétentions est celle de posséder une femme à soi tout seul. On pourrait cependant raisonner ainsi, non sans justesse: Le droit exclusif de propriété exercé sur un être égal à nous constitue une sorte d'esclavage, détruit en partie le libre arbitre de cet être, attente en tout cas d'une façon flagrante à l'intégrité de sa liberté. Or, si j'en crois [...] et nos immortels principes, la liberté est le premier des biens, le plus sacré, le plus inviolable, etc. (MAUPASSANT, 1881)¹⁰⁷.

O escritor denuncia ainda, como demonstra Larrivaud-De Wolf (2011), as uniões desproporcionais entre dois seres (um jovem, outro velho), prática validada pelas instituições, mas que são entendidas por Maupassant como anormal e odiosa. É dessa situação "antinatural", que busca fugir Bertin, vendo-se apaixonado por uma jovem que poderia ser sua filha.

Há vários motivos que levam os indivíduos ao casamento, dentre eles as expectativas românticas, as conveniências ou a resignação. No entanto, os seres se dão conta rapidamente

de Flaubert, Bertin tem lucidez suficiente para não se identificar completamente com o tenor e o papel que ele interpreta, não cedendo assim à fascinação da ilusão. A cena no romance de Maupassant seria um eco distante daquela encontrada na narrativa de Flaubert. Como demonstra Sabatier (2004), Bertin se projeta no personagem de Fausto, com quem compartilha o desejo louco de encontrar a juventude, mas por ciúme, vendo o efeito que o tenor tem na jovem Annette, ele passa a detestar a aparência e o jogo teatral.

¹⁰⁶ "Ela o amava agora, como os corações ingênuos amam, quer dizer que ela amava nele todas as esperanças do amanhã. A embriaguez das primeiras festas da vida e a necessidade ardente de ser feliz faziam-na fremir de alegria e de expectativa." (MAUPASSANT, 1993, p.190).

¹⁰⁷ "Não usarei os argumentos filosóficos para estabelecer que a mais exorbitante de nossas pretensões é a de possuir sozinho uma mulher. Poder-se-ia, no entanto, raciocinar com alguma precisão: O direito exclusivo de propriedade exercido sobre um ser igual a nós constitui uma espécie de escravidão, destrói em parte o livre arbítrio deste ser, atenta, em qualquer caso, de modo flagrante, contra a integridade de sua liberdade. Ora, se eu acredito nisso [...] e nossos princípios imortais, a liberdade é o primeiro dos bens, o mais sagrado, o mais inviolável, etc." (MAUPASSANT, 1881).

do equívoco que cometeram, visto que o casamento, como mostrou Balzac, é fonte de infelicidade. Nesse sentido, o adultério surge como uma forma de encontrar a felicidade almejada através do relacionamento amoroso.

De acordo com Larrivaud-De Wolf (2011), em Maupassant, as instituições do casamento, da igreja e da justiça apenas fragilizam a ordem social. Enquanto parece haver, na justiça, uma inversão de valores onde ela acusa o inocente e perdoa os culpados, o escritor denuncia a religião, entendendo que ela não corresponde mais a uma autoridade confiável. O escritor vê com desconfiança as crenças religiosas, pois as consideradas como mitos aos quais se apegam os homens, em detrimento da racionalidade. As religiões, para o escritor, manipulam os fiéis como marionetes e sua única virtude seria o fato de oferecer consolo aos homens que sofrem, caso de Any, que entra em uma igreja para orar, embora não seja uma grande devota:

Et voilà qu'aujourd'hui, dans cette église où elle venait d'entrer par hasard, elle se sentait tout à coup un besoin profond de prier, de prier non pour quelqu'un ni pour quelque chose, mais pour elle, pour elle seule, ainsi que déjà, l'autre jour, elle avait fait sur la tombe de sa mère. Il lui fallait de l'aide de quelque part, et elle appelait Dieu maintenant comme elle avait appelé un médecin, le matin même. (MAUPASSANT, 1983, p.204)¹⁰⁸.

Any em seu desespero: “[...] implorait Dieu, l'inexorable Dieu qui a jeté sur la terre toutes les pauvres créatures, afin qu'il eût pitié d'elle-même autant que de celle rappelée à lui.” (MAUPASSANT, 1983, p.182)¹⁰⁹. E pede ajuda ao sobrenatural: “[...] elle sentit qu'elle avait besoin de l'aide divine, d'un secours surnaturel contre des dangers prochains et d'inévitables douleurs.” (MAUPASSANT, 1983, p.194)¹¹⁰. Mas para o escritor, o homem vive em um mundo abandonado por um Deus mau, que deixou sua criação à própria sorte. Nesse caso, mesmo a missão tranquilizadora e consoladora da religião não é efetiva. Desse modo, percebemos que as instituições são, para Maupassant, fonte de decepção, de conflito e de infelicidade, o que leva os personagens a se rebelar contra as regras impostas, quer sejam do casamento, da justiça ou da religião (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011).

¹⁰⁸ “Eis que hoje, naquela igreja, onde acabava de entrar, por acaso, sentia de repente uma profunda necessidade de orar, orar não por alguém ou por alguma coisa, mas por ela, só por ela, assim como fizera, outro dia, sobre o túmulo da mãe. Precisava de ajuda de alguma parte, e apelava para Deus agora, como chamara um médico pela manhã.” (MAUPASSANT, 1993, p.145-146).

¹⁰⁹ “[...] implorando a Deus, ao inexorável Deus que mandara à terra todas as pobres criaturas, que tivesse piedade dela própria quanto daquela a quem chamara.” (MAUPASSANT, 1993, p.132).

¹¹⁰ “[...] sentia que precisava de ajuda divina, de um socorro sobrenatural contra os perigos próximos e as dores inevitáveis.” (MAUPASSANT, 1993, p.132).

Villiers, por sua vez, busca mostrar a decadência no mundo, seja no plano moral, social, físico e espiritual (VAN DER MEULEN, 1925). Em relação ao mundo moral e social, o progresso faz com que o dinheiro e o desejo de obter a glória e o reconhecimento se tornem tentações para o homem. Os sentimentos e as emoções sinceras são excluídos, sendo substituídos por uma moral, na qual, desde o Século das Luzes, passa a imperar o caráter artificial dos sentimentos (a pose, a conveniência), sua corrupção, o cinismo e o cálculo. A burguesia vulgar e interesseira seria, para o aristocrata que foi Villiers, símbolo da decadência. O progresso é visto pelo escritor como o reino do dinheiro, destruidor de todo ideal, e dos burgueses que, por visarem o bem-estar, sacrificam suas opiniões, seus sentimentos e sua consciência. O progresso é, ainda, a democracia, com o sufrágio universal que nivela a todos, as revoltas populares com sua anarquia, as revoluções, a liberdade e a igualdade, que revelam “a tirania da mediocridade” (VAN DER MEULEN, 1925).

No mundo físico, Villiers observa que o desenvolvimento crescente da indústria e do comércio permite o trunfo do materialismo e da máquina, com a invenção do telefone, do fonógrafo e a construção da “monstruosa” torre Eiffel. Para o escritor, o espírito científico, limitado, pode enfraquecer as qualidades do espírito e do coração humanos. Com seu personagem Tribulat Bonhomet, por exemplo, que dialoga com Homais ou Bouvard e Pécuchet de Flaubert, Villiers apresenta o espírito limitado dos representantes da ciência e cria uma caricatura daqueles cuja natureza revela um espírito de análise, que visa fazer um exame minucioso e classificar tudo. Nesse personagem, o espírito de investigação corrompeu sua consciência e seu coração, tornando-o insensível de modo a importar-se apenas com a ciência e o progresso. Ele é um “*tueur de cygnes*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986), que despreza as letras e as artes. Assim, ignorância, estupidez, preconceito, egoísmo, crueldade, materialismo, ateísmo, desprezo pela arte e pelo pensamento, ódio da alma e do ideal, tudo isso caracteriza este personagem (VAN DER MEULEN, 1925). Bonhomet representa, desse modo, o espírito materialista do século XIX, tão desprezado por Villiers.

Para Schopenhauer, filósofo que influenciou toda uma geração com seu cinismo e pessimismo em relação à alma humana, a ingenuidade e a estupidez denunciam a ilusão do mundo e a filosofia de Schopenhauer difundiu também a ideia de que a mulher é naturalmente incapaz de se elevar no domínio do pensamento, sendo, inclusive, inabilitada para compreender a arte. Ela representaria a estupidez burguesa e obedeceria às leis de conveniências (ROY-REVERZY, 1997).

Em *L’Ève future*, Villiers realiza uma sátira do mundo contemporâneo. O inventor do fonógrafo não se consola de ter criado seu instrumento em um momento: “[...] où rien de ce

que dit l'homme ne semble plus guère valoir la peine d'être conservé..." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.776)¹¹¹. E a misoginia de Villiers agrava a pintura satírica sob os traços de Alicia Clary e Evelyn Habal (AMARTIN-SERIN, 1996). Evelyn Habal incorpora o que há de pior no ser humano, enquanto Alicia é associada constantemente à estupidez¹¹². Ela encarna

[...] ce caractère de modération plate, cet esprit de vulgarisme, cette exclusive et folle considération pour ce que l'Or, la Foi, l'Amour et l'Art ont de purement extérieur, c'est-à-dire de vain et d'illusoire [...] ce sinistre rétrécissement de l'intellect enfin, qui rappelle les résultats obtenus par les habitants des rives de l'Orénoque, lesquels serrent, entre des ais, le crâne de leurs enfants, pour les empêcher de pouvoir jamais penser à des choses trop élevées. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.812)¹¹³.

Essa “*Déesse bourgeoise*” é “[m]édiocre avant tout, elle n'est même pas méchante: elle est bonasse, comme elle est avaricieuse plutôt qu'avare: toujours sottement, jamais bêtement.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.811)¹¹⁴. Longe de ser “*bête*”, Alicia é apenas “*sotte*”, medíocre.

Discípulo de Flaubert, Maupassant vê as ideias fixas, a reprodução de um bom senso e do senso comum, os sonhos e as ilusões como uma armadilha enganadora. Tema frequente em sua obra, a estupidez¹¹⁵ estaria em toda parte e afetaria todos os níveis da sociedade, como diz o escritor: “*Je vois des choses farces, farces, farces, et d'autres qui sont tristes, tristes, tristes, en somme, tout le monde est bête, bête, bête, ici comme ailleurs.*” (MAUPASSANT, 1938, p.257)¹¹⁶. O ser humano pode se comportar como uma besta, *la bête humaine*. O termo em francês “*bête*” (fera, besta, animal) revela-se significativo, pois designa um indivíduo ignorante, que age sem pensar, de maneira irrefletida, sem usar a inteligência, entregando-se aos impulsos e cometendo, por vezes, estupidezes; de “*bête*” surge “*bêtise*”, que corresponde

¹¹¹ “[...] em que nada do que o Homem diz não parece mais valer a pena ser registrado...” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.64).

¹¹² Os nomes nesta obra são muito significativos. É-nos explicado, no romance, que Hadaly significa “ideal”, em iraniano. Alicia, por sua vez, significa “majestosa”, “de origem nobre” e o nome de Evelyn Habal significa em hebreu “ vaidade” e contém em seu nome aquele da primeira mulher, vista como motivo da queda do homem. O primeiro nome de Celian Ewald significa “celeste”, enquanto o segundo, pronunciado “Ewald”, também remete ao nome de Eva, assim como o nome de Edward Anderson. Já o nome de Sowana evoca o sonho e o mistério.

¹¹³ “[...] essa beleza quase sobre-humana [que recobre] com um véu divino a moderação chã, o espírito da vulgaridade, a consideração alucinada pelo que o Ouro, a Fé, o Amor e a Arte possuem de puramente exterior, ou seja, de vão e ilusório; é essa tacahez sinistra da mente que faz lembrar o costume dos nativos das margens do Orinoco, que apertam com tábuas o crânio dos filhos para impedirem-nos de pensar em coisas muito elevadas.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.110).

¹¹⁴ “[...] medíocre, nates de mais nada, *nem consegue* ser má: é *bonachona*, assim como não é avara, e sim mesquinha: sempre de maneira, tola, nunca parva.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.109).

¹¹⁵ Seu mestre Flaubert via na estupidez humana uma “colossal comédia” (JAMES, p.59). Em seu romance *Bouvard et Pécuchet* (1881), Flaubert aborda a questão da estupidez universal.

¹¹⁶ Carta enviada a Gustave Flaubert em 26 de dezembro de 1878.

a estupidez, asneira, e pode ser compreendida ainda como ingenuidade. Além disso, o conceito pode carregar pulsões de violência e de brutalidade e nesse caso estaríamos no plano da bestialidade. O termo se opõe claramente à ideia de ser racional, que pensa antes de agir, e à noção de “civilizado”, de modo que a manifestação da estupidez indicaria o lado animal, enquanto a racionalidade indicaria um distanciamento dessa animalidade indesejada. A classe popular, por exemplo, surge na obra de Maupassant em um estado bruto e primitivo e, embora possam surgir inteligências particulares, própria das pessoas simples, e que estaria ligada ao coração, ela é vista em geral como ignorante e grosseira. A estupidez dos camponeses e das pessoas humildes estaria relacionada a uma estreiteza da mentalidade, na medida em que essas pessoas se preocupariam mais com coisas elementares, sem refletir muito sobre elas. Nessa perspectiva, eles estariam, em Maupassant, mais próximos do estado de animalização (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011).

Outra situação ligada à estupidez em Maupassant diz respeito à associação a grupos, quando o indivíduo perde sua identidade e sua individualidade, passando a integrar um todo indistinto. Nesse caso, escamoteado pela coletividade, o ser humano pode assumir seu lado irracional, onde imperam os instintos e a loucura, podendo alcançar impulsos de violência:

Dans une foule un inconnu jette un cri, et voilà qu'une sorte de frénésie s'empare de tous, et tous, d'un même élan auquel personne n'essaie de résister, emportés par une même pensée qui instantanément leur devient commune, malgré les castes, les opinions, les croyances, les moeurs différentes, se précipiteront sur un homme, le massacreront et le noieront sans raison, presque sans prétexte, alors que chacun, s'il eût été seul, se serait précipité, au risque de sa vie, pour sauver celui qu'il tue. Et le soir, chacun rentré chez soi, se demandera quelle rage, quelle folie l'ont saisi, l'ont jeté brusquement hors de sa nature et de son caractère, comment il a pu céder à cette impulsion féroce? C'est qu'il avait cessé d'être un homme pour faire partie d'une foule. Sa volonté individuelle s'était mêlée à la volonté commune comme une goutte d'eau se mêle à une fleur. Sa personnalité avait disparu, devenant une infime parcelle d'une vaste et étrange personnalité, celle de la foule. Les paniques qui saisissent une armée et ces ouragans d'opinions qui entraînent un peuple entier, et la folie des danses macabres ne sont-ils pas encore des exemples saisissants de ce même phénomène. (MAUPASSANT, 2008a, p.78)¹¹⁷.

Encontramos, ainda, na obra de Maupassant, a referência à estupidez correspondente à reprodução de ideias prontas pelos indivíduos, ligada à sociedade mundana e à burguesia, que passam a vida sem questionar nada (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Sem opiniões ou crenças sólidas, essas pessoas usam “[...] *des arguments inconsistants et irréfutables, de ces*

¹¹⁷ Ver crônica “*Les foules*”, publicada em 1882b.

arguments qui fondent devant la raison comme la neige au feu, et qu'on ne peut saisir, des arguments absurdes et triomphants de curé de campagne qui démontre Dieu." (MAUPASSANT, 1983, p.99)¹¹⁸. Em *Fort comme la mort*, o pintor Bertin, consciente desse fato, explica a Annette, jovem debutante que em breve fará parte deste mundo, o funcionamento da sociedade e percebemos que o importante é fazer parte da comédia humana, não importa qual o papel executado. Mas como vimos, o casamento revela-se, em Maupassant, como o mais absurdo, pois reduz o ser à apenas um acordo de interesses, um arranjo, "[...] uma chateação muito desagradável para o homem e para a mulher [...]" que se submete a isso por obrigação (DANGER, 1993, p.106).

Pensar pressupõe ter consciência de sua individualidade e a coragem para afirmar a sua própria identidade, mas nesta sociedade mundana, o indivíduo se perde gradualmente nesse universo sem relevo, onde é preciso reproduzir as ideias recebidas e "[...] *respecter tout ce qui doit être respecté, de mépriser tout ce qui doit être méprisé, de ne jamais se tromper sur un point des dogmes mondains, de ne jamais hésiter sur un détail d'étiquette.*" (MAUPASSANT, 1983, p.56)¹¹⁹. Além disso, as pessoas dessa sociedade têm apenas "[...] *des soucis, des croyances et des appétits superficiels.*" (MAUPASSANT, 1983, p.64)¹²⁰. Diante da futilidade da sociedade mundana, Bertin tenta mostrar "[...] *combien l'intelligence des gens du monde, même les plus instruits, est sans valeur, sans nourriture et sans portée, combien leurs croyances sont pauvrement fondées, leur attention aux choses de l'esprit faible et indifférente, leurs goûts sautillants et douteux.*" (MAUPASSANT, 1983, p.64)¹²¹.

Quanto às ideias fixas, Any, tomada pela ideia fixa de seu corpo que envelhecia e a obsessão por sua decadência, sofre "*presque une souffrance physique*":

L'idée fixe avait fait naître une sensation d'épiderme, la sensation du vieillissement, continue et perceptible comme celle du froid ou de la chaleur. Elle croyait, en effet, sentir, ainsi qu'une vague démangeaison, la marche lente des rides sur son front, l'affaïssement du tissu des joues et de la gorge,

¹¹⁸ "[...] argumentos inconsistentes e irrefutáveis, argumentos que fundem ante a razão, como neve ao fogo, e que não se podem entender, argumentos absurdos e triunfantes de pároco do interior que explica Deus." (MAUPASSANT, 1993, p.53-54).

¹¹⁹ "[...] respeitar tudo o que deve ser respeitado, de desprezar tudo o que deve ser desprezado, de jamais se enganar sobre um só ponto dos dogmas mundanos, de jamais hesitar sobre um detalhe da etiqueta." (MAUPASSANT, 1993, p.47).

¹²⁰ "[...] preocupações, crenças e apetites superficiais." (MAUPASSANT, 1993, p.53).

¹²¹ "[...] quanto a inteligência das pessoas da sociedade, mesmo as mais instruídas, não tem valor sem alimento e sem alcance, quanto suas crenças estão pobremente fundamentadas, sua atenção às coisas do espírito fraca e indiferente, seus gostos saltitantes e duvidosos." (MAUPASSANT, 1993, p.52).

et la multiplication de ces innombrables petits traits qui fripent la peau fatiguée. (MAUPASSANT, 1983, p.263)¹²².

Maupassant não atribui a estupidez apenas às mulheres, ela é compartilhada por toda a sociedade, homens e mulheres, embora haja uma tendência a associá-la à mulher. Durante muito tempo imperou a ideia de que o homem possui a força e o intelecto enquanto a mulher teria um espírito simplista e seria composta principalmente por sentidos e sentimentos, emocionando-se facilmente. Esse pensamento, existente nas sociedades patriarcais, levou à divisão social do trabalho entre os gêneros, na qual cabia aos homens atividades externas à casa ligadas à política, à economia e à guerra, enquanto às mulheres eram reservadas funções internas, ligadas à manutenção da casa e os cuidados com a família (HOBBSAWM, 2000).

Em *Fort comme la mort*, as atividades desempenhadas pelas mulheres no romance não requerem o uso do intelecto. Elas desenvolvem habilidades que lhe seriam próprias, como o tricô. Encontramos várias passagens em que os personagens femininos estão realizando esta atividade:

La comtesse, pour juger s'il disait vrai, étendit le tricot qu'elle tenait sur la chaise de soie inoccupée à côté d'elle, puis elle convint avec indifférence : – Oui, en effet, c'est laid. Et elle se remit à travailler. Les deux têtes voisines, penchées sous les deux lumières toutes proches, recevaient dans les cheveux une coulée de leur rose qui se répandait sur la chair des visages, sur les robes et sur les mains remuantes ; et elles regardaient leur ouvrage avec cette attention légère et continue des femmes habituées à ces besognes des doigts, que l'oeil suit sans que l'esprit y songe. (MAUPASSANT, 1983, p.110)¹²³.

Assim como a condessa, Anette também realiza constantemente esta atividade: “Annette, sans répondre, plia son tricot, roula sa laine, baisa sa mère sur les joues, tendit la main aux deux hommes et s'en alla prestement, comme si elle eût glissé sans agiter l'air en passant.” (MAUPASSANT, 1983, p.112)¹²⁴. Sendo preparada para ser apresentada à alta sociedade, a jovem Anette aparece carregada de inocência, mas também de superficialidade:

¹²²“A ideia fixa fizera nascer uma sensação de epiderme, a sensação de envelhecimento, contínua e imperceptível como a do frio e do calor. Ela acreditava, com efeito, sentir, assim com o uma vaga conceira, a marcha lenta das rugas em sua frente, o apagamento do tecido das faces e da garganta, e a multiplicação dos inumeráveis pequenos traços que amarrotam a pele fatigada.” (MAUPASSANT, 1993, p.186).

¹²³ “A condessa, para julgar se ele dizia a verdade, estendeu o tricô que segurava sobre a cadeira de seda vazia ao lado dela; depois, concordou, com indiferença: - Realmente, é feio. E continuou a trabalhar. As duas cabeças juntas, inclinadas sob as duas luzes, muito próximas, recebiam nos cabelos um jorro de clarão rosa que se espalhava sobre a pelo dos rostos, sobre os vestidos e sobre as mãos em movimento; e elas olhavam para a obra com a atenção superficial e contínua das mulheres habituadas àquelas tarefas dos dedos, que os olhos acompanham sem que o espírito participe.” (MAUPASSANT, 1993, p.84).

¹²⁴ “Sem responder, Anette dobrou o tricô, enrolou a lã, beijou a mãe, estendeu a mão aos dois homens e foi embora rapidamente, como se tivesse deslizado, sem agitar o ar à sua passagem.” (MAUPASSANT, 1993, p.85).

Comme elle était disposée à parler, il l'interrogea sur ses goûts. Elle avoua des espérances de succès et de gloire mondaine avec une naïveté gentille, désira de beaux chevaux, qu'elle connaissait presque en maquignon, car l'élevage occupait une partie des fermes de Roncières; et elle ne s'inquiéta guère plus d'un fiancé que de l'appartement qu'on trouverait toujours dans la multitude des étages à louer. (MAUPASSANT, 1983, p.99)¹²⁵.

Annette vê no casamento a liberdade para poder participar do jogo mundano para o qual é preparada. O meio social e a educação contribuem, assim, para a formação de uma parisiense: ela tem a “*curiosité de femme*”, o gosto pelas jóias, pelas roupas e acessórios da moda, bem como a *coquetterie* inata atribuída à mulher, de modo que Annette toma rapidamente gosto pelas preocupações mundanas (BECKER, 1993).

O narrador chama a atenção, ainda, para o fato de Any não ter tido sempre “olhos inteligentes de Parisiense”, como podemos observar no trecho abaixo:

*Quand ils arrivèrent devant le tableau – deux petites paysannes prenant un bain dans un ruisseau – un groupe arrêté l'admirait. Elle en fut joyeuse, et tout bas: – Mais il est délicieux, c'est un bijou. Vous n'avez rien fait de mieux. Il se serrait contre elle, l'aimait, reconnaissant de chaque mot qui calmait une souffrance, pensait une plaie. Et des raisonnements rapides lui couraient dans l'esprit pour le convaincre qu'elle avait raison, qu'elle devait voir juste avec ses yeux intelligents de Parisienne. **Il oubliait, pour rassurer ses craintes, que depuis douze ans il lui reprochait justement d'admirer trop les mièvreries, les délicatesses élégantes, les sentiments exprimés, les nuances bâtardes de la mode, et jamais l'art, l'art seul, l'art dégagé des idées, des tendances et des préjugés mondains.** (MAUPASSANT, 1983, p.125, grifo nosso)¹²⁶.*

Any, com seu charme e simplicidade, teria feito o pintor esquecer seus próprios preconceitos em relação à mulher: “*En huit jours, elle l'eut conquis et séduit par cette bonne humeur, cette franchise et cette simplicité. Il avait complètement oublié ses préjugés contre*

¹²⁵ “Então, como se dispusesse a falar, ele interrogou-a sobre seus gostos. Ela confessou esperanças de sucessos e de glórias sociais com uma ingenuidade gentil, desejou belos cavalos, de que entendia como uma especialista, pois a criação de gado ocupava uma parte das fazendas de Roncières, e ela não se preocupou mais com um noivo do que com o apartamento, que se encontraria sempre entre a multidão de andares para alugar.” (MAUPASSANT, 1993, p.77).

¹²⁶ “Quando chegaram diante do quadro – duas camonesinhas tomando banho em um riacho -, um grupo, parado, o admirava. Ela ficou feliz por isso e disse baixinho: - Mas é delicioso! É uma jóia, você não fez nada melhor. Ele abraçava-se a ela, amando-a agradecido a cada palavra que acalmava um sofrimento, curava uma ferida. Raciocínios rápidos percorreram-lhe o espírito, para convencê-lo de que ela estava com a razão, que ela devia ver corretamente com seus olhos inteligentes de parisiense. Para acalmar seus temores, **ele esquecia que, há doze anos, criticava-lhe justamente a admiração exagerada por pieguices, delicadezas elegantes, sentimentos expressos, nuances abastardadas da moda, mas não a arte, a arte apenas, a arte desembaraçada de ideias, de tendências e de preconceitos mundanos.**” (MAUPASSANT, 1993, p.94).

les femmes du monde, et aurait volontiers affirmé qu'elles seules ont du charme et de l'entrain." (MAUPASSANT, 1983, p.22)¹²⁷.

A relação das mulheres com o conhecimento também está presente no romance. A condessa Any mantém livros de vários tipos em seu escritório:

Entre les fenêtres, le bureau de la comtesse, meuble coquet du dernier siècle, sur lequel elle écrivait les réponses aux questions pressées apportées pendant les réceptions. Quelques ouvrages encore sur ce bureau, les livres familiers, enseigne de l'esprit et du coeur de la femme: Musset, Manon Lescaut, Werther; et pour montrer qu'on n'était pas étranger aux sensations compliquées et aux mystères de la psychologie, Les Fleurs du mal, Le Rouge et le Noir, La Femme au XVIIIe siècle, Adolphe. (MAUPASSANT, 1983, p.79)¹²⁸.

Musset, Manon Lescaut e Werther são obras que dão uma imagem da mulher a partir dos ideais românticos, onde a imaginação tem grande relevo. Entretanto, mesmo esses livros são raramente abertos ou lidos:

Dans un coin, quelques livres rarement ouverts, reliés avec luxe, s'offraient à la main sur un guéridon porté par un seul pied, devant un petit canapé de forme ronde. On voyait aussi sur ce meuble la Revue des Deux Mondes, un peu fripée, fatiguée, avec des pages cornées, comme si on l'avait lue et relue, puis d'autres publications non coupées, les Arts modernes, qu'on doit recevoir uniquement à cause du prix, l'abonnement coûtant quatre cents francs par an, et la Feuille libre, mince plaquette à couverture bleue, où se répandent les poètes les plus récents qu'on appelle les «Énergés». (MAUPASSANT, 1983, p.78, grifo nosso)¹²⁹.

Muitos desses livros falam sobre arte e são caros, mas são adquiridos por causa do *status*. Em contrapartida, a revista sobre moda parece ser constantemente aberta. Além disso, os livros parecem se ofuscar diante da perfeição do espelho situado ao lado deles. A presença dos livros ao lado do espelho, sendo este mais manuseado que aqueles, parece revelar a

¹²⁷ "Em oito dias ela o conquistou e seduziu com seu bom humor, sua franqueza e sua simplicidade. Ele esquecera completamente seus preconceitos contra as mulheres da sociedade, e teria afirmado, de bom grado, que só elas têm encanto e entusiasmo." (MAUPASSANT, 1993, p.23).

¹²⁸ "Entre as janelas, a secretária da condessa, móvel gracioso do século passado, onde ela escrevia as respostas às perguntas apressadas trazidas durante as recepções. Algumas obras ainda sobre a escrivinha, os livros familiares, marcas do espírito e do coração da mulher: Musset, *Manon Lescaut*, *Werther*, depois, para mostrar que não se estava estranho às sensações complicadas e aos mistérios da psicologia, *Les fleurs du mal*, *Le rouge et le noir*, *Les Femmes au XVIIIe siècle*, *Adolphe*." (MAUPASSANT, 1993, p.62).

¹²⁹ "A um canto, alguns livros raramente abertos, ao alcance da mão sobre uma mesinha apoiada em um único pé, diante de um pequeno canapé de forma arredondada. Via-se também sobre esse móvel a *Revue des Deux Mondes*, um pouco amarrotada, gasta, com páginas dobradas, como se a tivessem lido e relido, depois outras publicações não abertas, as *Ars modernes*, recebidas unicamente por causa do preço, pois a assinatura custava quatrocentos francos ao ano, e a *Feuille Libre*, fina plaqueta de capa azul, onde se divulgam os poetas mais recentes, chamados os *Énergés*." (MAUPASSANT, 1993, p.62).

tendência narcísica da mulher, preocupada com as aparências. Essa passagem passa a ideia de que as mulheres parecem não ter o pensamento voltado para as questões mais elevadas, como a arte e o belo. A única beleza com que se preocupam é com a delas mesmas.

Maupassant, herdeiro de Schopenhauer, esboça um retrato da mulher no qual ela não tem aptidão intelectual e incorpora a estupidez, salvo raras exceções (como Madeleine de *Bel-Ami*). De acordo com Larrivaud-De Wolf (2011), a mulher maupassantiana é uma criatura inacabada e, portanto, em um estágio mais primitivo que o homem.

Há casos em que os livros são lidos, mas Maupassant, discípulo de Flaubert, condena a ilusão e os clichés românticos, os quais são reproduzidos em livros e devorados pelas mulheres, devido às sensações e emoções provocadas (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011), como vemos em *Pierre et Jean*:

Elle aimait les lectures, les romans et les poésies, non pour leur valeur d'art, mais pour la songerie mélancolique et tendre qu'ils éveillaient en elle. Un vers, souvent banal, souvent mauvais, faisait vibrer la petite corde, comme elle disait, lui donnait la sensation d'un désir mystérieux presque réalisé. Et elle se complaisait à ces émotions légères qui troublaient un peu son âme bien tenue comme un livre de comptes. (MAUPASSANT, 1929b, p.12)¹³⁰.

Assim como ocorria com *Emma Bovary*¹³¹, as obras literárias não são apreciadas por seu valor artístico, mas por suscitar devaneios melancólicos.

Desse modo, podemos perceber que esse mundo moderno e civilizado, com suas instituições, regras e convenções sociais, as quais favorecem a estupidez e a mediocridade e onde o dinheiro é o motor de funcionamento, é marcado pela superficialidade descrita por Maupassant. Villiers, por sua vez, para fugir desse mundo indesejado e imperfeito, cria seu próprio mundo através do artifício.

3.2 Espaço artificial

L'Eve future, romance inspirado na atualidade científica, teve várias versões, antes de ser publicada em 1886. A primeira é de 1878, ano em que invenções revolucionárias foram

¹³⁰ “Ela amava ler, romances e poesia, não por seu valor artístico, mas pelos sonhos melancólicos e ternos que despertavam nela. Um verso, muitas vezes banal, muitas vezes ruim, fazia a pequena corda vibrar, como dizia, dando-lhe a sensação de um desejo misterioso quase realizado. E ela sentia prazer naquelas emoções leves que perturbavam um pouco sua alma bem contida em um livro de contas.” (MAUPASSANT, 1929b, p.12).

¹³¹ Confira Flaubert (1972).

difundidas na França, na Exposição Universal, onde Villiers pôde observar as produções da ciência e da indústria modernas, como as invenções de Thomas Edison, um importante cientista da época, que aperfeiçoou o telefone, inventado por Graham Bell em 1876, e fez o megafone e o microfone; ele criou, também, em 1877, o fonógrafo, um objeto que grava e reproduz sons e palavras humanas (NOIRAY, 1982). Havia, ainda, na Exposição, flores artificiais, aves mecânicas e autômatos articulados. Villiers também teria visto próteses, cabelos falsos, olhos de vidro e dentes artificiais e muitos desses dispositivos e objetos aparecem no romance. A eletricidade é outro tema da época que interessa a Villiers. O século XIX vê as transformações da iluminação das casas e das ruas, que passa da vela e iluminação a gás à lâmpada elétrica - criada concomitantemente por Thomas Edison e Joseph Swan, em 1878. Em 1882, Edison lançou a primeira central elétrica dos EUA, que permitiu iluminar escritórios do *The New York Times* e outros edifícios em torno de *Wall Street*. Graças às suas invenções, Edison é apelidado de "mágico do Menlo Park" e torna-se uma lenda ao redor do mundo e Villiers recupera esta figura lendária em seu romance.

Como Villiers se apresentou sempre como adversário do progresso, encontramos em *L'Ève future* uma relação ambígua com a modernidade. O androide parece um exemplo das últimas descobertas técnicas e a presença de Edison, personagem central da narrativa, coloca a questão da técnica como um dos temas centrais da obra (LETOURNEUX, 1999). *L'Ève future* evoca o universo de Edison, como podemos ver no "Aviso ao leitor" contido no livro:

En Amérique et en Europe une LÉGENDE s'est donc éveillée, dans l'imagination de la foule, autour de ce grand citoyen des États-Unis. C'est à qui le désignera sous de fantastiques surnoms, tels que le MAGICIEN DU SIÈCLE, le SORCIER DE MENLO PARK, le PAPA DU PHONOGRAPHE, etc., etc. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.885)¹³².

No entanto, Villiers se interessa pelo caráter fascinante e maravilhoso em torno da vida de Thomas Edison e é mais atraído pela ideia do mago de Menlo-Park do que pelo engenheiro Edison (NOIRAY, 1998). Mais do que um cientista, ele é apresentado no romance como um sábio, um inventor, um gênio criativo. Edison é comparado, no romance, a um artista e evoca figuras míticas como Prometeu, Pigmaleão e Fausto e suas descobertas revelam uma força mágica e misteriosa. Interessa ao autor o mistério e o *inconnu*, bem como a força criadora dos seres excepcionais que trazem em si mesmos a nostalgia do paraíso perdido

¹³² "Assim, na imaginação de toda a Europa e América, uma LENDA surgiu em torno desse grande cidadão dos Estados Unidos. Foi quando passou a ser designado sob alcunhas fantásticas, tais como o MAGO DO SÉCULO, o FEITICEIRO DE MENLO PARK, o PAPA DO FONÓGRAFO, etc. etc." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.47).

(MALINOWSKI, 2003). Desta forma, vemos que Villiers captura as fabulosas produções do conhecimento moderno e as ordena no romance, conforme sua imaginação. Se *L'Ève future* aparece como um texto inspirado nas invenções modernas, a ciência está subordinada ao sonho, tornando-se um meio de alcançar o ideal.

O personagem Thomas Edison, de *L'Ève future*, diferentemente de Bonhomet, que era limitado e cego pelos preconceitos, possui qualidades como a inteligência, uma ousadia intuitiva, o raciocínio, a profundidade filosófica, o espírito elevado e o desinteresse (VAN DER MEULEN, 1925). Ele é o sábio e o alquimista dos tempos modernos. Para Lord Ewald esconde-se por trás de sua linguagem científica uma ironia fina, que revela dois pensamentos: “*La première, l’amour de l’Humanité. La seconde, l’un des plus violents cris d’inespérance, — le plus froid, le plus intense, le plus prolongé jusqu’aux Cieux, peut-être! — qui ait jamais été poussé par un vivant.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.925)¹³³. O sábio Edison é encarregado, no romance, de formular os lamentos de Villiers contra a humanidade e contra um progresso ilusório (VAN DER MEULEN, 1925).

Visto como o último dos românticos, em virtude de sua concepção literária, Villiers, hostil ao positivismo e ao naturalismo, afasta-se do método experimental e busca afirmar seu idealismo pela introdução do mundo Ideal em *L'Ève future* (VAN DER MEULEN, 1925). Por esse motivo, os objetos técnicos presentes no romance têm importância, sobretudo, por seu caráter misterioso, e mesmo fantástico. Embora Villiers use em suas obras da ironia e da sátira contra o materialismo e os cientistas, as referências técnicas e científicas no romance são ressignificadas e se organizam em função do maravilhoso e do sonho, de modo que o androide e as máquinas inventadas pelo engenheiro parecem pertencer a um universo de sonho e Hadaly, envolvida por um ambiente feérico¹³⁴, parece um ser de outro mundo (LETOURNEUX, 1999).

Para favorecer o surgimento do sonho, Villiers cria uma atmosfera de devaneio, de mistério e de sobrenatural. Hadaly vive no subsolo da propriedade de Edison, em Menlo Park, lugar denominado por Edison como o “*Eden sous terre*”. Sua habitação está bem longe da superfície, distante do mundo real e natural, porque Edison “[...] *ne pouvais pas laisser l’Idéal à la portée de tout le monde.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1985, p.866)¹³⁵. Scarcella (1992) chama a atenção para as imagens de profundidade presentes na obra de Villiers, como

¹³³ “A primeira, o amor à Humanidade. A segunda, um dos gritos mais violetos de desesperança – o mais frio, o mais intenso, o mais prolongado que jamais ecoou no infinito como talvez nenhum outro homem tenha emitido.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.258).

¹³⁴ Encontramos, no romance, referências a contos de fadas e aos contos do *Livro das mil e uma noites* (2007).

¹³⁵ “[...] não poderia deixar o Ideal ao alcance de todos.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.178).

a do subterrâneo, as quais são sempre ambivalentes, como, aliás, é toda a obra do escritor. O movimento para baixo pode representar a queda humana, resultado do afastamento do homem de seu criador por causa do pecado original. Se no princípio do universo o ser humano estava integrado ao todo, à realidade absoluta, com a queda, o homem vê-se condenado a uma realidade ilusória, acessível apenas por meio de sentidos imperfeitos. A queda marcaria, no ser humano, a ausência de toda ideia sublime ou elevada que a noção de deus implica: mistério, absoluto, amor, etc. O movimento para o alto engendraria, a partir da lembrança da totalidade e a nostalgia desse paraíso perdido, um esforço de sublimação que o espírito realiza para se liberar da matéria, permitindo ao ser humano transformar essa queda em impulso ascensional rumo ao absoluto, encarnado pela ideia de Deus (SCARCELLA, 1992). Trata-se sempre do eterno conflito entre matéria e espírito. No caso de Villiers, a temporalidade terrestre é negada, e a aspiração à unidade primordial pode se realizar apenas através do sonho e da imaginação. Conforme observa Scarcella (1992), a descida às profundezas em Villiers pode ser interpretada como o deslocamento do mundo superficial, até aquilo que está escondido atrás das aparências das coisas. A superfície pode ser associada ao plano da matéria em oposição ao mundo metafísico, mas também pode estar associada à potencialidade de algo para além de sua aparência, como é o caso de Hadaly.

O sublime de Hadaly, como demonstra Mattiussi (2000), deve ser, portanto, encontrado no mundo subterrâneo, espaço que reproduz ao mesmo tempo um espaço celeste e infernal. A descida ao inferno corresponderia, também, na subida para o céu; para acessá-lo é preciso antes descer e passar por lugares sombrios e escuros: “[...] *puisque, décidément, il paraît que pour trouver l'Idéal, il faut d'abord passer par le royaume des taupes.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.867)¹³⁶. A morada do androide situa-se no plano infernal, sob a terra; é lá que está o Ideal: “*C'est ici l'Eden perdu... et retrouvé*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.873)¹³⁷. Segundo Scarcella (1992), entrar na morada de Hadaly é um processo iniciático, que permitiria a Lord Ewald transcender a dissonante realidade e ascender ao ideal. Nesse ambiente fabricado, apresenta-se a vida idealizada e a beleza perfeita, sem a “degradação” e a crueldade da natureza.

O mundo subterrâneo, como demonstra Lévi-Bertherat (1994), simboliza, pois, as ambições do artifício: desafiar Deus em sua criação e atingir a eternidade. Nele se reconhece também a luta do espírito contra a matéria e a vontade de transfigurá-la. Há um conflito do

¹³⁶ “[...] já que, decididamente, parece que para encontrar o Ideal é preciso primeiro passar pelo reino das toupeiras.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.179).

¹³⁷ “Estamos no Paraíso perdido... e reencontrado.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.189).

espírito contra a carne, da obra humana contra a obra divina, do artifício contra a natureza. A beleza do mundo subterrâneo estaria na busca pela perfeição que caracteriza a revolta artificial, cuja obra é forjada com paciência e sabedoria (LÉVI-BERTHERAT, 1994).

Esse “Éden subterrâneo” é um lugar completamente artificial e luxuoso e parece um museu onde artefatos antigos estão lado a lado com aparelhos elétricos. O domínio de Hadaly “[...] *c'est un peu le royaume de la féerie. Tout s'y passe à l'Electricité. On y est, dis-je, comme au pays des éclairs, environné de courants animés chacun par mes plus puissants générateurs.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.866)¹³⁸. O subterrâneo evoca o brilho da luz, que se encontra em oposição direta à luz natural existente na superfície. Essa luz artificial, segundo Scarcella (1992), associa-se a uma outra realidade, essencialmente metafísica. A iluminação simula, inclusive, a abóbada celeste: “*Et la voûte concave, d'un noir uni, d'une hauteur démesurée, surplombait, avec l'épaisseur du tombeau, la clarté de cette étoile fixe: c'était l'image du Ciel tel qu'il apparaît, noir et sombre, au delà de toute atmosphère planétaire.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.869)¹³⁹.

Em Villiers, o artifício permite substituir a paisagem natural, e sua “*laideur définitive*”, por uma paisagem inteiramente fictícia (PIERROT, 2007, p.206). O solo desse paraíso “*sous terre*” é coberto por uma vegetação artificial, movimentada por uma falsa brisa. Local artificial por excelência, ele se opõe categoricamente ao mundo exterior e a fauna e flora ali presentes mostram-se completamente artificiais. No entanto, elas não são meras reproduções da natureza, ao contrário, são transformadas de acordo com a vontade do criador, o sábio Edison, que deseja remediar os defeitos da criação original. Nesse paraíso artificial, reino das possibilidades, do sonho e da imaginação, existem flores e plantas artificiais, que servem como isqueiros ou microfones, e pássaros mecânicos que falam. O homem transforma o que é natural por meio do artifício e o faz para suprimir todas as irregularidades e imperfeições, as quais correspondem a marcas de nossa mortalidade, de modo a alcançar uma ordem perfeita. Essa é uma forma de desafiar o Criador, pois revelaria uma vontade humana de poder sobre a matéria. O artifício deverá corrigir a obra de Deus, apresentando novo ambiente capaz de rivalizar com a criação divina. Buscam-se formas de paraíso artificial e a criação de outra vida, mais bela e mais interessante, que seria obra exclusiva do espírito

¹³⁸ “Ali é um pouco o reino da fantasia. Tudo é comandado pela Eletricidade. Estamos como no país dos relâmpagos, cercados por correntes conduzidas pelos geradores mais poderosos que tenho.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.178).

¹³⁹ “E a abóbada côncava, toda negra e de altura monstruosa, dominava, tal um túmulo espesso, a claridade da estrela fixa; dir-se-ia a representação do negrume do céu que se espraia para além da atmosfera planetária.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.185).

humano (LÉVI-BERTHERAT, 1994). É nesse sentido que ocorre a metamorfose dos habitantes desse novo “*Eden*”, onde vive a Eva futura.

No capítulo intitulado “*Dieu*”, Lord Ewald, ao ouvir a bela voz do rouxinol e sua melancólica melodia, entende tratar-se de um rouxinol real, uma obra de Deus. Hadaly lhe diz então para admirá-la, “*mais ne cherchez pas à savoir comment elle se produit*”, o perigo seria de que: “*Dieu se retirerait du chant*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.873). Interpelando o cientista, Ewald descobre que se trata na verdade do registro do último canto de um pássaro que já morreu, capturada pela eletricidade e reproduzido através de um fonógrafo. Aqui, Edison ultrapassando os limites naturais, busca conservar “*l’âme*” do rouxinol, expresso através de seu canto, eternizando sua beleza, mesmo depois da morte. O mesmo se passa com falsas flores perfumadas, e ao descobrir a explicação de tudo, Lord Ewald se entristece, percebendo que “*DIEU s’est retiré du chant*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.874).

O mundo civilizado também transforma o natural, modelando-o de acordo com sua vontade, e a cultura, vista como superior, rompe com as origens naturais. Nessa perspectiva, o ambiente se desnaturaliza e as pessoas também. Quanto mais distante da natureza, e do campo, maior é o domínio das aparências e o artista sofre ao perceber-se como um estrangeiro em seu próprio mundo, buscando resistir a essa sociedade corruptora.

Em *Fort comme la mort*, a imitação da natureza também ocorre de modo artificial. Ao verdadeiro campo, tem-se uma natureza domesticada. As paisagens naturais são alteradas, adquirindo aspecto falso, belas, mas inverossímeis. Os novos ricos vivem em um mundo de ilusão e a presença de uma natureza artificial é uma forma de ostentar essa riqueza. A artificialidade da sociedade marca os espaços verdes, os quais se pretendem naturais, como o parque Monceau onde se encontram Bertin e Annette:

Ils franchirent, par l’avenue Vélasquez, la grille dorée et monumentale qui sert d’enseigne et d’entrée à ce bijou de parc élégant, étalant en plein Paris sa grâce factice et verdoyante, au milieu d’une ceinture d’hôtels princiers. Le long des larges allées, qui déploient à travers les pelouses et les massifs leur courbe savante, une foule de femmes et d’hommes, assis sur des chaises de fer, regardent défiler les passants tandis que, par les petits chemins enfoncés sous les ombrages et serpentant comme des ruisseaux, un peuple d’enfants grouille dans le sable, court, saute à la corde sous l’oeil indolent des nourrices ou sous le regard inquiet des mères. Les arbres énormes, arrondis en dôme comme des monuments de feuilles, les marronniers géants dont la lourde verdure est éclaboussée de grappes rouges ou blanches, les sycomores distingués, les platanes décoratifs avec leur tronc savamment tourmenté, ornent en des perspectives séduisantes les grands gazons onduleux. [...] Un arbre, tronqué comme une colonne, porte un lierre ; un

tombeau porte une inscription. Les fûts de pierre dressés sur les gazons ne rappellent guère plus l'Acropole que cet élégant petit parc ne rappelle les forêts sauvages. Une cascade écume et roule sur de jolis rochers. Un arbre, tronqué comme une colonne, porte un lierre; un tombeau porte une inscription. Les fûts de pierre dressés sur les gazons ne rappellent guère plus l'Acropole que cet élégant petit parc ne rappelle les forêts sauvages. (MAUPASSANT, 1983, p.98)¹⁴⁰.

A presença da estufa simboliza o caráter artificial e estéril da sociedade:

C'est l'endroit artificiel et charmant où les gens de ville vont contempler des fleurs élevées en des serres, et admirer, comme on admire au théâtre le spectacle de la vie, cette aimable représentation que donne, en plein Paris, la belle nature. (MAUPASSANT, 1983, p.98)¹⁴¹.

Como um teatro, o visitante é convidado a caminhar por um ambiente fabricado pelo homem, onde a vegetação, domesticada, se parece com uma construção arquitetural: “*dôme*”, “*monuments de feuilles*”, “*colonne*”, “*porte un lierre*”, etc. Enquanto a vegetação é reduzida a um papel decorativo, os animais também se transformam: “*Ils approchaient du lac où deux cygnes et six canards flottaient doucement, aussi propres et calmes que des oiseaux de porcelaine.*” (MAUPASSANT, 1983, p.99)¹⁴². Neste ambiente, a natureza perde sua autenticidade e sua beleza simples é transformada em prol da sofisticação e do requinte, tornando-se beleza artificial. Assim como os espaços, os personagens também se mostram

¹⁴⁰ “Pela avenida Velasquez atravessaram a grade dourada monumental que serve de insígnia e de entrada àquela jóia de parque elegante, expondo em plena Paris sua graça artificial e verdejante, em meio a um cinturão de palacetes principescos. Ao longo das largas alamedas que se desdobravam através dos gramados e dos maciços suas curvas sábias, uma multidão de mulheres e homens, sentados em cadeiras de ferro, vendo o desfile de passantes, enquanto pelos pequenos caminhos que penetram sob as folhagens sepenteando como riachos, uma população infantil ferve na areia, corre, pula corda, sob a vista indolente das amas ou ante o olhar inquieto das mães. As árvores enormes, arredondadas em cúpulas como monumentos de folhas, os castanheiros gigantes cuja pesada verdura é salpicada de cachos vermelhos e brancos, os sicômoros distintos, os plátanos decorativos com seus troncos sabiamente tortuosos ornamentam, em perspectivas sedutoras, os grandes relvados ondulantes. Fa calor, as ombas-rolas arrulham nas folhagens, avizinhandando-se de cume em cume, enquanto os pardais se banham na iluminura do arco-íris produzido pelo sol nas gotículas d’água das regas borrifadas sobre a erva fina. Sobre seus pedestais, as estátuas brancas parecem felizes naquele frescor verde. Um jovem de mármore retira do pé um espinho difícil de ser encontrado, como se tivesse sido picado no momento em que corria atrás de Diana, que foge à frente na direção do pequeno lago aprisionado nos bosquezinhas onde se abriga a ruína de um templo grego. Outras estátuas abraçam-se, amorosas e frias, à margem dos maciços, ou sonham, com um joelho na mão. Uma cascata espuma e rola sobre belos rochedos. Uma árvore, truncada como uma coluna, cobre-se de hera; um túmulo traz uma inscrição. As colunas de pedra, dispostas sobre os gramados, quase não lembram mais a Acrópole, assim como o elegante pequeno parque não lembra as florestas selvagens.” (MAUPASSANT, 1993, p.75-76).

¹⁴¹ “É o lugar artificial e encantador ponde os moradores da cidade vão contemplar as flores criadas em estufas e admirar, como se admira no teatro o espetáculo da vida, a amável representação que a bela natureza oferece em plena Paris.” (MAUPASSANT, 1993, p.76).

¹⁴² “Aproximando-se do lago onde dois cisnes e seis patos flutuavam docemente, tão limpos e calmos como aves de porcelana.” (MAUPASSANT, 1993, p.76).

artificiais: a mulher “[...] *ne bougeait pas plus qu’une figure de cire.*” (MAUPASSANT, 1983, p.100)¹⁴³. As meninas também lembram bonecas: “*Puis, elle passa une revue de tous les enfants; et le plaisir qu’elle avait à voir ces vivantes poupées enrubannées la rendait bavarde et communicative.*” (MAUPASSANT, 1983, p.98)¹⁴⁴. Mas uma desconfiança parece se manifestar em relação a essas bonecas. Annete, “[...] *jeune fille, dont la future crânerie apparaissait sous des airs timidement espiègles [...]*”, fala “[...] *avec toute la malice, avec toute la finesse espiègle qui germaient en elle.*” (MAUPASSANT, 1983, p.60)¹⁴⁵.

A artificialidade da sociedade está presente também nos espaços privados, como no interior da casa da condessa:

C’était au premier étage, boulevard Malesherbes, dans une grande et luxueuse maison moderne. Ayant traversé un vaste salon tendu de soie bleue à encadrements de bois, blanc et or, on fit entrer le peintre dans une sorte de boudoir à tapisseries du siècle dernier, claires et coquettes, ces tapisseries à la Watteau, aux nuances tendres, aux sujets gracieux, qui semblent faites, dessinées et exécutées par des ouvriers rêvassant d’amour. (MAUPASSANT, 1983, p.96)¹⁴⁶.

O quarto de Any é descrito da seguinte maneira:

[...] puis des objets en argent mat tout à fait modernes, d’une drôlerie sévère, où apparaissait le goût anglais : un minuscule poêle de cuisine, et dessus, un chat buvant dans une casserole, un étui à cigarettes, simulant un gros pain, une cafetière pour mettre des allumettes, et puis dans un écrin toute une parure de poupée, colliers, bracelets, bagues, broches, boucles d’oreilles avec des brillants, des saphirs, des rubis, des émeraudes, microscopique fantaisie qui semblait exécutée par des bijoutiers de Lilliput. (MAUPASSANT, 1983, p.77)¹⁴⁷.

¹⁴³ “[...] não se movia mais que uma figura de cera.” (MAUPASSANT, 1993, p.77).

¹⁴⁴ “Depois, passou em revista todas as crianças; e o prazer tinha em ver aquelas bonecas vivas, enfeitadas de fitas, tornava-a tagarela e comunicativa.” (MAUPASSANT, 1993, p.76).

¹⁴⁵ “A jovem, cuja futura altivez aparecia sob expressões timidamente travessas [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.50). Fala “[...] com toda a malícia, com toda a sutileza travessa que brotava nela.” (MAUPASSANT, 1993, p.163).

¹⁴⁶ “Ficava no primeiro andar, no boulevard Malesherbes, uma grande e luxuosa casa moderna. Tendo atravessado um vasto salão forrado de seda azul com caixilhos de madeira, branca e ouro, fizeram entrar o pintor em uma espécie de toucador com tapeçarias do século passado, claras e agradáveis, tapeçarias à la Watteau, com matizes ternos, temas graciosos, que pareciam feitos, desenhados e executados por operários em devaneios de amor.” (MAUPASSANT, 1993, p.21).

¹⁴⁷ “[...] e objetos de prata fosca inteiramente modernos, de uma graça severa, onde se percebia o gosto inglês: uma minúscula estufa de cozinha e, por cima, um gato bebendo em uma çarrola, uma cigarreira simulando um grande pão, uma cafeteira para guardar fósforo e depois, em um escrínio, todo um conjunto de adereços de boneca, colares, pulseiras, anéis, broches, brincos com brilhantes, safiras, rubis, esmeraldas, microscópica fantasia que parecia executada por joalheiros de Lilliput.” (MAUPASSANT, 1993, p.61).

Os espaços públicos também são requintados e elegantes, como a Academia nacional de Música:

Le lourd monument, qu'on appelle "l'Académie nationale de Musique", accroupi sous le ciel noir, montrait au public amassé devant lui sa façade pompeuse et blanchâtre et la colonnade de marbre de sa galerie, que d'invisibles foyers électriques illuminaient comme un décor. (MAUPASSANT, 1983, p.268)¹⁴⁸.

O teatro onde se desenrola a peça *Fausto* também se parece com um cenário, cuja realidade é construída. Esse universo artificial serve bem para os personagens que estão em busca de um papel, tendo em vista que os seres sociais estão sempre interpretando um. A sala de armas também surge como ambiente artificial, onde os seres humanos se parecem com marionetes mecânicos:

Dans la salle d'armes, les tireurs, vêtus de toile grise, avec leur veste de peau, leurs pantalons serrés aux chevilles, une sorte de tablier tombant sur le ventre, un bras en l'air, la main repliée, et dans l'autre main rendue énorme par le gant, le mince et souple fleuret, s'allongeaient et se redressaient avec une brusque souplesse de pantins mécaniques. (MAUPASSANT, 1983, p.89)¹⁴⁹.

A cidade evoca um cenário de teatro, onde os mundanos em sua coletividade são figurantes que caminham e passeiam cotidianamente por ela. Os personagens agem “*comme des acteurs*” e os pintores estão “*en représentation jusqu'au soir*” diante de seus quadros e outros acreditam estar “[...] *sur la scène comme un acteur applaudi* [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.39, 178, 253)¹⁵⁰.

3.3 O mundo é um palco

Para Maupassant a sociedade moderna é constituída por indivíduos que vivem em constante representação. No caso de Any:

¹⁴⁸ “O pesado monumento a que chamam ‘Academia Nacional de Música’, acorocado sob o céu negro, mostrava ao público, amontado em frente, a fachada pomposa e esbranquiçada e a colunata de mármore vermelho de sua galera, que invisíveis focos elétricos iluminavam como se fosse um cenário.” (MAUPASSANT, 1993, p.189).

¹⁴⁹ “Na sala de armas, os esgrimistas, usando tela e casaco de couro, calças apertadas nos tornozelos, uma espécie de avental caído sobre o ventre, um braço no ar, a mão dobrada e, na outra mão, enorme por causa da luva, o florete flexível e delgado, esticavam-se e voltavam à posição inicial como fantoches mecânicos.” (MAUPASSANT, 1993, p.69).

¹⁵⁰ “[...] como atores [...]”, “[...]em representação até a noite[...]”, “[...] no palco, como um ator aplaudido [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.25, 91, 181).

Tous les jours, elle pourrait venir ainsi, connue à son tour, saluée, enviée; et des hommes, en la montrant, diraient peut-être qu'elle était belle. Elle cherchait ceux et celles qui lui paraissaient les plus élégants, et demandait toujours leurs noms, sans s'occuper d'autre chose que de ces syllabes assemblées qui, parfois, éveillaient en elle un écho de respect et d'admiration, quand elle les avait lues souvent dans les journaux ou dans l'histoire. Elle ne s'accoutumait pas à ce défilé de célébrités, et ne pouvait même croire tout à fait qu'elles fussent vraies, comme si elle eût assisté à quelque représentation. (MAUPASSANT, 1983, p.86)¹⁵¹.

No teatro social as mulheres parecem personagens de contos de fadas: “*Tout le long du célèbre escalier c'était une ascension de féerie, une montée ininterrompue de dames vêtues comme des reines, dont la gorge et les oreilles jetaient des éclairs de diamants et dont la longue robe traînait sur les marches.*” (MAUPASSANT, 1983, p.269)¹⁵². As vestimentas e acessórios projetam uma imagem ilusória, irreal. Os homens, por sua vez, passam a vida a repetir:

Bertin, que la présence de Musadiou exaspérait depuis le départ de la jeune fille, se fâcha, et affirma avec une indignation d'homme qui sait et qui n'a voulu parler à personne de cette calomnie, que c'était là un odieux mensonge, un de ces honteux potins que les gens du monde ne devraient jamais écouter ni répéter. Il se fâchait, debout maintenant contre la cheminée, avec des airs nerveux d'homme disposé à faire de cette histoire une question personnelle. (MAUPASSANT, 1983, p.113)¹⁵³.

A repetição faz parte desta sociedade, como explica Bertin a Annette, e faz os jovens parecerem marionetes grotescas:

Écoute bien, Nanette. Tout ce que nous disons là, tu l'entendras répéter au moins une fois par semaine, jusqu'à ce que tu sois vieille. En huit jours tu sauras par coeur tout ce qu'on pense dans le monde, sur la politique, les femmes, les pièces de théâtre et le reste. Il n'y aura qu'à changer les noms

¹⁵¹ “Poderia vir assim todos os dias, também conhecida, cumprimentada, invejada; e homens, apontando-a, diriam talvez que ela era bela. Procurava aqueles e aquelas que lhe pareciam mais elegantes e perguntava sempre seus nomes, sem se ocupar de outra coisa além das sílabas reunidas que, às vezes, despertavam-lhe um eco de respeito e admiração, quando já os houvesse lido com frequência nos jornais ou na História. Não se acostumava àquele desfile de celebridades, nem mesmo podia crer inteiramente que fossem reais, como se assistisse a alguma representação.” (MAUPASSANT, 1993, p.67).

¹⁵² “Ao longo da célebre escadaria havia uma ascensão feérica, uma subida ininterrupta de senhoras vestidas como rainhas, cujas gargantas e orelhas lançavam raios de diamantes, e arrastavam os longos vestidos pelos degraus.” (MAUPASSANT, 1993, p.190).

¹⁵³ “Bertin, exasperado com a presença de Musadiou desde a saída da menina, aborreceu-se e afirmou com a indignação do homem que sabe, mas que não quis falar a ninguém daquela calúnia, que aquilo era uma odiosa mentira, um dos muitos falatórios vergonhosos, que pessoas da sociedade jamais deveriam escutar ou repetir. Aborreceu-se, agora de pé, recostado à lareira, com o aspecto nervoso de quem está disposto a fazer do caso uma questão pessoal.” (MAUPASSANT, 1993, p.86).

des gens ou les titres des oeuvres de temps en temps. Quand tu nous auras tous entendus exposer et défendre notre opinion, tu choisiras paisiblement la tienne parmi celles qu'on doit avoir, et puis tu n'auras plus besoin de penser à rien, jamais; tu n'auras qu'à te reposer. (MAUPASSANT, 1983, p.63)¹⁵⁴.

Aqui, Bertin faz um terrível quadro da sociedade mundana, chamando a atenção para a monotonia e a ausência de novidade nos eventos dessa sociedade onde é possível aprender tudo o que se passa rapidamente e saber o que acontecerá no futuro também. A reprodução de ideias recebidas revela-se uma forma conveniente e vazia de existência.

As observações dirigidas aos atores, que representam papéis diversos todas as noites, também podem ser aplicadas aos seres sociais:

Olivier se fâcha et fut amer. Il ne comprenait pas, vraiment, qu'on eût du goût pour un cabotin, pour cette perpétuelle représentation de types humains qu'il n'est jamais, pour cette illusoire personification des hommes rêvés, pour ce mannequin nocturne et fardé qui joue tous les rôles à tant le soir. (MAUPASSANT, 1983, p.276)¹⁵⁵.

Para Harris (1991), os personagens de *Fort comme la mort* correspondem a seres vazios, sem profundidade, seres que sabem imitar muito bem a forma exigida para viver nesses ambientes. Seres versáteis cujos espíritos pendem para a convenção social. Todos representam constantemente:

Il montra que rien chez eux n'est profond, ardent, sincère, que leur culture intellectuelle étant nulle, et leur érudition un simple vernis, ils demeurent, en somme, des mannequins qui donnent l'illusion et font les gestes d'êtres d'élite qu'ils ne sont pas. Il prouva que les frères racines de leurs instincts ayant poussé dans les conventions, et non dans les réalités, ils n'aiment rien véritablement, que le luxe même de leur existence est une satisfaction de vanité et non l'apaisement d'un besoin raffiné de leur corps, car on mange mal chez eux, on y boit de mauvais vins, payés fort cher. (MAUPASSANT, 1983, p.64)¹⁵⁶.

¹⁵⁴ “- Escuta bem, Nanette. Tudo o que nós dizemos aqui, tu ouvirás repetir, ao menos uma vez por semana, até que fiques velha. Em oito dias saberás de cor tudo o que se pensa no mundo, sobre política, mulheres, peças de teatro e o resto. Só terás que mudar os nomes das pessoas ou os títulos das obras de tempos em tempos. Quando tiveres ouvido a todos nós, expondo e defendendo nossas opiniões, escolherás tranquilamente a tua, entre as que se deve ter, e depois não terás mais necessidade de pensar em nada, nunca, só terás que repousar.” (MAUPASSANT, 1993, p.52).

¹⁵⁵ “Olivier aborreceu-se e mostrou-se amargo. Não compreendia realmente que se pudesse gostar de um cabotino, por sua perpétua representação de tipos humanos que ele jamais seria, pela ilusória personificação dos homens sonhados por aquele manequim noturno e maquiado que representa todos os papéis a tanto por noite.” (MAUPASSANT, 1993, p.194).

¹⁵⁶ “Mostrou que nelas nada é profundo, ardente, sincero; que sua cultura intelectual sendo nula e sua erudição um simples verniz, ficam, em suma, como manequins que dão ilusão e fazem gestos de seres de elite que não são. Provou que, com as frágeis raízes de seus instintos, tendo crescido nas convenções e não nas realidades, elas não gostam verdadeiramente de nada; que o próprio luxo de sua existência é uma satisfação da vaidade e não do

Harris (1991) acredita que não se trata de materialismo ou determinismo, mas de funcionalismo, na medida em que são as ações que definem os personagens (e não o meio ou a herança familiar como ocorria em Balzac ou Zola): eles são o que eles fazem. O caráter deles é definido pela função de cada indivíduo no interior do sistema onde ele age, no entanto, podemos observar que essas funções que governam os personagens são manifestações da frivolidade, como no caso de Bertin: *“Il se sentait au coeur une envie de plaire, d’être galant et spirituel, comme aux jours les plus fringants de sa jeunesse, une de ces envies instinctives qui surexcitent toutes les facultés de séduction, qui font faire la roue aux paons et des vers aux poètes.”* (MAUPASSANT, 1983, p.230)¹⁵⁷. A sociedade estabelece funções que serão cumpridas de acordo com as capacidades e competências e, assim, os personagens possuem cada um uma especialidade: A de Musadieu é *“dire les choses très osées”* (MAUPASSANT, 1983, p.58); o conde de Guilleroy, por sua vez, é especialista em *“toutes les questions agricoles”* (MAUPASSANT, 1983, p.7), enquanto Bertin é especialista em quadros de belas damas parisienses.

Maupassant parece evidenciar o aspecto teatral do comportamento dos personagens. Any, cuja existência na vida mundana não a cansava, conhece todos os homens de seu meio: *“[...] avocats, politiques, financiers ou gens de cercle désœuvrés, l’amusaient un peu comme des acteurs; et elle ne les prenait pas trop au sérieux, bien qu’elle estimât leurs fonctions, leurs places et leurs titres.”* (MAUPASSANT, 1983, p.25)¹⁵⁸. Any vê o mundo como um teatro no qual ela se dispõe a interpretar um papel.

Outro elemento simbólico no romance é o jogo, cuja presença reflete o interesse pelos jogos da sociedade mundana. Ele surge como marca desta frivolidade, quer seja a esgrima, a equitação, o tênis ou o bilhar, como é possível observar no trecho a seguir, onde Annette joga tênis com Bertin:

Annette, d’un côté, sa jupe noire relevée, nu-tête montrant ses chevilles et la moitié du mollet lorsqu’elle s’élançait pour attraper la balle au vol, allait, venait, courait, les yeux brillants et les joues rouges, fatiguée, essoufflée par le jeu correct et sûr de son adversaire. Lui, la culotte de flanelle blanche

apaziguamento de uma necessidade refinada do corpo, pois come-se mal em suas casas, bebem-se maus vinhos comprados por alto preço.” (MAUPASSANT, 1993, p.53).

¹⁵⁷ “Ele sentia no coração um desejo de agradar, de ser galante e espirituoso, como nos dias ardentes de sua juventude, um desses desejos instintivos que superexcitam todas as faculdades de sedução, que levam os pavões a fazerem a roda e os poetas a fazerem versos.” (MAUPASSANT, 1993, p.163).

¹⁵⁸ “[...] advogados, políticos, financistas ou pessoas do círculo, ociosas, divertiam-na um pouco como atores, mas ela não os levava muito a sério, embora apreciase suas funções, suas colocações e seus títulos.” (MAUPASSANT, 1993, p.25).

serrée aux reins sur la chemise pareille, coiffé d'une casquette à visière, blanche aussi, et le ventre un peu saillant, attendait la balle avec sang-froid, jugeait avec précision sa chute, la recevait et la renvoyait sans se presser, sans courir, avec l'aisance élégante, l'attention passionnée et l'adresse professionnelle qu'il apportait à tous les exercices. (MAUPASSANT, 1983, p.178)¹⁵⁹.

Como nos diz Huizinga (1991), o jogo não é vida corrente nem vida real, ao contrário, trata-se de uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade com orientação própria e realiza-se em um espaço e durante um tempo. O jogo é uma atividade de recreação que consiste em repetir certos gestos, obedecer a certas convenções e regras. Nessa perspectiva, o jogo acaba limitando as diferenças possíveis e reduzindo a individualidade do jogador. As regras do jogo definem o campo de atuação do jogador e esse “eu” que realiza a ação é, portanto, apenas um “eu” circunstancial, um “eu” social criado e desfeito de acordo com as necessidades do jogo social. A autenticidade do estilo pessoal, nesse caso, revela-se mais aparente que real, pois se trata de um talento temporário, cuja originalidade depende apenas das formas impostas pela atividade em questão.

Assim como no jogo, o “eu” ocupa seu devido lugar na vida mundana e é reconhecido por sua posição, sua função e seu papel na estrutura social. Os personagens estão sempre agindo conforme as regras delimitadas socialmente e nunca deixam de representar o seu papel, nem mesmo na vida familiar cotidiana. Ao contrário, estes momentos tornam-se ideias para praticar e se preparar para a representação na vida mundana. Para Harris (1991), eles se tornaram tão profissionais que já não têm consciência do caráter gratuito de suas ações. Esses seres que participam do jogo parisiense abandonam sua sensibilidade e toda espontaneidade de sentimento e são incapazes de reagir de maneira sincera ou natural, refugiando-se sempre no código social, mesmo no momento mais triste da vida, como a morte de um ente querido. Os sentimentos são carregados de futilidade e giram em torno de diversão nos bailes, jogos de mesa, etc.

Maupassant nos apresenta personagens (Guilleroy, os Corbelle, Musadieu, etc.) cuja vida é regradada por rituais e o que vemos são as consequências maçantes de uma vida mecânica. Vemos os “efeitos anestésicos” do hábito sobre inteligências que deveriam ser fora

¹⁵⁹ “Annette, de um lado, com a saia preta arregaçada, sem chapéu, mostrando dos tornozelos até o meio das panturrilhas, quando se esticava para pegar a bola no ar, ia, vinha, corria, com os olhos brilhantes e as faces rosadas, cansada, sem fôlego pelo jogo correto e seguro de seu adversário. Enquanto ele, de calção de flanela branca apertado à cintura por Cuma da camisa idêntica, com um boné de viseira, branco também, a barriga um pouco saliente, esperava a bola com sangue-frio, julgava com precisão sua queda, recebia-a e a remetia, sem pressa, sem correr, com naturalidade elegante, atenção apaixonada e agilidade profissional com que fazia todos os exercícios.” (MAUPASSANT, 1993, p.130).

do comum, bem como a valorização do “parecer” da vida nos salões (HARRIS, 1991). Nessa perspectiva, o ser dos personagens revela-se falso, devido às suas aparências e comportamentos e as marcas dessa falsidade podem ser observadas em várias situações, como na hipocrisia e na conversação.

Maupassant volta-se, assim, contra a sociedade moderna, na qual encontramos a hipocrisia e a valorização das aparências. Em “*Autour d’un livre*” o escritor diz:

Et voilà notre grande plaie toujours purulente l’hypocrisie. Nous sommes hypocrites dans les moelles, comme on est scrofuleux. Toute notre vie, toute notre morale, tous nos sentiments, tous nos principes sont hypocrites, et nous le sommes inconsciemment, sans le savoir, comme M. Jourdain était prosateur, cela s’appelle: l’art de sauver les apparences! C’est tellement passé dans notre sang que ce phénomène monstrueux a lieu: — tout ce qui n’est plus hypocrite nous blesse comme un outrage à notre honnêteté de parade, à nos conventions mondaines, à nos usages de fausses paroles, de fausses protestations, de faux visages. (MAUPASSANT, 2008a, p.1442)¹⁶⁰.

Nessa sociedade, o que se vê são falsas palavras e falsos rostos, de modo que o falso passou a ser uma parte integrante do ser social, para quem o parecer coincide com o ser. Sobre esta questão, Danger (1991) chama a atenção para o conto “*La parure*”¹⁶¹, cuja história pode ser vista como uma parábola, na medida em que a heroína, ao se deixar cair na armadilha do parecer, preocupando-se com a imagem que dá de si mesma ao longo da *soirée*, condenou-se a pagar durante toda a vida o erro de ter acreditado no que era falso. Tudo é falso nessa história e não apenas o adorno, mas a sociedade que ela representa.

Nesse universo de falsidade e hipocrisia, Musadieu quer ser o primeiro a apresentar sua “[...] *hommage de sa douloureuse sympathie* [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.196)¹⁶² à condessa de Guilleroy, devido à morte de sua mãe, Mme Paradin. Os Corbelle, por sua vez, ao ver o quadro com o retrato de Any, “[...] *dont la conviction suivait toujours les opinions établies, s’émerveillèrent à leur tour avec une ardeur plus discrète* [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.197)¹⁶³, demonstrando a ausência de opinião sobre as coisas.

¹⁶⁰“E aqui está nossa grande ferida sempre purulenta a hipocrisia. Somos hipócritas na medula, como se é escrofuloso. Toda a nossa vida, toda a nossa moralidade, todos os nossos sentimentos, todos os nossos princípios são hipócritas, e o somos inconscientemente, sem o saber, como o Senhor Jourdain era um prosador; isso se chama: a arte de salvar as aparências! É inteiramente em nosso sangue que esse fenômeno monstruoso acontece: - tudo o que não é mais hipócrita nos fere como um ultraje à nossa honestidade de ostentação, às nossas convenções mundanas, a nossos usos de palavras falsas, falsos protestos, falsos rostos.” (MAUPASSANT, 2008a, p.1442).

¹⁶¹ Confira Maupassant (2008b).

¹⁶² “[...] ‘a homenagem de sua dolorosa simpatia’...” (MAUPASSANT, 1993, p.141).

¹⁶³ “[...] cuja convicção acompanhava sempre as opiniões estabelecidas, maravilhavam-se, por sua vez, com ardor mais discreto [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.141).

Bertin observa que tudo o que é natural é passível de imitação nessa sociedade mundana, até mesmo o riso:

— *Oh! Madame, dans le monde on ne meurt pas de rire. C'est à peine si on rit. On a la complaisance, par bon goût, d'avoir l'air de s'amuser et de faire semblant de rire. On imite assez bien la grimace, on ne fait jamais la chose. Allez dans les théâtres populaires, vous verrez rire. Allez chez les bourgeois qui s'amuse, vous verrez rire jusqu'à la suffocation! Allez dans les chambrées de soldats, vous verrez des hommes étranglés, les yeux pleins de larmes, se tordre sur leur lit devant les farces d'un loustic. Mais dans nos salons on ne rit pas. Je vous dis qu'on fait le simulacre de tout, même du rire.* (MAUPASSANT, 1983, p.67)¹⁶⁴.

Como demonstra Larrivaud-De Wolf (2011), toda ação natural e espontânea é banida do “*beau monde*”. E vemos, nesse trecho, que rir abertamente, como fazem o povo, a burguesia ou os soldados, é perigoso, pois exige que se deixe a guarda baixa, contudo, na sociedade mundana, todas as ações devem ser controladas e calculadas, mesmo o riso, que deve ser simulado, jamais realizado.

Maupassant entende que a vida, a moral, os sentimentos e os princípios do indivíduo na sociedade mundana são hipócritas. Para o escritor, “[...] *ce qui distingue principalement les gens du monde des catégories d'individus plus simples, c'est surtout une sorte de vernis, de conventions, un badigeonnage d'hypocrisie compliquée.*” (MAUPASSANT, 2008a, p.1467)¹⁶⁵. Hipocrisia de pessoas que mentem e enganam, mas que se disfarçam sob uma máscara de honestidade, escondendo o que são realmente.

Any não é uma má mulher ou um personagem diabólico e monstruoso. Filha de um comerciante parisiense muito rico e de uma mulher sempre doente, muito jovem “[...] *elle était devenue, toute jeune, une parfaite maîtresse de maison, sachant recevoir, sourire, causer, discerner les gens, et distinguer ce qu'on devait dire à chacun, tout de suite à l'aise dans la vie, clairvoyante et souple.*” (MAUPASSANT, 1983, p.24)¹⁶⁶. Ao se casar com o conde de Guilleroy ela compreendeu “[...] *aussitôt les avantages que ce mariage lui apporterait, et les admit sans aucune contrainte, en fille réfléchie, qui sait fort bien qu'on ne*

¹⁶⁴ “-Oh! Senhora, em sociedade não se morre de rir. É com esforço que se ri. Tem-se a complacência, por bom gosto, de parecer que se está divertindo e de fingir rir. Imita-se muito bem o esgar, não se faz jamais a coisa. Vá aos teatros populares, e a senhora verá rir. Vá aos ourgueses que se divertem, e a senhora verá rir até a sufocação! Vá aos dormitórios de soldados, e verá homens sufocados, com os olhos cheios de lágrimas, torcendo-se nos leitos ante as brincadeiras de um farsante. Mas, em nossos salões, não se ri. Eu lhe digo que se faz o simulacro de tudo, até do riso.” (MAUPASSANT, 1993, p.55).

¹⁶⁵ “[...] o que distingue principalmente as pessoas da sociedade das categorias de indivíduos mais simples é antes de tudo uma espécie de polimento, convenções, uma pintura de hipocrisia complicada.” (MAUPASSANT, 2008a, p.1467). Ver “*Chronique*”, a qual foi publicada em 1882d.

¹⁶⁶ “[...] muito jovem tornou-se uma perfeita dona-de-casa, sabendo receber, sorrir, discernir as pessoas e distinguir o que se devia dizer a cada uma, imediatamente à vontade, lúcida e maleável.” (MAUPASSANT, 1993, p.24).

peut tout avoir, et qu'il faut faire le bilan du bon et du mauvais en chaque situation [...]" (MAUPASSANT, 1983, p.24)¹⁶⁷. Ela vive satisfeita com esse casamento de conveniência e um marido que não a incomoda, ao qual é indiferente. Ao se tornar amante de Bertin, Any, assim como Madame Bovary, não se sente culpada: "*Elle répéta, à voix haute, comme pour l'entendre et s'en convaincre: 'Voilà, je suis une femme perdue.' Aucun écho de souffrance ne répondit dans sa chair à cette plainte de sa conscience.*" (MAUPASSANT, 1983, p.35)¹⁶⁸. Any sabe que já não é mais "*une honnête femme*", e, embora tente fazer surgir algum sentimento de culpa por sua ação, sua consciência está vazia:

Quelques secondes dans ma vie, quelques secondes qu'on ne peut supprimer, ont amené pour moi ce petit fait irréparable, si grave, si court, un crime, le plus honteux pour une femme... et je n'éprouve point de désespoir. Si on me l'eût dit hier, je ne l'aurais pas cru. Si on me l'eût affirmé, j'aurais aussitôt songé aux affreux remords dont je devrais être aujourd'hui déchirée. Et je n'en ai pas, presque pas. (MAUPASSANT, 1983, p.38)¹⁶⁹.

A ausência de remorsos estaria associada ao sistema de convenções que gera o comportamento dos personagens, no qual não há nenhum espaço para escrúpulo ou código moral (HARRIS, 1991). Os personagens agem apenas de acordo com o que é esperado deles, de acordo com as convenções e, no caso de Any, ela está satisfeita com sua existência mundana:

Sa vie, jusqu'alors, s'était écoulée presque sans souffrance, accidentée seulement par l'affection d'Olivier, et agitée par le souci de la conserver. Elle y avait réussi, toujours victorieuse dans cette lutte. Son coeur, bercé par les succès et la louange, devenu un coeur exigeant de belle mondaine à qui sont dues toutes les douceurs de la terre, après avoir consenti à un mariage brillant, où l'inclination n'entraînait pour rien, après avoir ensuite accepté l'amour comme le complément d'une existence heureuse, après avoir pris son parti d'une liaison coupable, beaucoup par entraînement, un peu par religion pour le sentiment lui-même, par compensation au train-train vulgaire de l'existence, s'était cantonné, barricadé dans ce bonheur que le

¹⁶⁷ "[...] logo [...] as vantagens que tal casamento lhe traria, e o aceitou sem qualquer coação, como moça ajuizada, que não se pode ter tudo e que é necessário fazer o balanço do que é bom ou mau em cada situação [...]" (MAUPASSANT, 1993, p.25).

¹⁶⁸ "Repetiu em voz alta, como se quisesse ouvir e convencer-se: 'Eis uma mulher perdida.' Nenhum eco de sofrimento respondeu em sua carne a essa queixa de sua consciência." (MAUPASSANT, 1993, p.33).

¹⁶⁹ "Alguns segundos em minha vida, alguns segundos que não se podem suprimir trouxeram para mim este pequeno fato irreparável, tão grave, tão curto, um crime, o mais vergonhoso para uma mulher... e não experimento desespero. Se me tivessem dito isto ontem, eu não teria acreditado. Se me tivessem afirmado, teria logo pensado nos terríveis remorsos que hoje deveriam dilacerar-me. E quase não os tenho." (MAUPASSANT, 1993, p.35).

hasard lui avait fait, sans autre désir que de le défendre contre les surprises de chaque jour. (MAUPASSANT, 1983, p.158)¹⁷⁰.

Fort comme la mort apresenta a vida social urbana em seu aspecto mais convencional e, por vezes, superficial. Nesse mundo das aparências, tudo é representação, seja na esfera pública, onde imperam as ações mais superficiais, quanto no plano privado, onde os sentimentos profundos devem ser omitidos¹⁷¹. Bertin, diante do casamento iminente de Annette com Farandal, compreende que deve esconder seus sentimentos e manter as aparências:

Puisqu'il fallait la subir, ne valait-il pas mieux essayer de dompter son âme, de cacher sa souffrance, de paraître content, de ne plus se laisser entraîner, comme tout à l'heure, par son emportement. Oui, il inviterait le marquis, apaisant par là les soupçons de la comtesse et se gardant une porte amie dans l'intérieur du jeune ménage. (MAUPASSANT, 1983, p.258)¹⁷².

A simulação e a mentira são uma arte praticada nesta sociedade e se oporia aos seres mais próximos do natural, no qual a verdade do ser humano é evidenciada e a mentira, o artificial e o falso não têm lugar.

A hipocrisia está nas relações sociais, mas também nas relações íntimas. O conde de Guilleroy, por exemplo, falava com sua esposa “[...] *de ses affaires qu'il aimait raconter en mangeant, de la séance de la Chambre et de la discussion du projet de loi sur la falsification des denrées.*” (MAUPASSANT, 1983, p.37)¹⁷³. Mas Any apenas finge estar interessada nos assuntos de seu marido:

Ce bavardage, qu'elle supportait bien d'ordinaire, l'irrita, lui fit regarder avec plus d'attention l'homme vulgaire et phraseur qui s'intéressait à ces choses; mais elle souriait en l'écoutant, et répondait aimablement, plus gracieuse même que de coutume, plus complaisante pour ces banalités. Elle

¹⁷⁰ “Sua vida, até então, decorrerá quase sem sofrimento, acidentada apenas pela afeição de Olivier e agitada pela preocupação de conservá-lo. Ela conseguira sempre sair vitoriosa daquela luta. Seu coração exigente de bela mulher de sociedade a quem se devem todas as doçuras da terra, depois de ter aceito um casamento brilhante em que a inclinação não contava, após ter acolhido, em seguida, o amor como complemento de uma existência feliz, depois de ter tomado o partido de uma ligação culposa, muito por arrebatamento, um pouco por religião, para o próprio sentimento, como compensação à rotina vulgar da existência, tinha-se acantonado, barricado, naquela felicidade que o acaso lhe trouxera, sem outro desejo que não o de defendê-la contra as surpresas de cada dia.” (MAUPASSANT, 1993, p.117).

¹⁷¹ É o que ensina a Senhora de Beauséant a Rastignac em *Le Père Goriot*, de Balzac (1971).

¹⁷² “Já que era preciso suportar, não seria melhor tentar domar sua alma, esconder seu sofrimento, parecer contente, não se deixar arrastar, como há pouco, por um arrebatamento? Sim, ele convidaria o marquês, aplacando assim as suspeitas da condessa, e mantendo uma porta aberta na casa do jovem casal.” (MAUPASSANT, 1993, p.183).

¹⁷³ “[...] dos negócios, como gostava de fazer enquanto comia, e contou da sessão da Câmara e da discussão do projeto de lei sobre a falsificação dos gêneros alimentícios.” (MAUPASSANT, 1993, p.34).

pensait en le regardant: “Je l’ai trompé. C’est mon mari, et je l’ai trompé [...] (MAUPASSANT, 1983, p.37)¹⁷⁴.

E a hipocrisia acaba contaminando sua relação com seu amante, na medida em que Any, aos olhos de Bertin, parece ser uma ouvinte atenta e inteligente, embora não fosse o caso efetivamente:

Elle s’amusait quand il était gai ; quand il était profond, elle tâchait de le suivre en ses développements, sans y parvenir toujours ; et lorsqu’elle pensait à autre chose, elle semblait l’écouter avec des airs d’avoir si bien compris, de tant jouir de cette initiation, qu’il s’exaltait à la regarder l’entendre, ému d’avoir découvert une âme fine, ouverte et docile, en qui la pensée tombait comme une graine. (MAUPASSANT, 1983, p.26)¹⁷⁵.

A atitude de Any corresponde àquela produzida pelas mulheres da alta sociedade, com as quais o pintor se mostrava reservado: *“Les femmes du monde l’inquiétaient un peu, car il ne les connaissait guère. Il les supposait en même temps rouées et niaises, hypocrites et dangereuses, futiles et encombrantes.” (MAUPASSANT, 1983, p.19)¹⁷⁶. Bertin frequentava esse ambiente, pois disso dependia seu sucesso enquanto artista. Embora os elogios e felicitações o enchiam de prazer e o deixavam envaidecido, ele evitava falar abertamente e fazer brincadeiras, passando a imagem de ter “*bon ton*”. Entretanto, as diferenças entre o artista e esse mundo são percebidas: *“Toutes les fois qu’une d’elles était venue poser chez lui, il avait senti, malgré les avances qu’elle faisait pour lui plaire, cette disparité de race qui empêche de confondre, bien qu’ils se mêlent, les artistes et les mondains [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.20)¹⁷⁷. Apesar dos gestos e atitudes aparentemente gentis, a hipocrisia se revela por trás da admiração:**

Derrière les sourires et derrière l’admiration, qui chez les femmes est toujours un peu factice, il devinait l’obscur réserve mentale de l’être qui se

¹⁷⁴“Aquele tagarelice, que ela, normalmente, suportava bem, irritou-a, fê-la olhar com mais atenção o homem vulgar e falador, que se interessava por aquelas coisas; mas ela sorria, escutando-o, e respondia amavelmente, mais graciosa mesmo que de costume, mais complacente para com aquelas banalidades; e pensava, enquanto olhava para ele: ‘Eu o enganei. É meu marido, e eu o enganei.’ (MAUPASSANT, 1993, p.35).

¹⁷⁵“Ela se divertia, quando ele estava alegre; quando estava profundo, tentava acompanhá-lo em suas exposições, nem sempre o conseguindo; e, enquanto pensava em outra coisa, fingia escutá-lo, parecendo tê-lo compreendido tão bem, de tanto usufruir dessa iniciação, que ele se exaltava, vendo que ela o ouvia, comovido por ter descoberto uma alma sutil, aberta e dócil, em quem o pensamento caía como uma semente.” (MAUPASSANT, 1993, p.26).

¹⁷⁶ “As mulheres da sociedade inquietavam-no um pouco, pois ele quase não as conhecia. Supunha que todas eram, ao mesmo tempo, devassas e tolas, hipócritas e perigosas, fúteis e incômodas.” (MAUPASSANT, 1993, p.22).

¹⁷⁷ “Todas as vezes que uma delas viera posar para ele, sentira, apesar dos avanços que fazia para agradá-lo, a disparidade de raça que impede se confundam artistas e gente da alta sociedade, embora se misturem.” (MAUPASSANT, 1993, p.22).

juge d'essence supérieure. Il en résultait chez lui un petit sursaut d'orgueil, des manières plus respectueuses, presque hautaines, et à côté d'une vanité dissimulée de parvenu traité en égal par des princes et des princesses, une fierté d'homme qui doit à son intelligence une situation analogue à celle donnée aux autres par leur naissance. On disait de lui, avec une légère surprise: "Il est extrêmement bien élevé!" Cette surprise, qui le flattait, le froissait en même temps, car elle indiquait des frontières. (MAUPASSANT, 1983, p.20)¹⁷⁸.

A entrada de Annette no “*beau monde*”, por exemplo, surge como um verdadeiro espetáculo meticulosamente preparado. Na casa dos pais da jovem, todas as pessoas importantes estão reunidas, menos a condessa e a filha. Criando suspense para a própria entrada, Any combina sua entrada com a de sua filha, causando com isso grande animação, recebendo aplausos daqueles que assistiam a cena:

[...] deux femmes en toilette de dentelle blanche, blondes, dans une crème de malines, se ressemblant comme deux soeurs d'âge très différent, l'une un peu trop mûre, l'autre un peu trop jeune, l'une un peu trop forte, l'autre un peu trop mince, s'avancèrent en se tenant par la taille et en souriant. (MAUPASSANT, 1983, p.59)¹⁷⁹.

Inconscientemente, a maior parte dos personagens leva uma vida sem autenticidade, vazia intelectualmente. Mesmo Bertin, personagem que parece distanciado dessas vacuidades mundanas, integra essa farsa. Isso porque, como diz no começo do romance, ele se deixou permanecer nesse universo de veleidades. Apesar das futilidades que o circundam, o pintor tem consciência disso e age com cinismo e zomba desse mundo factício. Nessa sociedade onde tudo é mentira e engano, a farsa persiste mesmo diante da morte, caso de Any, cuja tristeza pela perda de sua mãe é controlada pelo sentimento de conveniência e preocupação com as aparências.

Maupassant tem consciência que a realidade dos seres é inapreensível em sua totalidade, por isso, como demonstra Larrivaud-De Wolf (2011), ele rejeita toda visão maniqueísta dos seres e do mundo, interessando-se pelos paradoxos e pelas ambivalências. Atraído pelo impreciso e indefinido e considerando que a falsidade e a ilusão marcam o

¹⁷⁸ “Por trás dos sorrisos, ele adivinhava a obscura reserva mental do ser que se julga de essência superior. Daí resultava nele um pequeno sobressalto de orgulho, maneiras mais respeitadas, quase altivas, e, ao lado de uma vaidade dissimulada de novo-rico, tratado como igual por príncipes e princesas, uma arronçância de homem que deve à sua inteligência uma situação análoga àquela dada aos outros pelo nascimento. Diziam dele, com frívola surpresa: ‘Ele é extremamente bem-educado!’ – surpresa que o lisonjeava e, ao mesmo tempo, o ofendia, pois indicava limites.” (MAUPASSANT, 1993, p.22).

¹⁷⁹ “[...] duas mulheres vestidas de renda branca, louras, num creme de melines, parecendo duas irmãs de idades muito diferentes, uma um pouco madura demais, outra um pouco jovem demais, uma um pouco gorda demais, outra um pouco magra demais, aproximaram-se, abraçadas pela cintura e sorrindo.” (MAUPASSANT, 1993, p.49).

“real”, não garantindo, portanto, a autenticidade das coisas, o escritor faz das sombras o lugar onde aparece o verdadeiro rosto dos homens, ainda que momentaneamente, e, nessa perspectiva, as áreas sombrias e escondidas tornam-se luz, na medida em que permitem revelar uma parte da verdade dos seres, caso das cartas e do espelho.

De acordo com Pijls (1969), as cartas¹⁸⁰ podem simbolizar o tempo passado e a lembrança e são objetos de uma série de imagens ligadas à vida e à morte, como podemos ver no romance:

Mais avant de retourner à lui, elle jeta vers cette destruction un dernier regard et, sur l'amas de papiers à moitié consumés déjà, qui se tordaient et devenaient noirs, elle vit couler quelque chose de rouge. On eût dit des gouttes de sang. Elles semblaient sortir du coeur même des lettres, de chaque lettre, comme d'une blessure, et elles glissaient doucement vers la flamme en laissant une traînée de pourpre. La comtesse reçut dans l'âme le choc d'un effroi surnaturel et elle recula comme si elle eût regardé assassiner quelqu'un, puis elle comprit, elle comprit tout à coup qu'elle venait de voir simplement la cire des cachets qui fondait. (MAUPASSANT, 1983, p.322)¹⁸¹.

Assim, a destruição das cartas corresponderia, nesse romance, à “[...] reafirmação da aparência e da negação do ser, que não tem mais confirmação tangível.” (GIACCHETTI apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.301). Nessa perspectiva, o ser real revela-se apenas fugazmente em determinadas ocasiões, como nas cartas, mas a única identidade viável que prevalece está ligada ao parecer, indispensável nas relações humanas. A descoberta da correspondência na narrativa tem um significado:

A abertura das cartas significa para o protagonista a revelação de um segredo [...], a descoberta do ser por trás da aparência, o levantamento de uma

¹⁸⁰ Bertin guardava as cartas de sua amante em uma gaveta, as quais “[...] *étaient là comme en un lit, les unes sur les autres, formant une couche épaisse de petits papiers minces.*” Zviguilsky (1973) busca mostrar que Maupassant teria tido acesso à correspondência do escritor russo Ivan Tourgueniev, de quem era amigo desde 1875, e teria se inspirado nelas para escrever algumas passagens do romance. Além disso, sob os traços de Olivier Bertin, homem apaixonado por mãe e filha, se esconderia Ivan Tourgueniev, que teria se apaixonado por Pauline Viardot e por sua filha Claudie. Zviguilsky (1973) faz referência ainda às observações de Armand Lanoux que vê em *Fort comme la mort* a influência da “análise eslava”. Ao mostrar que a introspecção e a análise psicológica profunda presentes na obra de Dostoievski aparecem também na correspondência de Tourgueniev.

¹⁸¹ “Mas, antes de retornar para junto dele, ela dirigiu um último olhar àquela destruição, e, sobre o monte de papéis já meio consumidos que se torciam e ficavam negros, ela viu escorrer algo vermelho. Dir-se-ia que eram gotas de sangue. Pareciam sair dos próprios corações das cartas. De cada carta, como de uma ferida, e elas deslizavam lentamente em direção da chama, deixando um rastro de púrpura. A condessa recebeu na alma o choque de um terror sobrenatural e recuou como se tivesse visto assassinar alguém; depois, compreendeu que vira simplesmente o lacre dos sinetes que derreteria. Voltou, então, para o lado do ferido e, soerguendo suavemente sua cabeça, ajeitou-a, com precaução, no centro do travesseiro. Mas ele se mexera e as dores aumentaram. Arquejava, agora, com o rosto contraído por sofrimentos atroz, e parecia não mais saber que ela estava ali.” (MAUPASSANT, 1993, p.219).

máscara [...]. Mas a partir do momento em que a escrita se torna, por sua descritografia, uma modalidade de boa fé, ela é sistematicamente aniquilada; [...] trata-se de destruir o ser revelado, pelo ato purificador do fogo. (GIACCHETTI apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.301).

Assim como as cartas, em Maupassant, o espelho também pode revelar a essência do ser, ao menos momentaneamente. Por isso, é preciso queimar as cartas, ou quebrar o espelho, que revelam a verdade¹⁸² indesejada (HARRIS, 1991). Com a morte iminente de Bertin, Any é persuadida pelo pintor a queimar suas cartas, de modo que a destruição das mesmas ocorra juntamente com o desaparecimento do ser. A preocupação com essas correspondências revela ainda a preocupação com as aparências, e o compromisso com as ilusões criadas pelo mundo, mesmo depois da morte (HARRIS, 1991).

Villiers, por seu turno, compartilha com Maupassant a ideia de que a vida social é como um teatro e, sem saber, os homens seriam atores, portando uma máscara que é aquela de sua própria cultura. No entanto, é impossível fazer a distinção entre o que seria ficção ou a verdade do ser (MATTIUSI, 2016). Como diz Edison:

Oh! qui donc serait assez étrange, sous le soleil, pour essayer de s'imaginer qu'il ne joue pas la comédie jusqu'à la mort ? Ceux-là seuls qui ne savent pas leurs rôles prétendent le contraire. Tout le monde la joue ! forcément ! Et chacun avec soi-même. Être sincère ? Voilà le seul rêve tout à fait irréalisable. Sincère! Comment serait-ce possible, puisqu'on ne sait rien ? puisque personne n'est, vraiment, persuadé de rien ! puisque l'on ne se connaît pas soi-même? [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.914)¹⁸³.

Nesse contexto onde o mundo é visto como um palco é possível pensar a figura da atriz, a qual aparece no romance *L'Ève future*. Considerando esse universo onde a realidade e a ilusão, o verdadeiro e a aparência se confundem, a atriz não aparece mais como uma mulher, mas como aquela que sabe suscitar um “fantasma” quando atua. Nesse sentido, a atriz é, enquanto aparência de mulher, valorizada pelos poetas, dado que, esvaziada da substância real e afastada do domínio da vida, ela se torna, através dos artifícios, uma figura perfeitamente ilusória, ao mesmo tempo maior e mais bela que todo “modelo” real. A versatilidade da atriz para representar aparências distintas faria dela uma forma vazia, capaz inclusive de assumir

¹⁸² Essa questão das cartas nos remete ao romance *Madame Bovary*, na medida em que a leitura das cartas de Emma por Charles Bovary revela quem sua esposa era realmente. No entanto, mesmo nessas trocas de missivas a honestidade não é completa, visto que o amante de Emma, Rodolphe Boulanger, procura palavras para terminar o relacionamento deles, não sendo sincero ao expressar ali seus sentimentos.

¹⁸³“Oh! neste mundo, quem seria capaz de imaginar que não está representando, até a hora da morte? Somente aqueles que não sabem os seus papéis imaginam o contrário. Todos, forçosamente, representam! E cada um consigo mesmo. Ser sincero? Eis um sonho absolutamente irrealizável. Sinceridade! Como seria possível a nós, que nada sabemos? A nós, sem certeza de coisa alguma! Nós, que nem conhecemos a nós mesmos?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 221).

uma identidade salvadora, capaz de dar sentido ao referente real, embora ilusório. Para escritores que rejeitam e fogem da realidade decepcionante, esse vazio da atriz seria, portanto, uma possibilidade de criação. O domínio do falso seria, assim, a possibilidade de descobrir um mundo belo, mais prestigioso, e que substituiria o mundo das coisas, preenchendo o vazio (LETOURNEUX, 1999). Vista de longe, no palco, a atriz é sonhada e amada, mas, como vemos em *L'Ève future*, de perto, na realidade, ela se torna perigosa, na medida em que ela usa seus artifícios de atriz para compor sua máscara também no mundo real. Nesse caso, não se trata de criar algo belo, mas de esconder a feia realidade ou se adequar às convenções existentes na sociedade.

No romance *L'Ève future*, a realidade, com seus enganos e mentiras, revela-se como uma sedutora ilusão e três mulheres do romance se inserem no universo da representação (LETOURNEUX, 1999). Evelyn Habal é dançarina, Alicia Clary é cantora e Hadaly é uma máquina com falas gravadas: todas elas buscam tomar uma aparência que não lhes pertence verdadeiramente e dissimulam, portanto, a realidade.

Evelyn Habal, cujo nome significa vaidade, aparece como o estereotipo da mulher fatal. Ardilosa, mestre em enganos, ela sabe usar “[...] *des progrès de l'Art de la toilette dans les temps modernes*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.898)¹⁸⁴, como maquiagem, perucas, cosméticos, perfumes, etc. para atingir seus objetivos e ludibriar os homens. Ela representa a mentira em seu aspecto mais bruto e a ela associam-se aspectos como a malícia, a sedução e a traição. Sendo uma atriz, ela constrói para si máscaras e disfarces cuja aparência é capaz de seduzir.

Alicia, por sua vez, embora não seja deliberadamente má como Evelyn, incorpora os valores burgueses, juntamente com seu senso comum; a mediocridade de sua fala espelha o espírito burguês criticado por Villiers (LETOURNEUX, 1999). Ela possui uma beleza sem igual, mas esta é relativizada pela trivialidade e superficialidade de seus gestos, palavras e atitudes, aspecto que indica a pobreza de seu espírito (MATTIUSI, 2016). Preocupada com a opinião dos outros, ela quer conservar uma imagem valorizadora de si mesma. Sua moralidade é fingida (MATTIUSI, 2000) e ela pretende passar uma imagem de mulher moderna, encarnando a “*femme d'esprit*”, no entanto, aos olhos de Lord Ewald ela revela-se estúpida e vulgar. Representa, pois, a hipocrisia e a dissimulação social, assemelhando-se a uma boneca frívola e vazia (LETOURNEUX, 1999).

¹⁸⁴ “[...] a Arte da toaleta [que] tem-se aperfeiçoado nos últimos tempos.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.222).

Pessoas diziam que Alicia, sendo atriz, representava muito bem, mas ela o fazia inclusive na sociedade (CHAMBERS, 1971). Vivendo em um meio marcado por convenções e estereótipos, onde a hipocrisia parece governar as relações pessoais e a aparência é valorizada em detrimento da ideia, Alicia age de acordo com as expectativas das pessoas, representando a “comédia social”, mascarando com isso a ausência de profundidade e autenticidade pessoal (MATTIUSI, 2016). Como diz o cientista:

Comédienne, voici ta première création. Noue ton masque: tu joues pour toi. — Si tu es une puissante artiste, ici le triomphe ne sera point la gloire, mais l’amour. Incarne-toi dans ce rôle odieux où la plupart des femmes du siècle acceptent de travestir leurs natures, sous prétexte que LA MODE les y oblige. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.805-806)¹⁸⁵.

Nesse caso, seu ser resume-se à aparência e a vida social aparece como uma máscara para esconder o vazio. De acordo com Mattiussi (2016), o jogo social força as pessoas a mudar sua natureza, a se tornarem atores, a reprimir as potencialidades da personalidade autêntica, se elas têm isso. Mas no caso de Alicia, ela nem precisa se esforçar muito, visto que a representação para ela aparece como uma segunda natureza e sua personalidade e sua vida se reduzem a recitar um papel. Nela, viver se confunde com ser uma atriz.

Assim, Habal e Alicia enquanto “*comédiennes*” representam papéis constantemente. No caso de Habal, a ilusão vem carregada de perversidade e sua beleza, conquistada através dos artifícios da maquiagem, esconde sua imoralidade (MATTIUSI, 2000), já a beleza de Alicia contrasta com sua mediocridade. Esconde-se por trás da indumentária e maquiagem de Habal a inevitável passagem do tempo, a degradação do corpo e os vícios e maldades da alma, já a aparência de Alicia esconde um grande vazio moral. Evelyn está mais próxima do universo instintivo animal: é perversa, má, vaidosa, e se associa à “banalidade imoral do interesse e do cálculo” (MATTIUSI, 2000, p.170). Alicia, por sua vez, está em um patamar um pouco superior a Habal, mas ela ainda está presa ao mundo materialista, revelando-se como uma mulher ordinária. Alicia é como “[...] um templo profanado, não pela rebelião, pela impiedade ou barbárie, mas pela ostentação interesseira, pela hipocrisia, pela fidelidade maquinal e vã, pela superstição incrédula.” (SCARCELLA, 1992, p.81). Observa-se, portanto, que, em *L’Ève future*, a mulher real, representada por Habal e Alicia, é consumida pela moral burguesa, impregnada por um espírito de convenção e um “estado mecânico do cálculo” (MATTIUSI, 2000, p.172). O mundo revela-se um ambiente sem consciência e sem coração,

¹⁸⁵ “Atriz, eis aqui tua primeira criação. Põe a máscara: representas para ti. – Se és boa artista, o triunfo não será a glória, mas o amor. Encarna-te no papel odioso que a maioria das mulheres do século aceita, de dissimular a autenticidade pretextando que a MODA a isso as obriga.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 101).

onde reina o nada e a ausência de valores superiores e as ilusões representadas por Habal e Alicia conduzem inevitavelmente ao engano e à decepção. Essa mulher real encarnaria um universo onde o signo substitui a coisa, onde todo valor se investe no significante em detrimento do significado, onde a pulsão é substituída por uma “*comédie des apparences*” (DANGER, 1993, p.41).

À ilusão negativa representada por Habal e Alicia surge a ilusão positiva, representada por Hadaly. A função de Hadaly será, pois, de corrigir as falhas encontradas nas mulheres reais. Ela é atriz à sua maneira, na medida em que é uma máquina que reproduz falas gravadas em seu sistema e foi criada para ser uma cópia fiel da aparência de Alicia.

À falta de inventividade e de espontaneidade previsíveis no androide, com seus registros antecipados, Edison chama a atenção para o caráter mecânico das relações sociais, onde todo ser humano, enquanto ator, recita sua fala, texto vazio e insignificante (MATTIUSSI, 2016): “— *Improviser!... s’écrit Edison: vous croyez donc que l’on improvise quoi que ce soit? qu’on ne récite pas toujours?*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.918)¹⁸⁶. Na verdade, “[...] *toute parole n’est et ne peut être qu’une redite [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.918)¹⁸⁷. Sobre as conversações mundanas o cientista diz: “*Même dans la vie, est-ce que toutes les conversations mondaines n’ont pas l’air de fins de lettres?*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.918)¹⁸⁸. E o cientista continua:

Chaque métier humain a son ensemble de phrases, — où chaque homme tourne et se vire jusqu’à la mort; et son vocabulaire, qui lui semble si étendu, se réduit à une centaine, au plus, de phrases types, constamment récités. [...] Que voulez-vous qu’on improvise, hélas! qui n’ait été débité, déjà, par des milliards de bouches? On tronque, on ajuste, on banalise, on balbutie, voilà tout. Cela vaut-il la peine d’être regretté, d’être dit, d’être écouté? Est-ce que la Mort, avec sa poignée de terre, ne clora pas, demain, tout ce parlage insignifiant, tout ce rebattu où nous nous répandons en croyant “improviser”?” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.918)¹⁸⁹.

¹⁸⁶ “*Improvisar!...* exclamou Edison. O senhor acha, então, que dizemos alguma coisa de improviso? Não vê que as palavras não passam de um *recitativo*?” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 250).

¹⁸⁷ “[...] toda palavra nada mais é nem mais pode ser do que uma repetição [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 250).

¹⁸⁸ “Na própria vida, será que todas as conversas mundanas mundanas não se assemelham a finais de cartas?” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 250).

¹⁸⁹ “[...] Cada profissão possui seu jargão, em torno do qual cada homem gira e para o qual se volta, até a hora da morte; e seu vocabulário, que lhe parece tao extenso, reduz-se no máximo a uma centena de frases padronizadas, incessantemente articuladas em recitativo. [...] O que o senhor quer que seja falado de improviso, se tudo já foi articulado por todas as bocas do mundo? Truncamos, ajustamos, banalizamos, balbuciamos, eis tudo. Será que isso vale a pena ser lastimado, dito ou ouvido? Será que a Morte, com seu punhado de terra, não selará amanhã todo esse palavratório, toda essa falta de significação em que nos expandimos, acreditando ‘falar de improviso’?” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 250).

Lord Ewald busca a correspondência entre a alma e o corpo da mulher amada e a mulher artificial vai não apenas substituir a mulher real, mas superá-la naquilo que, segundo Villiers, lhe falta (e que seria seu papel inicial): a possibilidade de sublimar a realidade, permitindo ao homem elevar-se, de modo a alcançar os valores absolutos. Isso porque, em Villiers, a mulher é a porta de acesso ao mundo ideal. Nessa perspectiva, a atriz real cede espaço para a bela máscara que é Hadaly:

Ces paroles émues de Hadaly, la comédienne réelle les avait proférées sans les éprouver, sans les comprendre: — elle avait cru jouer « un personnage », — et voici que le personnage était passé au fond de l’invisible scène et avait retenu le rôle. La fausse Alicia semblait donc plus naturelle que la vraie. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.984)¹⁹⁰.

Hadaly revela-se como uma atriz no sentido mais elevado:

Eh bien! avec l’Alicia future, l’Alicia réelle, l’Alicia de votre âme, vous ne subirez plus ces stériles ennuis... Ce sera bien la parole attendue — et dont la beauté dépendra de votre suggestion même [...] Ses paroles ne décevront jamais votre espérance! Elles seront toujours aussi sublimes... (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.913)¹⁹¹.

Além disso, Hadaly não reproduz apenas um tipo de mulher, mas todos os tipos: “[...] *il y a plusieurs genres de femmes en elle [...] elle est multiple, enfin, comme le monde des rêves*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.862)¹⁹², mas Hadaly é o “*le type supreme qui domine ces visions*” e que atinge sozinho a perfeição. A feminidade de Hadaly se manifesta paradoxalmente na infinidade de possibilidades, não na unidade de um arquétipo e essa multiplicidade de tipos femininos oferecidos pela máquina permite entrever também seu caráter erótico, mesmo que fugazmente, quando ela diz: “*J’ai tant de femmes en moi qu’aucun harem ne pourrait les contenir.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.992)¹⁹³. Ainda sobre isso diz Hadaly: “*Mais, non! ces autres semblances féminines qui dorment en moi, — ne les éveille pas. Je les dédaigne un peu. Ne touche pas à ce fruit mortel en ce*

¹⁹⁰ “A atriz real teria certamente proferido as comoventes palavras de Hadaly sem a menor emoção, sem entendê-las: estaria representando “uma personagem” – e eis que a personagem passara para o fundo do palco invisível e decorara o papel. A falsa Alicia parecia, mais *natural* que a verdadeira.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.334).

¹⁹¹ “Pois bem! Com a Alicia futura, a Alicia real, a Alicia amada, o senhor não mais sentirá esse desencanto tão estéril... Ela sempre responderá a palavra *esperada* [...] As palavras que lhe dirá jamais decepcionarão suas esperanças! Serão sempre tão sublimes...” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.243).

¹⁹² “[...] inúmeros gêneros de mulher existem nela [...] Ela é múltipla, enfim, como o mundo dos sonhos.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.173).

¹⁹³ “São tantas as mulheres que se escondem em mim que nem um harem poderia abrigá-las.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.343).

jardin!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.992)¹⁹⁴. Isso porque, dentre os diversos tipos femininos contidos na máquina, apenas um tem acesso à existência efetiva: Hadaly. « *Les autres, elle les joue : c’est une merveilleuse comédienne, douée, croyez-moi, d’un talent plus homogène, plus sûr, et bien autrement sérieux que Miss Alicia Clary.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.862)¹⁹⁵. Como diz o cientista, «[...] *après tout, Hadaly ne fait que doubler supérieurement VOTRE comédienne!*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.994)¹⁹⁶.

Todas essas figuras femininas correspondem a uma ilusão e adquirem uma aparência distinta de sua natureza real. Mas há uma diferença substancial no seu desejo de enganar: Evelyn usa de subterfúgios para ludibriar M. Anderson, a ponto de este abandonar a esposa e família, perder tudo e se matar. Quanto a Alicia, ela não engana deliberadamente Lord Ewald, embora dissimule o que é na realidade, confundindo-o temporariamente (LETOURNEUX, 1999). Também Ewald é enganado pela aparência de Hadaly, quando se encontram pela primeira vez após sua transformação: “*Ainsi, sa première palpitation de tendresse, d’espérance et d’ineffable amour, on la lui avait ravie, extorquée: il la devait à ce vain chef-d’oeuvre inanimé, de l’effrayante ressemblance duquel il avait été la dupe.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.984)¹⁹⁷. Mas Ewald é enganado por seus sentidos, não por Hadaly, e imediatamente ela se revela: “*Ami, ne me reconnais-tu pas? je suis Hadaly.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.983)¹⁹⁸. O androide mostra todos os seus segredos (Lord Ewald sabe do que ela é feita), diferentemente da mulher real. Apesar disso, ela ainda consegue manter o ar de mistério e encanto, enfim, a ilusão que cativa o homem.

3.4 A ilusão consentida

Ao falar sobre a realidade, Edison diz que a “Verdade”, comumente associada à “pretensa realidade”, mentiu e trapaceou, unindo um corpo a uma alma incompatível, de uma

¹⁹⁴ “Mas peço-te – não despertes essas outras possibilidades femininas que em mim se ocultam. Desdenho-as. Não toques no fruto mortal desse jardim!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.342).

¹⁹⁵ “Os outros defeitos, ela *representa*: - é uma atriz maravilhosa, dotada, acredite de um talento homogêneo, mas supremo e muito mais *sério* do que Miss Alicia Clary” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.173).

¹⁹⁶ “Hadaly, de fato, é uma sócia que representa bem melhor do que a TUA atriz!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.345).

¹⁹⁷ “Sua primeira palpitação de ternura, de esperança e de amor infável, tinha-lhe sido roubada, arrebatada! Fora enganado pela espantosa semelhança daquela fortuita obra-prima inanimada!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.333).

¹⁹⁸ “Meu amigo, não me reconheces? Sou Hadaly”. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.333).

pessoa superficial, que simula naturalidade. Como a mulher usa artifícios para conquistar, escondendo sua verdadeira natureza debaixo de maquiagens, roupas e acessórios, o artificial aparece como a resposta para a angústia e desespero do indivíduo. Assim, para escapar à realidade enganadora e ilusória, a alternativa encontrada pelo escritor corresponde à fuga para o Ideal, onde impera o artificial. Neste mundo dos sonhos, a beleza e a perfeição existem e vão libertar o ser de uma realidade indesejada e decadente. Assim, a partir do desgosto provocado pela realidade natural, e mesmo artificial do mundo social, o artifício torna-se o instrumento humano para transformar e retificar o mundo dito real.

Como demonstra Lévi-Bertherat (1994), o pensamento artificial, fundado no valor do falso e do ilusório, está por trás da multiplicidade dos aspectos do artifício e de sua fascinação estética. Nesse sentido, o artifício é muito mais que apenas um tema artístico: ele revela a relação entre o eu e o mundo. O ideal artificial busca o infinito, não na harmonia da natureza, onde são excluídos os limites entre o eu e o mundo, mas, ao contrário, na revelação desses limites. Há a rejeição da criação divina para, em seguida, transformá-la de acordo com as próprias aspirações, projetando nela a criação do eu: “O artifício aparece então como a imagem extrema e absoluta da criação artística, como a própria essência da arte: empreendimento de transfiguração do real, construção de um universo que é tanto mais desejável quanto mais se afasta da natureza.” (LÉVI-BERTHERAT, 1994, p.14). Em Villiers há o abandono do elemento natural e a ideia de que o artifício consegue atingir o ideal por si mesmo, obtendo um efeito ainda mais surpreendente e belo que aquele ligado ao natural. O artifício ocupa um importante papel em *L'Ève future* e Thomas Edison, um inventor que alia a imaginação à ciência, se encarrega de criá-lo.

L'Ève future, obra dedicada aos “sonhadores” e aos “zombadores”, é construída a partir dessas duas perspectivas. Como diz Letourneux (1999), um mesmo elemento da narrativa pode ser interpretado a partir do sonho e do riso, o que torna a obra de Villiers ambígua e complexa e o androide representa bem essa duplicidade. Hadaly é uma máquina vazia e estéril e a possibilidade de Lord Ewald, em seu desespero, ligar-se a essa máquina pode parecer risível e ridícula, no entanto, a partir do princípio da ilusão positiva de Villiers, a vontade do indivíduo é capaz de criar uma ilusão que se adeque aos seus desejos. Sendo assim, a máquina real, construída pelo artifício de Edison se torna “*la machine à fabriquer l'Idéal*”, capaz de acessar o mundo onírico e o *au-delà* tão valorizado por Villiers. Nesse sentido, a “*L'illusion, c'est la lumière!*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.915). Não deve ser evitada, mas, ao contrário, deve ser desejada e buscada.

Esse processo de transformação de uma máquina em um ser ideal ocorrerá gradativamente. Inicialmente, Hadaly é apresentada apenas como uma máquina, dissecada pelo cientista, que descreve minuciosamente seu funcionamento. Inversamente ao canto do rouxinol, vemos que o conhecimento do funcionamento do androide não tirará seu encanto ao final da narrativa, quando ela vai se apresentar em seu aspecto definitivo: uma máscara que apresenta a imagem de Alicia, mas cujos gestos e palavras refletem o espírito da mulher idealizada por Lord Ewald.

Antes de sua transformação final, Hadaly aparece com uma veste negra e véu que encobre seu rosto: “*Auprès d'un pilier, Hadaly, toujours long-voilée, se tenait debout et aecoudée au montant.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2008, p.163)¹⁹⁹. Suas “*draperies de deuil*” lhe davam um ar solene, majestoso. Para Lévi-Bertherat (1994), o artifício do véu pode dissimular os contornos do rosto, apagando o limite entre aparência e realidade, ao mesmo tempo em que serve para criar mistério, suscitar a curiosidade em relação ao que ele esconde e alimentar a imaginação, o que permite a idealização em torno dos traços invisíveis do rosto. Hadaly se mostra um ser incompleto, em que está em questão sua potencialidade, o que ela pode vir a ser. Diante da falta de contornos precisos, Hadaly é a ilusão por excelência.

Artifícios são usados para ocultar o que o androide é realmente, quer dizer, uma máquina que funciona a partir de um mecanismo elétrico²⁰⁰. Esses artifícios são os mesmos componentes de vestimenta e maquiagem que constroem a aparência de Evelyn Habal e servem para torná-la semelhante fisicamente a uma mulher real. Eles ajudam a enganar os sentidos, possibilitando com isso a manutenção da ilusão. Afinal, se nossos sentidos nos enganam, então, porque não enganá-los? É o que propõe Edison ao sugerir a criação de uma criatura saída inteiramente dos sonhos de Lord Ewald, um androide capaz de se passar, em sua exterioridade, pela humana: a maciez da pele, o odor do corpo, tudo isso a fim de enganar os sentidos e construir sua própria ilusão.

Há vários capítulos²⁰¹ consagrados a evocar ou dizer o que é ou o que será o androide uma vez terminado, e eles ocupam boa parte do romance. Daireaux (1936, p.409), sobre as descrições dos aparatos científicos que compõem o androide, entende que Villiers não poupa ao leitor nenhum detalhe das “intermináveis e minuciosas descrições do Androide”, carregando “suas frases com termos inúteis” ao falar sobre a fabricação. Ele vê, portanto, com

¹⁹⁹ “Junto a uma pilastra e com o rosto coberto pelo longo véu postava-se Hadaly, apoiando-se em um piano negro e moderno, com as velas acesas.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.185).

²⁰⁰ Confira Malinowski (2001).

²⁰¹ Capítulo 1 do livro 1; Capítulos de 3-9, do livro 2; capítulos 2, 3 e 5, do livro 3; capítulo 7, do livro 4; capítulo 1-15, do livro 5 e capítulo 13, do livro 6.

reservas as explicações fornecidas por Edison. Raitt (1965) também critica os longos capítulos sobre a construção do androide. Conyngham (1975), entretanto, discorda desses autores, entendendo que o romance é, na verdade, um belo exemplo de livro cuja lógica e estrutura são tão estreitamente ligadas, tendo em vista que o texto e a justaposição das palavras exprimem sempre em seus elementos, mesmo os mais pequenos, o sentido e a lógica da obra inteira.

Como demonstra Conyngham (1975), Villiers construiu o romance com lógica e visão. A imaginação e o sonho de Lord Ewald representam a nostalgia profunda do absoluto do qual sofre o idealismo moderno, como o próprio Villiers. *L'Ève future* seria a encarnação de um sonho, o sentimento de ter tocado durante um instante “um objeto de sonho”, qualquer coisa que ultrapasse plenamente, mesmo sem possibilidade de explicação, a soma de suas partes. A máquina é criada para suscitar impressões misteriosas, e, embora Edison explique os meios de sua execução, ele acredita que as aparentes desilusões de sua análise científica não vão se sobrepôr a seu esplendor. Para Conyngham (1975), o segredo do livro não é analítico, mas intuitivo, sendo impossível responder definitivamente quem é Hadaly. É “[...] *une enfant un peu sombre, qui, insoucieuse de la mort, la donne facilement [...]*”, “[...] *une souveraine machine à visions [...]*”, “[...] *un présent qu'un demi-dieu seul pourrait offrir [...]*”, “[...] *un très véritable fantôme [...]*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.860, 862, 1000, 1001)²⁰².

Para Ponnau (2000), o romance estaria perto de seguir o curso de uma narrativa classicamente carregada de peripécias, respondendo a uma vontade de tratar de modo espetacular o destino de uma criatura artificial nascida do gênio de um homem de ciência, visto que há, nessa obra, a criação de um ser concebido e colocado no mundo por um sábio, como um *Frankenstein*²⁰³. Todavia, não há no romance a preocupação em mostrar a criatura artificial como uma cobaia ou aventuras e peripécias de monstros. Encontramos em *L'Ève future* uma situação completamente distinta. Fatos fora do comum são anunciados, relatados e comentados, como a criação do Androide. Essa criação é essencialmente um objeto de discurso teórico destinado a tornar verossímil e plausível o empreendimento do inventor. Mais extraordinário que isso é a animação de Hadaly, visto que é a presença de um ser de outro mundo nela que escapa ao controle e aos poderes demiúrgicos de Edison e às explicações científicas que ele tinha dado até então. Como observa Ponnau (2000), o anúncio de Hadaly e sua preparação ocorrem com uma grande riqueza de precisões e detalhes e mesmo sua

²⁰² “[...] uma criança tenebrosa, que, sem preocupação com a morte, mata facilmente [...]”, “[...] uma soberana máquina de visões[...]”, “[...] um presente que apenas um semideus poderia oferecer [...]”, “[...] um autêntico fantasma [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.171, 173, 350, 352).

²⁰³ Confira Shelley (1997).

aparência continua a suscitar um fluxo remarcável de palavras, as quais não são usadas apenas para descrever e representar uma máquina maravilhosa; elas revelam a própria impotência da linguagem científica de Edison de dar conta de um fato inconcebível.

De sua concepção e realização, expostas com rigor pelo sábio Edison, até sua animação, Hadaly se torna um ser, cuja criação sucita e desafia a linguagem a significar o que é e o que será o androide. Como demonstra Ponnau (2000), *L'Ève future* é um “conjunto narrativo paradoxal”, porque o que acontece na narrativa é mais comentado do que contado; há solilóquios cheios de ironia e diálogos carregados de melancolia. Nessa obra, o verbo tem a primazia, na medida em que ali se fala muito e o texto faz do criador do ser artificial e do inventor de gênio um grande conversador. Essa dupla competência de Edison revela por um lado, o *savoir-faire* que atualiza o tema da revolta contra o divino e o *savoir-dire* que consiste em representar o androide, sem um exemplo na realidade referencial. A interação entre esses dois aspectos releva a ideia de que a explicação surgirá da obra: “*À l'oeuvre! L'explication se dégagera, d'elle-même, au fur et à mesure que l'oeuvre s'effectuera.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.823)²⁰⁴. Aqui, parece haver a sugestão de que as palavras vão se subordinar aos fatos, os quais falarão de maneira eloquente por si mesmos. O engenheiro dá explicações muito detalhadas, com justificativas teóricas da obra, ou seja, do androide, ser feminino criado para abolir a dissonância entre a beleza e a estupidez presentes na humana. Graças à sua eloquência de suas justificativas, o cientista busca dar credibilidade ao seu empreendimento. As descrições e explicações minuciosas representam, conforme demonstra Ponnau (2000), uma operação estética de montagem e um trabalho sobre a linguagem do próprio escritor. As palavras querem dizer a coisa, tornar consistente essa “*entité magnéto-électrique*” que se tornará, em vinte e um dias, uma “*stupéfiante machine à fabriquer l'Idéal*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.830, 984)²⁰⁵.

Importa a Villiers instruir o leitor, para que ele conheça os elementos convocados por Edison e que são destinados a justificar ou tornar credível a fabricação e a existência do androide. O personagem Ewald representa, nesse caso, esse leitor, com seu espanto e até ceticismo diante do que está sendo criado.

Para dar vida a essa criatura e dizer o que ela é, Edison usa uma linguagem que impressiona. Ele recorre a um léxico que ultrapassa as normas e os costumes da linguagem cotidiana e que serve para dar significado a essa obra peculiar e única:

²⁰⁴ “Ao trabalho! A explicação surgirá por si mesma, à medida que a obra se efetuar.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.124).

²⁰⁵ “[...] uma entidade eletromagnética [...]”, “[...] assombrosa máquina de fabricar o Ideal [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.134, 334).

Les capillaires extrémités des fils d'induction qui traversent les jours imperceptibles de l'armure sont mêlées aux fibreuses applications de cette chair, — à laquelle la membrane diaphane de l'Épiderme, qui lui est adhérente, obéit merveilleusement. De graduées et très impressives mobilités du courant émeuvent ces parcelles de fer; cette chair les traduit alors, nécessairement, par des rétractilités insensibles, selon telles micrométriques incrustations du Cylindre; il y en a même d'ajoutées les unes sur les autres; les fondus de leurs successions proviennent de leurs isoloirs mêmes, lesquels pourraient ici ne s'appeler que des retards instantanés. La tranquille continuité du courant neutralisant toute possibilité de saccades, l'on arrive, grâce à eux, à des nuances de sou rires, au rire des joues de la Joconde, à des embellies d'expression, à des identités vraiment... effrayantes. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.934)²⁰⁶.

Nesse caso, o leitor, assim como Lord Ewald, confrontado com as vertiginosas explicações científicas de Edison, não tem provavelmente a competência necessária para avaliar a exatidão das diferentes etapas da experiência relatadas detalhadamente. Mas esta experiência, exclusivamente imaginária, não demanda verificação. A linguagem desenvolvida ao longo das numerosas passagens pode mostrar que o escritor recorreu a neologismos e que, inspirado na atualidade científica, ele use fórmulas aparentemente saídas de dados empíricos, mas ela vem carregada com uma “força encantatória”, que parece misturar poesia e alquimia, fazendo nascer um ritmo da frase que surge carregada de significação (PONNAU, 2000). Essa linguagem, ao mesmo tempo, científica e poética tem duas intenções, de acordo com Ponnau (2000): com as descrições de ordem técnica, o objeto que o texto quer constituir torna-se verossímil. Mas a pertinência dessas precisões e dessas descrições minuciosas e detalhadas não podem ser verificados pelo leitor. Com essas amplas demonstrações científicas e sugestivas, o leitor, ignorante, pode apenas consentir. Os argumentos do cientista Edison revelam princípio de autoridade e as justificativas teóricas que saturam, por vezes, o romance exigem ser recebidas como verdades “tão surpreendentes quanto incontestáveis” (PONNAU, 2000). Em Villiers, o discurso justificativo, até didático, da ciência não está apenas destinado apenas a servir de apoio à ficção, ela pode convencer o leitor por ultrapassar sua capacidade de compreensão. Estabelece-se assim um pacto de leitura entre Lord Ewald – e, por

²⁰⁶ “As extremidades capilares dos fios de indução que atravessam os minúsculos orifícios da armadura estão misturadas às aplicações fibrosas dessa carne – à qual a membrana diáfana da Epiderme, que é aderente, obedece maravilhosamente. Gradações e mobildades muito sensíveis da corrente passam nesses diminutos pedaços de ferro; a carne, então, as *traduz*, necessariamente, por meio de imperceptíveis retrações e segundo incrustações micrométricas do Cilindro; algumas ficam até sobrepostas; as fusões sucessivas provêm dos próprios isoladores que, nesse caso, poderima ser denominados *suspensões momentâneas*. A permanente continuidade da corrente neutraliza qualquer possibilidade de movimentos bruscos e irregulares, chegando-se, então, a gradações de sorrisos, ao riso das faces da Gioconda, a retoques de expressão, a identidades verdadeiramente... assustadoras.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.270).

consequente, o leitor – e o cientista: “*Lord Ewald sentait, dans cette voix, que non seulement l’ingénieur allait résoudre, au moins théoriquement, les postulata que cette série d’affirmations monstrueuses suscitait dans l’esprit, mais qu’il les avait déjà résolus et allait en fournir la preuve.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.821)²⁰⁷. Essa linguagem científica e imaginativa confere à ciência uma função consoladora e o “poeta da ciência” que é, à sua maneira, Edison, são colocadas a serviço do amor ideal (PONNAU, 2000).

No romance, o funcionamento do ser humano é igual ao de uma máquina. Os anéis de Hadaly servem para lhe dar ordens, mas são semelhantes aos motivos que impulsionam as mulheres reais a agir de maneira semelhante:

La concession faite, en ces bagues, à sa machine humaine ne doit pas vous scandaliser. Songez à quelles autres prières, bien plus humiliantes, les amants accèdent, parfois, pour obtenir un pâle instant d’amour, — à quelles hypocrisies don Juan lui-même sait condescendre pour amener telle mauvaise grâce féminine à un semblant d’obéissance... Ce sont là les bagues des vivantes. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.858)²⁰⁸.

O homem pode, assim, comandar as ações das mulheres, sem necessariamente lhes dar ordens. A legitimidade do mecanismo de Hadaly se dá através da comparação entre “a máquina autômato e a máquina humana”, sendo que esta última parece ser mais fraca que a outra (CONYNGHAM, 1975, p.117). O autômato tem várias vantagens, como o fato de ser fiel, de não ficar doente e falar apenas coisas que elevam o espírito do ser que a escuta. Por causa da aproximação entre a mulher humana e a natureza da máquina, os elementos do androide não se revelam tão importantes, mas o fato de ela se apresentar como uma mulher real:

Le mécanisme électrique de Hadaly n’est pas plus elle — que l’ossature de votre amie n’est sa personne. Bref, ce n’est ni telle articulation, ni tel nerf, ni tel os, ni tel muscle que l’on aime en une femme, je crois; mais l’ensemble seul de son être, pénétré de son fluide organique, alors que, nous regardant avec ses yeux, elle transfigure tout cet assemblage de minéraux, de métaux et de végétaux fusionnés et sublimés en son corps. « L’unité, en un mot, qui enveloppe ces moyens de rayonnement est seule mystérieuse. N’oublions donc pas, mon cher lord, que nous allons parler d’un processus vital aussi

²⁰⁷ “Lord Ewald sentia, pelo tom da voz, que não somente o cientista iria resolver, pelo menos teoricamente, os postulata que essa série de afirmação monstruosas suscitava no espírito, mas também que já as resolvera e iria prova-las.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.239).

²⁰⁸ “[...] a concessão dos anéis à sua máquina humana, não deve chocá-lo. Pense nas outras súplicas, bem mais humilhantes, a que os amantes muitas vezes se submetem para obter um rápido instante de amor. – A que hipocrisias o próprio dom Juan submeteu-se para transformar uma zanga feminina num rostinho obediente... Esses são os anéis das mulheres de carne e osso.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.168).

dérisoire que le nôtre, et qui ne peut nous choquer que par sa... nouveauté.
(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.854)²⁰⁹.

Hadaly revela-se como um meio físico de ultrapassar o corpo físico e o segredo desse poder científico continua um mistério, como diz Edison:

[...] je dois vous prévenir, toutefois, que les arcanes du fantoche ne vous révéleront pas comment il deviendra le fantôme, — pas plus que le squelette inclus en Miss Alicia Clary ne vous expliquerait comment son mécanisme s'idéalise, unifié à la beauté de la chair, jusqu'à faire mouvoir ces lignes d'où provient votre amour. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.853)²¹⁰.

Assim, Hadaly possui todas as aparências de um ser vivo, embora ela seja criada com elementos distintos, mas para Villiers o importante é que ela suscite uma “*agréable impression*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.894).

Outras duas figuras femininas aparecem na narrativa e contribuem na criação da ilusão representada por Hadaly, sendo uma o desdobramento da outra. Mistress Anderson era a esposa de M. Anderson, abandonada por ele para viver a ilusão de Evelyn Habal. Depois da morte de M. Anderson e de sua ruína financeira ela se vê em condição crítica, chegando a viver de caridade. Por fim, ela é atingida por uma “[...] *de ces grandes nevroses reconnues incurables, celle du Sommeil.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.1003)²¹¹. Mistress Anderson faz parte de outro tipo de mulher, distinta daquelas descritas até agora. Sobre isso, Edison reconhece “[...] *qu'il est des compagnes qui ennoblissent toutes les joies de la vie, des jeunes filles radieuses et dont l'amour ne se donne positivement qu'une fois: oui, des coeurs sacrés, des êtres d'aurore et d'idéal.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.818)²¹². Ele faz, inclusive, uma homenagem a um tipo especial de mulheres “[...] *nobles fleurs humaines, toutes radieuses du véritable monde de l'Amour*”²¹³:

²⁰⁹ “O mecanismo elétrico de Hadaly não a representa, - assim como Miss Alicia não pode ser representada por seu esqueleto. Enfim, acho que não se ama em uma mulher essa articulação nem esse ou aquele nervo, osso ou músculo, mas tão-somente o conjunto do seu ser, vivificado pelo fluido orgânico, quando olhando-nos nos olhos, ela transfigura todo esse conjunto de minerais, metais e vegetais reunidos e sublimados em seu corpo.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.164).

²¹⁰ “[...] devo preveni-lo, contudo, que os arcanos do fantoche não lhe revelarão como ele será transformado no fantasma – exatamente como o esqueleto dentro de Miss Alicia Clary não lhe explicaria como seu mecanismo se idealiza, unificado à beleza da carne, para fazer movimentar as linhas que lhe inspiram tanto amor.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.163).

²¹¹ “[...] dessas grandes neuroses tidas como incuráveis, a do Sono.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.356).

²¹² “[...] que existem companheiras que nobrecem todas as alegrias da vida, moças maravilhosas, destinadas a um único amor: corações sagrados, criaturas da aurora e do ideal.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.117).

²¹³ “[...] radiosas do verdadeiro mundo do Amor” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.176).

Comment oublier que palpitent sur ce grain stellaire, perdu en un point du Gouffre sans rives, — sur cet invisible atome refroidi, tant d'élues du mondesupérieur de l'Amour, — tant de bonnes compagnes de la vie! Sans même nous rappeler les milliers de noms de ces vierges d'autrefois, souriantes au milieu des flammes et dans l'acharnement des supplices, pour quelque croyance où leur instinct se transfigurait en âme par une sélection sublime, — en passant, même, sous silence toutes ces héroïnes mystérieuses, — entre lesquelles rayonnent jusqu'à des libératrices de patries, — et celles qui, traînées sous les chaînes, dans l'esclavage d'une défaite, affirmaient, tout expirantes, à leurs époux, en un doux et sanglant baiser, que le poignard ne fait pas de mal, — en omettant même ces intelligentes femmes, sans nombre, qui passent, sous des humiliations inconnues, courbées sur les dénués, les souffrant, les bannis, les abandonnés, et n'attendant, pour toute récompense, que le sourire un peu moqueur de celles qui ne les imitent pas, — il est, il sera toujours des femmes qui sont et seront toujours très suffisamment inspirées par plus haut que l'instinct du plaisir. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.865)²¹⁴.

E conclui o raciocínio, dizendo: “*Celles-là n'ont rien à faire, n'est-ce pas, ni dans ce laboratoire, ni dans la question?*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.865)²¹⁵.

Voltando a Mistress Anderson, Edison, amigo da família, se responsabiliza por essa mulher que o sábio acredita possuir qualidades admiráveis. Como ela está em estado de coma, Edison consegue se comunicar apenas com seu espírito, denominado Sowana:

Et ceci d'autant plus volontiers que l'être moral qui m'apparaît en mistress Anderson, a l'état de veille, et celui qui m'apparaît, dans la profondeur magnétique, semblent absolument différents. Au lieu de la femme très simple, si digne, si intelligente, même, mais, de vues, après tout, fort limitées, que je connais en elle, voici qu'au souffle de ce sommeil il s'en revoie une tout autre, multiple et inconnue! Voici que le vaste savoir, l'éloquence étrange, l'idéalité pénétrante de cette endormie nommée Sowana qui, au physique, est la même femme sont choses logiquement inexplicables! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.1005)²¹⁶.

²¹⁴ “Como esquecer que palpitam nesse grão estelar perdido num ponto de Abismo sem margens, - nesse invisível átomo enregelado – tantas eleitas do mundo superior do Amor, - tantas boas companheiras da vida! Isto até sem citarmos os nomes dessas virgens de outrora que sorriam no meio das chamas e no auge de atrozes suplícios, por alguma crença em que o instinto se transfigurava em alma, por sublimação – e mesmo sem mencionar todas as heroínas misteriosas, entre as quais fulguram até libertadoras de pátrias -, além das que, subjugadas por correntes, na escravidão de um derrota, ao expirar, afirmavam a seus esposos, em um doce e sangrento beijo, que o punhal não doía – e até omitindo as mulheres inteligentes, inumeráveis, qe passam por humilhações ocultas, debruçadas sobre os desamparados, os enfermos, os banidos, os abandonados, e esperando apenas uma recompensa, o sorriso um tanto zombeteiro daquelas que não as imitam -, existem e sempre existirão mulheres que são e serão sempre inspiradas por sentimentos elevados e não pelo puro Instinto do prazer.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.176).

²¹⁵ “Essas nada têm a ver com este laboratório nem com este assunto, não é mesmo?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.176).

²¹⁶ “E faço-o ainda com mais prazer porque o ser moral que surge em Mistress Anderson, quando desperta, e o outro, na profundidade magnética, parecem inteiramente diferentes. Em vez da mulher extremamente simples, tão digna, tão inteligente – mas, apesar disso, de concepções bastante limitadas -, que nela eu conhecia, eis que, no sopro desse sono, revela-se totalmente diversa, múltipla e desconhecida! Eis que o amplo saber, a rara eloquência, a imaginação penetrante dessa adormecida denominada Sowana – que, fisicamente, é a mesma mulher – são coisas logicamente inexplicáveis!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.359).

O cientista aparece aqui como um "*magnétiseur*" que pode se comunicar com Sowana, "*cette endormie*" que aparece na "*profondeur magnétique*". A intervenção de Sowana, um espírito misterioso encarnado no corpo de Mistress Anderson, propicia, por sua vez, a presença do sobrenatural no romance. O ocultismo também se faz presente, na medida em que o androide, enquanto forma vazia, será preenchida por Sowana, essa alma sem corpo:

Sowana, les yeux fermés, perdue hors de la pesanteur de tout organisme, s'incorporait, vision fluide, en Hadaly! En ses mains solitaires, comme en celles d'une morte, elle tenait les correspondances métalliques de l'Andréide; elle marchait, en vérité, dans la marche de Hadaly, parlait en elle, de cette voix si étrangement lointainequi, durant son espèce de sommeil sacré,vibre sur ses Ievres! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.1007)²¹⁷.

A união dessas duas partes complementares possibilita a Hadaly deixar de ser apenas uma máquina. No entanto, apesar das invenções de Edison e da intervenção do sobrenatural, a existência de Hadaly depende unicamente da fé e da vontade de Lord Ewald, como demonstra o cientista:

Illusion pour illusion, l'Etre de cette présence mixte que l'on appelle Hadally dépend de la volonté libre de celui qui OSERA la concevoir. SUGGEREZ-LUI DE VOTRE ETRE! Affirmez-le, d'un peu de votre foi vive, comme vous affirmez l'être, après tout si relatif, de toutes les illusions qui vous entourent. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.842)²¹⁸.

A vontade e a fé têm, pois, um papel importante no sistema de Villiers, visto que a ilusão depende dela para existir. No caso da narrativa, a ilusão é desvelada. Antes de aceitar a proposta de Edison, Lord Ewald conheceu toda a complexa mecânica necessária para dar vida a esse ser artificial (O conhecimento é importante, porque permite ao jovem fazer sua escolha de maneira consciente). Mesmo cômico do que Hadaly é feita, o jovem Lord decide depositar sua fé voluntariamente nessa ilusão, que será baseada em seu sonho de mulher ideal. Observa-se, portanto, que, em Villiers, é preciso escolher voluntariamente a ilusão sonhada, em

²¹⁷ "Sowana, com os olhos cerrados, deslocada da gravidade do organismo, incorporou-se, fluida visão, em Hadaly! Em suas mãos solitárias, como nas de uma morta, ela mantinha as correspondências metálicas da Andréide; movimentava-se, deveras, no movimento de Hadaly, falava como ela – com aquela voz tão estranhamente longínqua que, no decorrer de sua espécie de sono sagrado, vibra sobre seus lábios!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.361).

²¹⁸"Ilusão por ilusão, o Ser dessa presença mista a quem chamamos Hadaly depende da livre vontade daquele que OUSARÁ concebê-lo. INSPIRE-LHE O SEU SER! Torne-o forte, com um pouco de sua fé, como o senhor torna forte seu ser, tão relativo, com todas as ilusões que o cercam." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.148).

detrimento de uma ilusão mentirosa, desprovida de qualquer valor elevado. Se Lord Ewald acreditar efetivamente nessa ilusão, a criatura imaginada será mais próxima do ideal que ele concebe de mulher, e ela não será, para ele, menos real do que uma mulher em carne e osso (RAITT, 1985).

Segundo Letourneux (1999), há em *L'Ève future* dois tipos de “ilusionismo”. O primeiro, proposto por Edison, mostra-se insuficiente, tendo em vista que se baseia apenas na crença de Ewald em uma criatura mecânica, fabricada pela ciência, confiando que todas as lacunas foram preenchidas. No entanto, a ilusão efetiva só será possível com o encontro Sowana-Hadaly, situação que transcende os conhecimentos científicos. Esse segundo ilusionismo possui um elemento incontrolável e sobrenatural que escapa à razão humana. Só ele é capaz de possibilitar a permanência da ilusão por mais tempo.

Desse modo, Lord Ewald não se ilude com a perspectiva de ter por companheira uma máquina; ele, inclusive, hesita diante do fenômeno que testemunha, rejeitando aquele ser saído das entranhas da terra e forjada pelos aparelhos da ciência, vista como uma ofensa à obra divina. Na tentativa de convencer Lord Ewald de sua existência enquanto ser efetivo e não apenas uma máquina que reproduz falas gravadas em seu sistema, Hadaly tomará a palavra:

Qui je suis? demandais-tu? Mon être, ci-bas, pour toi du moins, ne dépend que de ta libre volonté. Attribue-moi l'être, affirme-toi que je suis! renforce-moi de toi-même. Et soudain, je serai tout animée, à tes yeux, du degré de réalité dont m'aura pénétrée ton Bon-Vouloir créateur. Comme une femme, je ne serai pour toi que ce que-tu me croiras. -Tu songes à la vivante? Compare! Déjà votre passion tassée ne t'offre même plus la terre; - moi, l'Impossible, comment me laisserai-je de te rappeler le Ciel! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.991)²¹⁹.

Consciente do fato de que sua existência está condicionada à crença de Lord Ewald, Hadaly demonstra ter consciência de si mesma e de seu caráter artificial:

[...] hélas! si je pouvais vivre! Si je possédais la vie! Oh! que c'est beau de vivre! Heureux ceux qui palpitent! O Lumière, te voir! Murmures d'extase, vous entendre! Amour, s'abîmer en tes joies! Oh! respirer, seulement une fois, pendant leur sommeil, ces jeunes roses si belles! Sentir seulement

²¹⁹ “Tu me perguntavas quem sou? Meu ser, neste mundo, *pelo menos para ti*, não depende apenas de tua vontade. Conceda-me o ser, intensifica-me com o teu, afirma para ti mesmo que existo! E, subitamente, ficarei vivificada, a teus olhos, do grau de realidade que tua Vontade criadora ter-me-á incutido. Como mulher, serei para ti tão-somente o que pensas que sou. – Pensas na humana? Compara! A paixão de ambos exauriu-se, e nem mesmo a terra ela te oferece mais: - eu, a Impossível, como poderei deixar de te lembrar constantemente do Céu?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.341).

passer ce vent de la nuit dans mes cheveux!... Pouvoir, seulement, mourir!
(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.996)²²⁰.

Hadaly exorta Lord Ewald a ver nela a realização de seu ideal desejado e escolhê-la em detrimento da realidade decepcionante: “*Mon être [...] pour toi du moins, ne dépend que de ta libre volonté [...] A toi de choisir entre moi... et l'ancienne Réalité, qui, tous les jours, te ment, t'abuse, te desespere, te trahit.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.991)²²¹. A partir de seus argumentos, Hadaly vai aos poucos revelando uma presença de espírito inesperada, revelando-se não mais como a criação de Edison, obra da engenhosidade de um grande cientista, mas como uma mulher, cujas palavras, ainda que gravadas, são capazes de tocar profundamente o espírito do nobre e projetar Ewald a um mundo ao mesmo tempo desconhecido e desejado (LETOURNEUX, 1999). O que ocorre não é, portanto, obra da ciência de Edison; ao contrário, é algo que escapa completamente de seu conhecimento e do controle do criador. Como diz Hadaly a Ewald: “*Ne lui parle pas de ce que je t'ai dit tout a l'heure c'est pour toi seul.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.1000)²²². Graças a Sowana, ser etéreo associado ao mundo dos mistérios e do desconhecido, o ser mecânico apresenta aquilo que caracteriza o ser humano: uma alma.

A fé revela-se fundamental para criação e manutenção da ilusão na qual Hadaly será, não mais uma máquina, mas a mulher ideal desejada por Lord Ewald. A escolha que Lord Ewald deve realizar, entre Alicia (que representa o bom senso burguês e o vazio espiritual) e Hadaly (material oco fisicamente, mas preenchida por um saber superior) corresponde a escolher entre dois mundos que não podem coexistir, tendo em vista que a presença de um inviabiliza inexoravelmente a existência do outro. Como a realidade exterior revela-se medíocre e ordinária e os valores da época revelam-se limitados pelo racionalismo, pelo materialismo e pelo positivismo, verifica-se que o progresso material é incompatível com a busca espiritual, tendo em vista que a verdade que revela o androide se opõe “[...] ao

²²⁰ “[...] ai de mim! Se pudesse viver! Se possuísse vida! Oh, como é belo viver! Felizes os que sentem o palpitar da carne e do sangue! Oh! Ver a Luz, ouvir os murmúrios de êxtase, abrir, feroz, as feridas do Amor! Oh! Se pudesse respirar, somente por uma vez, enquanto dormitam, essas rosas frescas tão belas! Se pudesse sentir passar a brisa noturna em meus cabelos!... Se pudesse, pelo menos, morrer!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.347).

²²¹ “Meu ser [...] *pele menos para ti*, não depende apenas de tua vontade. [...] Cabe a ti escolher entre mim... e a antiga Realidade que, dia após dia, te mente, te ilude, te desespera, te atraiçona.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.341).

²²² “-Não lhe fales do que te disse há pouco; foi só para ti.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.353). A mulher “perfeita”, ideal, criada por Edison, deve conformar-se aos desejos do homem, em uma atitude de subserviência, opondo-se, assim, às primeiras figuras femininas, como Lilith, que surge como um ser rebelde, e Eva, vista como desobediente (a desobediência parece ser, aliás, uma característica feminina). No entanto, o que vemos neste trecho é uma criatura feminina que escapa do controle de seu criador: a Eva futura tem a iniciativa de esconder algo dele, juntando-se, assim, ao grupo das outras rebeldes.

desequilíbrio burguês, que reduz a verdade à matéria e perde a alma, uma harmonia verdadeira do corpo e da alma.” (LETOURNEUX, 1999, p.265). Nessa perspectiva, observa-se que escolher o mundo dos sonhos – e Hadaly – implica “[...] *renoncer délibérément à rentrer dans la vie social [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.820)²²³, tendo em vista que é preciso afastar-se do mundo indesejável para não contaminar o mundo de sonhos propiciado pela ilusão positiva.

Para acreditar em Hadaly, Ewald precisa se afastar da lógica da razão e aceitar outra lógica, mais sobrenatural (VIBERT, 1995). Se no amor, o outro é uma projeção do sujeito, Lord Ewald, mesmo consciente que Hadaly é uma máquina, seguindo o sistema de ilusão voluntária, decide apostar no incerto e colocar sua fé voluntariamente nessa ilusão representada por Hadaly, a mulher artificial que leva a aparência e a voz de Alicia (BECKER; CABANÈS, 2001); quando isso acontece, a ilusão deixa de ser ilusão e se torna realidade para ele, tão real quanto tinha sido Alicia (RAITT, 1960). A partir desse momento, ocorre uma inversão na lógica até então estabelecida. A criatura artificial, que deveria existir apenas pela vontade de Ewald, passa a existir em sua integralidade, sendo portadora do ideal e da verdade (LETOURNEUX, 1999). Hadaly se torna mensageira do mundo ideal, ser capaz de ver através das aparências e dos limites da matéria: seus “[...] *voeux ont réellement pénétré jusque dans les domaines de la Mort.*”²²⁴ Hadaly/Sowana revela a Ewald um mundo onde: “[...] *les temps se confondent; l’espace n’est plus! Les dernières illusions s’évanoissent.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.990)²²⁵; ela revela-se intermediária por meio de quem Lord Ewald será introduzido na realidade superior, cujos limites podem ser alcançados apenas por alguém que pertence a esse mundo, alguém capaz de acessar o mundo de mistério cuja lógica nos escapa. Como ela diz: “*Je suis, vers toi, l’envoyée de ces régions sans bornes dont l’Homme ne peut, entrevoir les pâles frontières qu’entre certains songes et certains sommeils.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.990)²²⁶. Há, em Hadaly, uma solenidade, uma grandeza e majestade que marcam sua afinidade com o ideal e forçam o respeito, apagando qualquer indício de riso. Isso ocorre porque, como vemos no romance,

[...] le propre de l’Andréide est d’annuler [...] dans le plus passionné des coeurs, ce qu’il peut contenir, pour le modèle, de désirs bas et dégradants,

²²³ “[...] renunciar deliberadamente à vida social [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.119).

²²⁴ “[...] meus olhos penetraram realmente nos domínios da Morte.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.341).

²²⁵ “[...] o espaço inexistente e os momentos do tempo se confundem! As últimas ilusões do instinto se dissipam.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.340).

²²⁶ “Sou para ti a enviada daquelas regiões sem limite cujo pálido limiar o Homem tão somente entrevê no sono, em alguns sonhos.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.340).

ceci par le seul fait de les saturer d'une solennité inconnue et dont nul, je crois, ne peut imaginer l'irrésistible effet avant de l'avoir éprouvé. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.905)²²⁷.

Sua solenidade aparece como signo evidente de seu caráter sagrado: “Ela é a marca mais evidente, porque é sensível, do pertencimento da máquina a um universo desconhecido, sobre-humano e radicalmente estrangeiro.” (NOIRAY, 1982, p.340). Já não estamos mais no plano do racionalismo, da ciência e do progresso, mas no âmbito da imaginação e do sobrenatural. O romance *L'Ève future* seria, nesse sentido, o maior exemplo do sistema de “*illusionisme*” voluntário de Villiers.

A tensão entre a ciência e a metafísica faz com que dois universos se choquem: as certezas da razão e as incertezas existentes e que não podem ser explicadas racionalmente. Sobre essa questão, Hadaly faz um discurso bem interessante a Lord Ewald, a fim de demonstrar que “[...] *la plus certaine de toutes les réalités, — celle, tu le sais bien, en qui nous sommes perdus et dont l'inévitable substance, en nous, n'est qu'idéale (je parle de l'Infini), — n'est pas seulement que raisonnable.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.986)²²⁸. E continua: “*Nous en avons une lueur si faible, au contraire, que nulle raison, bien que constatant cette inconditionnelle nécessité, ne saurait en imaginer l'idée autrement que par un pressentiment, un vertige, — ou dans un désir.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.986)²²⁹.

Em uma situação de devaneio, onde se afrouxam as amarras com a razão e os sentidos, o espírito fica em um estado de leveza, preenchido com “sonhos raros” e cheio de visões:

[...] tout homme en qui fermente, dès ici, le germe d'une ultérieure élection et qui sent bien, déjà, ses actes et ses arrière-pensées tramer la chair et la forme futures de sa renaissance, ou, si tu préfères, de sa continuité, cet homme a conscience, en et autour de lui, tout d'abord de la réalité d'un autre espace inexprimable et dont l'espace apparent, où nous sommes enfermés, n'est que la figure. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.987)²³⁰.

²²⁷ “[...] a característica da *Andróide* é a de anular [...] os desejos degradantes no coração mais apaixonado. E isso pela simples razão de preenchê-los de um enlevo solene e desconhecido do qual ninguém, penso, pode sequer imaginar o efeito irresistível antes de o ter sentido.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.231).

²²⁸ “[...] a mais exata de todas as realidades – esta na qual, bem o sabes, nos encontramos perdidos e cuja inevitável substância, em nós, é apenas ideal – (falo do Infinito) – não se limita ao racional.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.335).

²²⁹ “Nossa ideia a respeito disso é, pelo contrário, tão fugidia que qualquer raciocínio lógico, embora constatando essa necessidade incondicional, só conseguiria se aproximar dela por um pressentimento, uma vertigem – ou um forte desejo.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.335).

²³⁰ “[...] todo homem que sente em si, *ainda nesta vida*, a germinação de uma existência além da morte trama em seus atos e pensamentos a forma e carne futuras de seu renascimento, ou, se preferes, da sua continuidade; assim, interna e externamente vai despontando a consciência de um outro espaço, inexprimível, do qual este que nos enclosura *não passa de uma representação aparente.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.336).

Esse outro espaço é uma região ilimitada e livre, onde:

[...] pour peu qu'il s'attarde, le voyageur privilégié sent comme se projeter, sur l'intime de son être temporel, l'ombre anticipée et avant-courrière de l'être qu'il devient. Une affinité s'établit donc, alors, entre son âme et les êtres, encore futurs pour lui, de ces occultes univers contigus à celui des sens ; et le chemin de relation où le courant se réalise entre ce double monde n'est autre que ce domaine de l'Esprit, que la Raison, — exultant et riant dans ses lourdes chaînes pour une heure triomphale, — appelle, avec un dédain vide, L'IMAGINAIRE. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.986)²³¹.

Ultrapassam-se, assim, as barreiras dos sentidos, mas também da razão, e isso é possível por causa da imaginação. Quando o espírito vaga, entre o sono e a vigília, ele é preenchido por uma intuição que “*ne t'avait pas trompé*”, por algo “*qu'on ne peut nommer*”: “— *ces précurseurs, si inquiétants, qui n'apparaissent, le jour, que dans l'éclair d'un pressentiment, d'une coïncidence ou d'un symbole.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.986)²³².

Entretanto, o acesso ao mundo imaginário é possível apenas para uma “alma predisposta” a reconhecer sua existência:

Oh! lorsque à la faveur de cette substance infinie, l'Imaginaire (au dégagement de laquelle, en nous et autour de nous, les ténèbres et leur silence sont si favorables), lorsqu'ils s'aventurent jusqu'en nos limbes et que, par une action réciproque et médiatrice, ils réfléchissent leur présence, non pas en une âme, — cela ne se peut pas encore — mais sur une âme disposée à leur visitation, — devenue, pendant l'assoupissement de sa Raison, à proximité de leur monde, — d'une âme presque échappée et confondue avec leur essence, déjà — oh ! si tu savais! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.987)²³³.

²³¹ “[...] por pouco que permaneça, o viajante privilegiado sente como que a se projetar, sobre o íntimo de seu ser temporal, a sombra antecipada do seu ser em devir. Estabelece-se, então, uma afinidade entre sua alma e os seres, para ele ainda *futuros*, dos universos ocultos além das fronteiras dos sentidos; o caminho que libera o acesso a esse mundo duplo não é senão o domínio do Espírito que a Razão – exultante e rindo num breve triunfo, em seus pesados grilhões – denomina, com vão desdém, IMAGINÁRIO.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.336).

²³² “[...] durante o dia, manifestavam-se no frêmito fugaz de um pressentimento, de uma coincidência ou de um símbolo.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.336).

²³³ “Oh! quando, favorecidos por essa substância infinita, o Imaginário (cuja eclosão as trevas e o silêncio propiciam), eles se aventuram até os nossos limiares e, por uma ação recíproca e mediadora, projetam sua presença, não em uma alma qualquer – isso ainda não pode ser feito – mas em uma alma predisposta à sua visita, em uma alma que, no torpor da Razão, aproxima-se do mundo deles – quando se trata de alma que quase se esvai e se confunde com a sua essência -, então, oh, nem imaginas o que pode acontecer!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.336).

Edison é um inventor, que aplica a imaginação “essa rainha das faculdades” à ciência, consciente dos mistérios da eletricidade e do magnetismo e atento às forças obscuras do universo, mas ele também é a encarnação da ciência positivista criticada por Villiers. Por isso, não é o cientista que tem acesso a esse mundo de sonhos, mas sim Lord Ewald, o eleito para ter acesso a ele através de Hadaly.

Ao acreditar em Hadaly, Ewald lhe dá vida, mas ao mesmo tempo, pode-se dizer que ele conseguiu a cura para seu desespero, salvando-se de existir em uma ilusão medíocre por ele abominada. Assim, a existência de Hadaly também deu ao nobre nova chance de viver. Ao ultrapassar o caráter mecânico do androide, Hadaly revela-se como criatura de sonho, pertencente ao mundo ideal, cuja beleza física está finalmente em harmonia com a beleza espiritual. Hadaly possui uma voz de sonho, que vem de outro mundo, e seria a fronteira de vários mundos, do artificial e do vivo, da vida e da morte, da técnica e da espiritualidade (BECKER; CABANÈS, 2001).

Todavia, mesmo criando, através da vontade, uma ilusão perfeita, ela terá duração limitada, já que quando a vontade enfraquece, o mundo exterior aparece com toda intensidade para reclamar sua posição na vida do indivíduo. Isso ocorrerá fatalmente, porque as ilusões não resistem quando confrontadas com a vida real, visto que o espírito humano não consegue sustentá-la indefinidamente (RAITT, 1960, 1985). Talvez por isso Villiers não tenha permitido a Hadaly e Ewald encarar a realidade da vida cotidiana, tendo tudo terminado antes que eles tenham colocado a ilusão à prova - já que o navio no qual Hadaly estava sendo transportada afundou e com ele o androide -. Apesar disso, segundo os princípios do escritor, não importa a duração da ilusão, importa que ela existiu.

Nessa perspectiva, a ilusão surge, inicialmente, tanto na obra de Villiers quanto na de Maupassant, associada ao mundo civilizado criado pelo homem, o qual é criticado por ambos os escritores. Enquanto Maupassant revela esse mundo ilusório, do jogo social, com suas representações e hipocrisias, Villiers busca criar uma ilusão superior àquela oferecida pelo mundo. No ambiente criado pelo homem moderno e civilizado, caracterizado pelos valores burgueses e pelo progresso, a mulher surge como figura central e sua relação com o homem vai revelar a maior ilusão de todas: o amor.

4 O AMOR

O amor é um tema presente em todos os tempos e épocas e marca o encontro de duas pessoas, a atração mútua e os esforços para ficarem juntas. Na perspectiva idealista, o amor é desejo de completude e responde a uma necessidade profunda do ser humano, e o mito do andrógino ilustra bem essa ideia. Símbolo da perfeição, ele traz em si, ao mesmo tempo, as formas masculina (*andrós*) e feminina (*gyné*)²³⁴. Platão (1972, p.28), nas discussões em torno do amor, em *O banquete*, assim apresenta o Andrógino:

[...] é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois; [...] quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse [...]

Sua presunção leva-o a voltar-se contra os deuses e Zeus, diante de um perigo imediato, resolve dividir esse ser em dois: “Acho que descobri um jeito de existir a Humanidade, mas deixar de insubordinações: enfraquecê-la. Por ora – disse – vou cortar cada um deles em dois [...] Dito isso, fendeu os homens em dois [...] Ora, fendido o físico em dois, cada metade sentia saudade da outra e juntavam-se.” (PLATÃO, 1972, p.28). Depois de ter a natureza mutilada em duas, cada metade procurava a sua própria metade para se unir a ela e, ao encontrarem-se, envolviam-se e abraçavam-se, na tentativa de fundir-se. A partir de então, ser cindido passa a simbolizar a carência humana, na busca incessante pelo outro que o completa. Há, desse modo, a busca pela perfeição, pela reconstituição daquela totalidade primordial que seria possível apenas com a união das partes divididas, permitindo, assim, a unidade do ser e o retorno à completude. Para Platão, o elemento capaz de aproximar e ligar as duas partes perdidas na multidão de seres cindidos é o amor.

De acordo com Paz (1994), o amor²³⁵ é instantâneo, nasce da visão, havendo a surpresa inicial do descobrimento da outra pessoa, a quem se vê ligado por uma indefinível

²³⁴ Confira Miguet (2005).

²³⁵ Esta temática também é desenvolvida por Stendhal (1924) e Barthes (1977).

atração física e espiritual. Os amantes buscam a atração mútua e a livre aceitação dessa atração, caracterizada no ato de escolher uma pessoa entre todas as outras que existem ao redor. Devido ao fator incontrollável, o amor tem sido desde sempre interdição e infração, impedimento e contravenção, na medida em que os casais enfrentam uma proibição para ficar juntos e a violam. Para o poeta, o amor é a grande subversão do Ocidente: “O amor se apresenta, quase sempre, como uma ruptura ou violação da ordem social; é um desafio aos costumes e às instituições da comunidade. É uma paixão que, ao unir os amantes, os separa da sociedade.” (PAZ, 1994, p.103).

O amor exige como condição prévia a noção de pessoa, ser composto de uma alma (o espírito humano, aquilo que o anima) e um corpo: ama-se um corpo mortal, sujeito ao tempo, e uma alma imortal. Sem a atração pelo corpo, não pode haver amor pela alma; corpo e alma se confundem de forma que os atributos da alma são vistos também no corpo:

O amor mistura a terra com o céu: é a grande subversão. Cada vez que o amante diz: *te amo para sempre*, confere a uma criatura efêmera e cambiante dois atributos divinos - a imortalidade e a imutabilidade. A contradição é, na verdade, trágica: a carne se corrompe, nossos dias estão contados. Contudo, amamos. E amamos com o corpo e a alma, em corpo e alma. (PAZ, 1994, p.117).

A natureza do amor é contraditória, paradoxal e misteriosa. O amor é composto de contrários que não podem se separar e que vivem constantemente em luta e conciliação com eles próprios e com os outros. Esses contrários afetam o casal, na medida em que “[...] a liberdade escolhe a servidão, a fatalidade se transforma em escolha voluntária, a alma é corpo e o corpo é alma. Amamos um ser mortal como se fosse imortal.” (PAZ, 1994, p.117). Filhos do tempo, os seres são mortais:

[...] ninguém se salva da morte. Não só sabemos que vamos morrer como a pessoa que amamos também vai morrer. Somos os joguetes do tempo e de seus acidentes: a doença e a velhice, que desfiguram o corpo e extraviam a alma. Mas o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte. Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas que transformamos, às vezes, em paraíso e outras em inferno. (PAZ, 1994, p.117).

O amor humano “[...] é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte.” (PAZ, 1994, p.101). Ele não salva os amantes do tempo, mas permite revelar e anular temporariamente suas contradições. Por isso, como indica o poeta, todo amor é trágico. Mas o amor também é intensidade, que presenteia o casal com

um momento no qual “se entreabrem as portas do tempo e do espaço - aqui é mais além e agora é sempre.” (PAZ, 1994, p.118).

Uma das funções da literatura, de acordo com Paz (1994), é justamente representar o tema amoroso; cada poeta e cada romancista tem uma visão própria do amor e este, por sua vez, é encarnado de maneiras distintas nos personagens, seja Shakespeare, com Julieta, Ofélia, Rosalinda e Otelo, ou Balzac, com apaixonados de todos os tipos e que saem de todas as classes sociais. No caso da literatura moderna, ela conta a história de personagens, mas também os analisa, revelando estudos numerosos e aprofundados sobre o amor, as obsessões, as emoções e sensações. Os romancistas do século XIX, como Villiers de L’Isle-Adam e Guy de Maupassant, descrevem sem ilusões a sociedade da época, cuja moral burguesa impõe ao mundo seus valores, e condenam o mundo “a partir da consciência pessoal ultrajada” (PAZ, 1994, p.96), e o amor manifesta-se segundo essa consciência.

A literatura retrata as mudanças da sociedade, preparando-as e profetizando-as, e estas transformações vão se refletir na imagem do amor. A partir do final do século XVIII e início do XIX, o ideal de amor romântico, gerado e difundido a partir das transformações sociais, promove mudanças nas relações conjugais, introduzindo o amor no casamento. Ligado a ideais de liberdade individual e à valorização das emoções, o amor passa a ser considerado no relacionamento e busca-se uma compatibilidade e complementariedade entre os cônjuges (GIDDENS, 1994). A igreja católica, inclusive, ao permitir nesse século o casamento entre indivíduos, mesmo que não haja intenção de ter filhos, rompendo, desse modo, com um conceito secular que tinha por base da união dos sexos apenas o dever de procriar, reconhece dessa forma o amor entre o casal (MICHAUD, 1985). A instituição do matrimônio passa, assim, de sacramento religioso a contrato entre pessoas, de acerto de famílias a escolha e decisão do casal, da obrigação de dote a separação de bens, de estado indissolúvel ao divórcio. A reação ao adultério também se transforma com o passar dos séculos e essas transformações devem-se a fatores como a emancipação da mulher e a revolução do corpo, com a autonomia sexual feminina (PAZ, 1994).

O amor²³⁶, e a relação entre o homem e a mulher, foi pensado amplamente por filósofos, cientistas e escritores no século XIX. Schopenhauer, que publicou sua principal obra, *O mundo como vontade e representação*, na primeira metade do século XIX, influenciou enormemente a literatura europeia do final do século com suas ideias, especialmente a francesa. O tratado, publicado em 1819, contou com a adição de suplementos

²³⁶ Para os românticos, o amor interessa enquanto transgressão das regras impostas pela sociedade.

em 1844, dentre os quais encontra-se o capítulo intitulado “A metafísica do amor”, onde o filósofo reflete sobre o amor, compreendido por ele como o desejo, ou a vontade, que impulsiona o indivíduo ao sexo oposto. Seria o equivalente à paixão amorosa, já que é pensado a partir de um sentido físico, carnal.

Schopenhauer (2000, p.11) defende a tese de que “[...] todo enamorar-se, por mais etéreo que possa parecer, enraíza-se unicamente no impulso sexual [...]”, denominado de amor por ele. A vontade do indivíduo na escolha amorosa torna-se, nessa perspectiva, a vontade da espécie, pois teria por objetivo preservar a geração futura e preservar a existência do ser humano, imortalizando, à sua maneira, seus progenitores. O filósofo, com uma visão realista, entende que a finalidade de todo romance de amor, embora seja inconsciente para os indivíduos, é a procriação e a natureza, para atingir seus fins, ilude o indivíduo, escondendo seu objetivo final sob a admiração sentida pelo outro, por mais sublime que possa ser.

Pela consciência individual, “[...] a natureza só pode alcançar o seu fim se implantar no indivíduo uma certa *ilusão*, em virtude da qual aparece como algo bom para si, o que em verdade é algo bom só para a espécie, de modo que serve a esta, enquanto presume servir a si mesmo.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.16). A essa ilusão o filósofo chama “instinto”, o qual poderia ser considerado como o sentido da espécie, na medida em que a essência de todo instinto seria “colocar o indivíduo em movimento para o bem da espécie” (SCHOPENHAUER, 2000, p.18). Para o filósofo, os animais, com seus instintos e impulsos, são guiados por essa ilusão que, a serviço da espécie, faz parecer que suas ações são decorrentes de uma vontade individual. Sobre o instinto, Schopenhauer (2000, p.16) diz: “Pensa-se mesmo que o homem quase não tem instinto [...]. Mas temos de fato um instinto bem determinado, nítido, complicado, a saber, o da escolha tão sutil, séria e obstinada do outro indivíduo para a satisfação sexual.” O homem seria guiado pelo instinto na escolha de uma mulher com determinadas qualidades que lhe agrada individualmente, de forma que o indivíduo agiria segundo a vontade da natureza:

[...] a verdade assume a figura da ilusão, para agir sobre a vontade. Uma ilusão voluptuosa é a que mistifica o varão, fazendo-o crer que encontrará nos braços de uma mulher, cuja beleza lhe agrada, um gozo maior do que nos braços de uma outra qualquer; ou, que direcionada exclusivamente para um *único* indivíduo, convence-o com firmeza que a sua posse lhe daria uma felicidade extrema. (SCHOPENHAUER, 2000, p.16).

Outro aspecto que mostraria a vontade da natureza sobre os indivíduos diz respeito à inconstância no amor por parte do homem e à constância por parte da mulher. Para justificar

esta lógica, o filósofo argumenta que o homem pode ter muitos filhos em um ano, enquanto a mulher pode ter apenas um – sem considerar gêmeos -. Assim, para Schopenhauer (2000), o homem pode buscar outras mulheres, o que faz com que a fidelidade conjugal seja artificial para ele, enquanto a mulher tenderia a apegar-se a um único homem, pois sua natureza a levaria instintivamente a conservar o provedor e protetor de sua prole, de modo que a fidelidade seria, a partir desse ponto de vista, natural para a mulher. O filósofo justifica assim a infidelidade masculina e entende, por sua vez, a infidelidade feminina como imperdoável, tendo em vista que iria contra sua natureza.

O filósofo chama ainda a atenção para a ideia de que a intensidade do amor se encontra em determinadas conjunturas, como a necessidade de encontrar no outro um complemento perfeito, e por vezes oposto; nesse caso, busca-se suprimir as fraquezas, carências e desvios individuais através do outro, situação que pode fazê-los se desejarem com exclusividade. Com isso, o impulso sexual, inicialmente direcionado indistintamente a todos, no esforço para conservar a espécie, individualiza-se na intensidade amorosa dirigida a um indivíduo, de forma que sem a satisfação desse amor, tudo perde valor e torna-se insignificante, vazio, insosso, mesmo a própria vida. A paixão entre dois amantes, que, para Schopenhauer, gira em torno da criança a ser procriada, será mais forte quanto maior for a adequação mútua entre os indivíduos, a qual se daria a partir de qualidades e necessidades estabelecidas pela própria individualidade do ser que ama e que se dirige, sobretudo, para aspectos como a saúde, a força e a beleza, ou seja, a juventude. A atração entre os indivíduos e a escolha do parceiro estariam baseadas no interesse da espécie em gerar, a partir da união do casal, indivíduos que possam concentrar as melhores qualidades dos pais.

A escolha da parceira, no que diz respeito ao aspecto físico, dá-se a partir de elementos como: a idade, em que se valoriza o período favorável à procriação, especialmente jovens “entre dezoito e vinte oito anos”; a saúde, pois determinadas doenças podem ser transmitidas à criança; a constituição física do corpo; a “abundância de carne”, que “promete ao feto rico alimento” e, por fim, a “beleza do rosto” (SCHOPENHAUER, 2000). No caso das mulheres, guiadas pelo instinto, elas seriam naturalmente inclinadas a escolher homens entre 30 e 35 anos, idade que corresponde ao apogeu da força masculina, que tenham “ombros largos, ancas estreitas, pernas retas, força muscular, barba etc.” É interessante observar a precisão com que o filósofo descreve o tipo masculino ideal e conclui: “[...] com frequência, mulheres amam homens feios, mas nunca um homem destituído de masculinidade.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.26). Quanto ao aspecto psíquico, a mulher seria atraída por qualidades como: “firmeza de vontade, resolução e coragem”, ou ainda, pela honradez e bondade de coração. Os

homens, por sua vez, não seriam determinados instintivamente pelas qualidades do caráter da mulher, tendo em vista que a beleza física tem efeito imediato. Para Schopenhauer (2000), as paixões nascem à primeira vista e o enamorar-se ocorre a partir de uma atração imediata e instintiva. A inteligência, nesse caso, não exerceria poder instintivo, visto que a apreciação intelectual de ambas as partes estaria ligada a um aspecto racional. Por isso, “[...] com frequência vê-se um homem bem instruído, espirituoso e amável ser preterido por mulheres, em favor de outro feio, imbecil e rude.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.27); poderia ocorrer ainda de um homem genial e sábio se apaixonar por uma mulher que não possui as mesmas qualidades intelectuais, predominando nesses casos, segundo o filósofo, as considerações do instinto, e não do intelecto.

Dez anos após a publicação das ideias de Schopenhauer, o naturalista inglês Charles Darwin propõe em sua obra *A origem das espécies*, de 1859, a seleção natural e sexual como mecanismo da evolução (os machos apresentam sinais físicos que atraem a fêmea)²³⁷. No caso da espécie humana, a seleção sexual dá-se, nos homens, com a emissão de sinais de riqueza e poder, e nas mulheres, com o uso da beleza. Também há o desenvolvimento de instintos ofensivos e defensivos, com a coragem e o espírito belicoso, que servem para cativar a fêmea: Se são superiores na luta, mostram que podem assegurar uma descendência e proteger as fêmeas. Os machos, para conquistar as fêmeas, tem força, armas e beleza física e as mulheres os escolheriam por esses aspectos. Em contrapartida, os machos favorecidos conquistam as fêmeas mais saudáveis e fecundas, aumentando a chance de ter descendentes vigorosos. Assim, a seleção sexual e a seleção natural trabalham juntas, permitindo um sucesso evolutivo e o nascimento de uma descendência mais apta a se defender na luta pela vida. Vemos, assim, uma convergência dos discursos de Darwin e de Schopenhauer.

O biólogo descreve traços de comportamento que manifestam a persistência de uma seleção sexual sob os critérios da beleza masculina e feminina, de modo que os homens mais ricos ou bem situados socialmente escolhem as mulheres mais belas. Darwin mostra que existe uma tensão ligada à união sexual reprodutiva – que tem ligação com o que se chama amor – e que, nos seres humanos, os cuidados com os adereços e com o aspecto exterior são componentes de sedução naturais, que podem resultar em jogos de poder (GRANDORDY, 2013). Psicólogos materialistas, como Freud (1856-1939), por sua vez, reduzem tudo ao instinto sexual.

²³⁷ Confira Darwin (2009).

Vemos assim que, no século XIX, o discurso científico se destaca, juntamente com o desejo de libertar os espíritos de “ilusões espiritualistas”. Há a tendência a reduzir “o superior ao inferior, o espiritual [e o sublime] ao material, o significativo ao insignificante” (ROUGEMONT, 1988, p.199) e a mística do amor perde-se em favor de uma perspectiva materialista. Esses discursos fazem parte do ideário do século XIX e seus preconceitos são difundidos e assimilados socialmente. Os escritores Villiers e Maupassant tiveram contato com estes discursos e os romances *Fort comme la mort* e *L'Ève future* são marcados por eles.

4.1 Amor: paraíso ideal ou ilusão fatal?

Se o ser humano deseja unir-se ao outro, de tal modo que já não sejam mais dois seres, mas apenas um, em uma comunhão perfeita das almas amantes, em Maupassant, o amor aparece como uma armadilha, uma ilusão que seduz o indivíduo, levando-o a desejar o impossível e acreditar em suas promessas mentirosas de felicidade eterna. Mentirosa porque, em Maupassant, o amor não pode se realizar no plano terreno (DULĂU, 2004). Nessa perspectiva, sonhar com o amor, nesse escritor, é sempre decepcionante, por que, mesmo que o casal consiga ficar junto, a realidade é incapaz de preservar a ilusão do amor. Por isso, o autor, em *La Vie errante*, questiona o que os artistas idealistas entendem por amor:

Toute créature devant qui s'exalte leur rêve est le symbole d'un être mystérieux, mais féérique: l'être qu'ils chantent, ces chanteurs d'illusions. Elle est, cette vivante adorée par eux, quelque chose comme la statue peinte, image d'un dieu devant qui s'agenouille le peuple. Où est ce dieu? Quel est ce dieu? Dans quelle partie du ciel habite l'inconnue qu'ils ont tous idolâtrée, ces fous, depuis le premier rêveur jusqu'au dernier? Sitôt qu'ils touchent une main qui répond à leur pression, leur âme s'envole dans l'invisible songe, loin de la charnelle réalité. La femme qu'ils étreignent, ils la transforment, la complètent, la défigurent avec leur art de poètes. Ce ne sont pas ses lèvres qu'ils baisent, ce sont les lèvres rêvées. Ce n'est pas au fond de ses yeux bleus ou noirs que se perd ainsi leur regard exalté, c'est dans quelque chose d'inconnu et d'inconnaissable! L'oeil de leur maîtresse n'est que la vitre par laquelle ils cherchent à voir le paradis de l'amour idéal. (MAUPASSANT, 2014, p.140)²³⁸.

²³⁸ “Cada criatura diante de quem se exalta seu sonho é o símbolo de um ser misterioso, mas feérico: o ser que eles cantam, esses cantores de ilusões. Ela é, essa criatura viva adorada por eles, algo como a estátua pintada, imagem de um deus diante de quem as pessoas se ajoelham. Onde está esse deus? Quem é esse deus? Em que parte do céu vive a desconhecida, a quem todos idolatraram, esses loucos, desde o primeiro sonhador até o último? Tão logo tocam a mão que responde à pressão, sua alma voa no sonho invisível, longe da realidade carnal. A mulher que eles abraçam, eles a transformam, a completam, a desfiguram com sua arte de poetas. Não são seus lábios que eles beijam, são os lábios sonhados. Não é nas profundezas de seus olhos azuis ou negros que

Para o escritor, ao amor humano, com suas paixões, os poetas preferem sonhar a ideia de amor. E ao fazerem isso, recorrem à imaginação, enganando-se em busca de um amor irrealizável e sobrehumano, que é apenas uma ilusão. O escritor, para quem viver consiste em “*boire et dévorer le monde*” (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.210), defende, ao contrário, um amor que se realiza na terra, com uma mulher de carne e osso, viva. E essa mulher pode ser representada na obra de arte, como a estátua da Venus de Siracusa, que corresponde à Vênus Landolina:

[...] c'est la femme telle qu'elle est, telle qu'on l'aime, telle qu'on la désire, telle qu'on la veut étreindre. Elle est grasse, avec la poitrine forte, la hanche puissante et la jambe un peu lourde, c'est une Vénus charnelle, qu'on rêve couchée en la voyant debout [...]. Et le marbre est vivant. On le voudrait palper, avec la certitude qu'il cédera sous la main, comme de la chair [...]. Une oeuvre d'art n'est supérieure que si elle est, en même temps, un symbole et l'expression exacte d'une réalité. La Vénus de Syracuse est une femme, et c'est aussi le symbole de la chair [...], une vraie femme en chair et en os, avec ses qualités de femme, ses défauts de femme, son esprit de femme restreint et charmant, ses nerfs de femme et sa troublante femellerie [...]. La Vénus de Syracuse est la parfaite expression de cette beauté puissante, saine et simple [...]. C'est un corps de femme qui exprime toute la poésie réelle de la caresse. (MAUPASSANT, 2014, p.138)²³⁹.

Em Villiers há, em contrapartida, a crença no amor. Encontramos, em *L'Ève future*, o personagem Lord Ewald, jovem aristocrata inglês, que representa valores tradicionais, como fidelidade, ética e honra, sendo sua divisa: “*Etiam si omnes, ego non* [mesmo se todos, eu não]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.993). Ao falar sobre a relação com as mulheres, diz que se furtara ao que chamam de “ligações mundanas”, pois acredita que só amaria uma única mulher, a qual lhe era ainda desconhecida, embora ele soubesse que ela chegaria e seria dele algum dia. Lord Ewald considerava o amor conjugal com seriedade e dizia que ficar com alguém antes do casamento seria trair “[...] d'avance *celle qu'un jour ils épouseront.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.795)²⁴⁰. É possível perceber que

seu olhar exaltado se perde, está em algo desconhecido e incognoscível! O olho de sua amante é apenas o vidro através do qual eles procuram ver o paraíso do amor ideal.” (MAUPASSANT, 2014, p.140).

²³⁹ “[...] é a mulher tal como ela é, tal como a amamos, tal como a desejamos, tal como queremos abraça-la. Ela é gorda, com um peito forte, um quadril poderoso e uma perna pesada; é uma Vênus carnal, que sonhamos deitada quando a vemos em pé [...]. E o mármore está vivo. Gostaríamos de apalpa-lo, com a certeza de que ele vai ceder sob a mão, como carne [...]. Uma obra de arte é superior apenas se for, ao mesmo tempo, um símbolo e a expressão exata de uma realidade. A Vênus de Siracusa é uma mulher, e é também o símbolo da carne [...], uma verdadeira mulher em carne e osso, com suas qualidades de mulher, seus defeitos de mulher, seu espírito de mulher restrito e encantador, seus nervos de mulher e sua feminilidade perturbadora [...] A Vênus de Siracusa é a expressão perfeita dessa beleza poderosa, saudável e simples [...]. É um corpo de mulher que expressa toda a poesia real da carícia.” (MAUPASSANT, 2014, p.138).

²⁴⁰ “[...] trair antes do tempo aquela que um dia desposará.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.89).

Villiers atribui desejos físicos a seus personagens sempre com intenção crítica e a desaprovação mostra-se clara quando ele questiona o interesse pelo amor físico em detrimento do amor espiritual (DOMINGOS, 2005).

Assim, acreditando que o primeiro amor é também o único e o último, o jovem Lord, após esperar pela mulher com quem se casaria um dia, finalmente apaixonou-se “[...] *de cette voyageuse que je voyais pour la première fois.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.796)²⁴¹. Lord Ewald enamora-se por Alicia Clary, uma desconhecida que encontra em uma estação de trem; como ele mesmo diz, “[...] *en peu de jours, entre elle et moi d’intimes liens s’établirent [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.796)²⁴², os quais durariam para sempre.

O amor nasce fundamentalmente com a visão do aspecto exterior de Alicia. Ao descrevê-la fisicamente, o personagem diz que se trata de uma “[...] *beauté non seulement incontestable mais tout à fait extraordinaire [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.796)²⁴³:

Miss Alicia n'a que vingt ans à peu près. Elle est svelte comme le tremble argenté. Ses mouvements sont d'une lente et délicate harmonie; - son corps offre un ensemble de lignes à surprendre les plus grands statuaires. C'est, en vérité, la splendeur de la Vénus Victrix humanisée. Ses pesants cheveux bruns ont l'éclat d'une nuit du Sud [...] Son visage est de l'ovale le plus séduisant; sa cruelle bouche s'y épanouit, comme un oeillet sanglant ivre de rosée [...] Les mains sont plutôt païennes qu'aristocratiques: ses pieds ont cette même élégance des marbres grecs [...] Le timbre de la voix de miss Alicia, lorsqu'elle parle, est si pénétrant [...] (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.796)²⁴⁴.

A paixão acontece “[...] *pour les lignes, la voix, le parfum et le charme EXTÉRIEUR de cette femme [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.817)²⁴⁵, cuja beleza é “[...] *non seulement incontestable mais tout à fait extraordinaire.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM,

²⁴¹ “[...] por essa viajante que via pela primeira vez!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.89).

²⁴² “[...] em poucos dias eles já estavam ‘unidos por elos íntimos’ [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.89).

²⁴³ “[...] beleza não só incontestável, mas absolutamente extraordinária [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.89).

²⁴⁴ "Miss Alicia tem apenas vinte anos. É esguia como o álamo prateado. Seus movimentos são feitos com lenta e delicada harmonia; - seu corpo oferece um conjunto de linhas que deixaria estupefatos os maiores escultores. Um calor pálido de tuberosa acompanha suas curvas. É, na verdade, a Venus Victrix feita mulher. Seus pesados cabelos castanhos têm a claridade de uma noite do sul [...] O rosto é de um oval sedutor; a boca cruel desabrocha como um cravo sangrento, ébrio de orvalho [...] As mãos são mais pagãs do que aristocráticas; os pés têm a mesma elegância dos mármore gregos [...] O timbre da voz de Miss Alicia, quando fala, é tão penetrante [...]" (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.89).

²⁴⁵ "[...] pelas formas, pela voz, pelo perfume e pelo encanto EXTERIOR dessa mulher [...]" (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.115).

1986, p.796²⁴⁶. Comparada à Vênus Victrix, a jovem é vista como “[...] *la plus belle personne du monde* [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.793)²⁴⁷, diante de quem as outras formas de beleza empalidecem e se tornam invisíveis. No entanto, esse amor torna-se trágico na medida em que a única mulher possível a Lord Ewald, e que lhe destina a vida, revela-se imperfeita e contraditória, situação que o deixa infeliz.

O desejo de encontrar no outro, fora de nós, a parte que complete e preencha o vazio existencial sentido pode criar a expectativa de uma fusão perfeita entre o corpo e a alma dos seres, de modo que a união dos corpos aportaria a felicidade suprema, e o sentimento de pertencimento e a comunhão espiritual seriam compreendidos pela harmonia perfeita entre os pensamentos e sentimentos dos amantes. Em Maupassant, no entanto, não existe a crença de que o amor entre o homem e a mulher seja capaz de alcançar o ideal e isso pode ocorrer por vários motivos: pela impossibilidade de união perfeita entre os seres, pela falta de amor de um dos amantes, pela impossibilidade de conhecer o outro, pelo desejo de dominar ou controlar o outro (por causa do ciúme, do capricho ou por direito legal), pela solidão que assombra os seres, mesmo que estejam unidos pelo matrimônio e convivam lado a lado com o outro, ou ainda, no caso de um amor compartilhado, a morte paira sobre o casal, ameaçando separá-los para sempre. Nessa perspectiva, em Maupassant, a felicidade não pode ser alcançada na terra.

A condessa Any, por exemplo, sofre ao se dar conta de que Bertin a ama por vários motivos, mas não pelo motivo que entende ser essencial:

– *Non, vous aimez en moi, comme vous le disiez fort bien avant dîner, une femme qui satisfait les besoins de votre coeur, une femme qui ne vous a jamais fait une peine et qui a mis un peu de bonheur dans votre vie. Cela, je le sais, je le sens. Oui, j’ai la conscience, j’ai la joie ardente de vous avoir été bonne, utile et secourable. Vous avez aimé, vous aimez encore tout ce que vous trouvez en moi d’agréable, mes attentions pour vous, mon admiration, mon souci de vous plaire, ma passion, le don complet que je vous ai fait de mon être intime. Mais ce n’est pas moi que vous aimez, comprenez-vous! Oh, cela je le sens comme on sent un courant d’air froid. Vous aimez en moi mille choses, ma beauté, qui s’en va, mon dévouement, l’esprit qu’on me trouve, l’opinion qu’on a de moi dans le monde, celle que j’ai de vous dans mon coeur; mais ce n’est pas moi, moi, rien que moi, comprenez-vous?* (MAUPASSANT, 1983, p.180)²⁴⁸.

²⁴⁶ “[...] não só incontestável mas absolutamente extraordinária.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.115).

²⁴⁷ “[...] moça mais bela do mundo [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.86).

²⁴⁸– Não, você ama em mim, como dizia muito bem antes do jantar, uma mulher que satisfaz as necessidades do seu coração, uma mulher que nunca o fez sofrer, que pôs um pouco de felicidade em sua vida. Isso eu sei, eu o sinto. Sim, eu tenho a consciência, tenho a alegria ardente de ter sido boa, útil e compassiva. Você amou, você ama ainda tudo o que achou de agradável em mim, minhas atenções para com você, minha admiração, minha preocupação em agradá-lo, minha paixão, a entrega completa que lhe fiz de meu ser interior. Mas não é a mim que você ama, compreende? Oh! Isso eu sinto, como se sente uma corrente de ar frio. Você ama em mim mil coisas, minha beleza, que está indo embora, meu devotamento, a inteligência que me atribuem, a opinião que

Any estabelece uma diferença entre amar o modo como ela se doa para ele, sua beleza e o que ela representa aos olhos do mundo, e amar o que ela é realmente. De acordo com Deboskre (1999), a mulher em Maupassant existe essencialmente na transcendência de sua realidade e, nessa perspectiva, a forma como ela é vista não corresponde ao que ela é em realidade. Ao contrário, odiada ou adorada, ela é considerada através dos sonhos e preconceitos que ela suscita nos espíritos masculinos (DOTTIN-ORSINI, 1993). As mulheres na obra de Maupassant são submetidas, segundo Deboskre (1999), à tirania ou aos sonhos dos homens, que jamais tentam apreendê-las em sua verdadeira realidade. Agindo assim, ela continua a ter um *status* de inacessível, característica do ideal, que não se deixa apreender. Em *L'Ève future*, a mulher amada também é uma projeção dos desejos do outro, e, portanto, uma criação do indivíduo, como informa Edison a Lord Ewald: “*L'être que vous aimez dans la vivante, et qui, pour vous, en est, seulement, RÉEL, n'est point celui qui apparait em cette passante humaine, mais celui de votre Désir.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.841)²⁴⁹. Isso porque quando estamos apaixonados não vemos a pessoa amada em si, mas apenas aquilo que acreditamos existir nela, segundo nossa percepção e desejo. Em ambos os casos é possível incorrer em erro e descobrir com o tempo que nos apegamos, efetivamente, a uma ilusão.

Nessa perspectiva, torna-se evidente o abismo que separa os seres, visto que o outro não é (re)conhecido (ou aceito) em sua essência; o conhecimento do outro dá-se apenas através dos elementos externos e aparentes, e o amante considera sobretudo o modo como o ser amado o faz sentir. Any entende que o amor de Bertin é diferente do dela e busca fazê-lo compreender como é este amor, embora as palavras pareçam não dar conta de explicar isso:

– *Oh, mon Dieu! Je voudrais vous faire comprendre comment je vous aime, moi! Voyons, je cherche, je ne trouve pas. Quand je pense à vous, et j'y pense toujours, je sens jusqu'au fond de ma chair et de mon âme une ivresse indicible de vous appartenir, et un besoin irrésistible de vous donner davantage de moi. Je voudrais me sacrifier d'une façon absolue, car il n'y a rien de meilleur, quand on aime, que de donner, de donner toujours, tout, tout, sa vie, sa pensée, son corps, tout ce qu'on a, et de bien sentir qu'on donne et d'être prête à tout risquer pour donner plus encore. Je vous aime, jusqu'à aimer souffrir pour vous, jusqu'à aimer mes inquiétudes, mes tourments, mes jalousies, la peine que j'ai quand je ne vous sens plus tendre pour moi. J'aime en vous quelqu'un que seule j'ai découvert, un vous qui*

têm a meu respeito na sociedade, a que eu tenho de você em meu coração; mas não é a mim, absolutamente, compreende?” (MAUPASSANT, 1993, p.126).

²⁴⁹ “[...] o ser que vê e ama na moça de carne e osso e que *somente* para o senhor é REAL não é, de modo algum, o que *transparece* aos olhos dos outros, mas sim o produto de seus Anseios.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.147).

n'est pas celui du monde, celui qu'on admire, celui qu'on connaît, un vous qui est le mien, qui ne peut plus changer, qui ne peut pas vieillir, que je ne peux pas ne plus aimer, car j'ai, pour le regarder, des yeux qui ne voient plus que lui. (MAUPASSANT, 1983, p.182)²⁵⁰.

Mas Bertin não a compreende. Não há, nesse caso, a fusão das almas, onde a compreensão do outro é imediata e se dá sem a necessidade de palavras. A simbiose entre os amantes é sentida de maneira diversa por eles e a percepção disso também provoca sofrimento, na medida em que se tem a consciência de que os dois amantes não se tornaram um, como esperado, mas continuam a ser dois. A união do corpo não possibilita a união da alma e isso acontece, como vemos em *Bel-Ami*, porque os seres “[...] *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)²⁵¹.

Em Maupassant, a paixão completa o conceito de amor-armadilha (BESNARD-COURSODON, 1973), de modo que os movimentos contrários também fazem parte do desejo. Em *Fort comme la mort*, a ligação entre Bertin e Any é marcada por uma relação de amor e ódio, especialmente em Bertin: “[...] *tout à coup une de ces fureurs d’amoureux qui changent en haine la tendresse. Ce fut, dans son âme et dans son corps, une grande secousse nerveuse, et tout de suite, sans transition, il la detesta.*” (MAUPASSANT, 1983, p.51)²⁵². O desejo aparece mesmo em uma situação ligada à morte, atraindo o olhar para o corpo feminino. Mesmo Any estando de luto, Bertin olha para: “[...] *cette jolie femme blonde et noire, faite de soleil et de deuil.*” (MAUPASSANT, 1983, p.32)²⁵³.

A paixão mistura prazer e sofrimento. Any mantém uma ligação amorosa com Bertin que dura muitos anos e se parece, em vários aspectos, com uma relação conjugal. Mas vemos no romance que os sentimentos de Bertin por Any diminuem, enquanto os da condessa só aumentam: “*Chez elle, au contraire, grandit sans cesse l’attachement passionné,*

²⁵⁰“-Oh, meu Deus! Eu queria que compreendesse como eu o amo! Vejamos, eu procuro e não encontro. Quando penso em você, e eu penso sempre, sinto até o fundo de minha carne, de minha alma, uma embriaguez indizível de lhe pertencer e um desejo irresistível de lhe dar mais de mim. Gostaria de sacrificar-me de um modo absoluto, pois não há nada melhor, quando se ama, que dar, dar sempre, tudo, tudo a vida, o pensamento, o corpo, tudo o que se tem, e sentir bem que se dá e estar prestes a arriscar tudo para dar mais ainda. Eu o amo, até o ponto de querer sofrer por você, até gostar de minhas inquietudes, de meus tormentos, de meus ciúmes, do sofrimento que experimento, quando não o sinto mais terno comigo. Amo em você alguém que só eu descobri, alguém que não é aquele da sociedade, aquele que admiram, aquele que conhecem, alguém que é meu, que não posso mais deixar de amar, pois tenho, para olhá-lo, olhos que só o vêem.” (MAUPASSANT, 1993, p.126-127).

²⁵¹ “[...] se desconheciam sempre, desconfiam um do outro, farejando-se, espionando-se, mas que não se conhecem até o fundo lodoso da alma.” (MAUPASSANT, 1993, p.259).

²⁵² “[...] de repente, um desses furores de apaixonado que transformam em ódio a ternura. Em sua alma e em seu corpo perpassou um grande tremor nervoso e, imediatamente, sem transição, ele a detestou.” (MAUPASSANT, 1993, p.37).

²⁵³ “[...] aquela linda mulher loura e negra, feita de sol e de luto [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.23).

l'attachement obstiné de certaines femmes qui se donnent à un homme pour tout à fait et pour toujours.” (MAUPASSANT, 1983, p.56)²⁵⁴. Schopenhauer (2000) entende que é essa a evolução das coisas. Para o filósofo, o homem anseia pela variedade e seu amor diminui sensivelmente a partir do momento em que obteve satisfação, enquanto o amor da mulher, ao contrário, aumenta justamente a partir desse momento. Percebemos que, no caso de Any, o amor dela cresce apesar da passagem do tempo e ela ainda teme perdê-lo para outra:

Depuis qu'elle sentait en lui ce réveil inattendu de tendresse, un grand bonheur l'agitait. Avec les cheveux tout blancs d'Olivier et l'apaisement des années, elle redoutait moins à présent qu'il fût séduit par une autre femme, mais elle craignait affreusement qu'il se mariât, par horreur de la solitude. Cette peur, ancienne déjà, grandissait sans cesse, faisait naître en son esprit des combinaisons irréalisables afin de l'avoir près d'elle le plus possible et d'éviter qu'il passât de longues soirées dans le froid silence de son hôtel vide. (MAUPASSANT, 1983, p.139)²⁵⁵.

No entanto, o destino prega peças nos seres, como no caso de Any que, depois de 12 anos de felicidade, vê sua vida mudar completamente por uma “monstruosa fatalidade”:

Ce coeur auquel elle tenait plus qu'à sa vie, qu'elle avait surveillé, réchauffé, animé de sa tendresse depuis douze ans, dont elle se croyait sûre, qu'elle avait espéré définitivement acquis, conquis, soumis, passionnément dévoué pour jusqu'à la fin de leurs jours, voilà qu'il lui échappait par une inconcevable, horrible et monstrueuse fatalité. Oui, il s'était refermé tout d'un coup, avec un secret dedans. Elle ne pouvait plus y pénétrer par un mot familier, y pelotonner son affection comme en une retraite fidèle, ouverte pour elle seule. À quoi sert d'aimer, de se donner sans réserve si, brusquement, celui à qui on a offert son être entier et son existence entière, tout, tout ce qu'on avait en ce monde, vous échappe ainsi parce qu'un autre visage lui a plu, et devient alors, en quelques jours, presque un étranger! (MAUPASSANT, 1983, p.249)²⁵⁶.

²⁵⁴“Do lado dela, ao contrário, aumentava sem cessar a ligação apaixonada, a ligação obstinada de certas mulheres que se entregam inteiramente a um homem e para sempre.” (MAUPASSANT, 1993, p.41).

²⁵⁵“Desde que sentira nele o despertar inesperado de ternura, uma grande felicidade agitava-a. Com os cabelos brancos de Olivier e o apaziguamento dos anos, agora ela receava menos que ele fosse seduzido por outra mulher, mas temia horrivelmente que ele se casasse por medo da solidão. O temos já era antigo, e aumentava sem cessar, fazendo nascer em seu espírito expedientes irrealizáveis, a fim de tê-lo perto de si o mais possível e evitar que ele passasse longas noites no silêncio frio de seu palacete vazio.” (MAUPASSANT, 1993, p.97).

²⁵⁶ “Aquele coração ao qual se apegava mais que à própria vida, do qual cuidara, que aquecera e animara com sua ternura há doze anos, crendo-se segura, que achava ter adquirido definitivamente, conquistado, submetido, apaixonadamente devotado até o fim de seus dias, e eis que se lhe escapava por uma inconcebível, horrível e monstruosa fatalidade. Sim, ele fechara-se, de chofre, com um segredo em seu íntimo, onde ela não podia mais penetrar com uma palavra familiar, nem enovelar sua afeição como num retiro fiel, aberto só para ela. De que serve amar, dar-se sem reserva se, bruscamente, aquele a quem oferecemos todo nosso ser, toda a nossa existência, tudo o que tínhamos neste mundo, escapa assim, porque um outro rosto lhe agradou, e torna-se, então, em alguns dias, quase um estranho!” (MAUPASSANT, 1993, p.169).

Quando o amor é impossível, apenas o sofrimento impera. Bertin, em sua maturidade, sente-se rejuvenescer por causa de Annette, filha de sua amante, e renascer o fogo da paixão. Mas este amor, visto pelo pintor “[...] *comme une maison qui brûle est au feu* [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.300)²⁵⁷, é irrealizável, porque ele tem idade para ser pai da moça, situação que deixa Bertin cheio de amargura e desespero:

Et il songea soudain à la puérilité des poètes qui ont inventé l’inutile labeur de Sisyphe, la soif matérielle de Tantale, le coeur dévoré de Prométhée! Oh! s’ils avaient prévu, s’ils avaient fouillé l’amour éperdu d’un vieil homme pour une jeune fille, comment auraient-ils exprimé l’effort abominable et secret d’un être qu’on ne peut plus aimer, les tortures du désir stérile, et, plus terrible que le bec d’un vautour, une petite figure blonde dépeçant un vieux coeur. (MAUPASSANT, 1983, p.292)²⁵⁸.

Para Bertin, seu sofrimento é equiparável àquele dos heróis da mitologia grega, ou ainda mais terrível, pois se trata de um desejo estéril, no qual a pequena figura loira, Annette, despedaça o coração de um velho.

De acordo com Paz (1994), o paradoxo do amor único está no mistério da pessoa por quem se sente atraído. O sujeito desejoso cede sua soberania pessoal a esse outro, de modo que o objeto de desejo se torna sujeito, podendo aceitar ou rejeitar o amor oferecido, enquanto o sujeito transforma-se em objeto, que pode ser desejado ou rejeitado. O paradoxo reside na fatalidade e na liberdade, na medida em que “[...] o amor é atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação dessa atração [...] O amor é um laço mágico que literalmente cativa a vontade e o livre-arbítrio dos apaixonados.” (PAZ, 1994, p.114). De acordo com o poeta, para os românticos e os modernos, o amor é concebido como uma atração fatal, da qual dificilmente se pode escapar, de modo que a liberdade e o destino – ou a fatalidade – estão entrelaçados na temática do amor. Em *L’Ève future*, Ewald não quer aceitar que Alicia seja seu par, mas, devido à atração involuntária que sente por ela, ele não é livre para escolher estar com outra pessoa que não seja a mulher com a qual está unido “por eles íntimos” eternos. A atração por uma pessoa, de maneira involuntária, transforma o objeto de desejo em sujeito, caso de Bertin, que se vê na situação de objeto, enquanto Annette vira sujeito que pode rejeitar ou não seu amor. Nos dois casos, a infelicidade é sentida.

²⁵⁷ “[...] como uma casa que arde pertence ao fogo [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.204).

²⁵⁸ “Pensou logo na puerilidade dos poetas que inventaram o trabalho inútil de Sísifo, a sede material de Tântalo, o coração devorado de Prometeu. Oh! Se eles tivessem previsto, se tivessem pesquisado o amor descarado de um velho por uma jovem, como poderiam ter exprimido o esforço abominável e secreto de um ser que não se pode mais amar, as torturas do desejo estéril e, mais terrível que o bico do abutre, um rostinho louro despedaçando um velho coração.” (MAUPASSANT, 1993, p.198).

O ciúme²⁵⁹ e o sentimento de posse também geram sofrimento e infelicidade, seja no casamento, no caso extraconjugal ou no amor platônico. Para Paz (1994), a exclusividade é uma nota característica do amor, na medida em que se quer apenas uma pessoa e há o desejo que ela corresponda com o mesmo afeto exclusivo. O amor único é uma condição absoluta para o amor, entretanto, o desejo de exclusividade pode revelar um sentimento de posse; para ser amor, é preciso que haja a transformação do desejo de posse em entrega. A exclusividade requer, nesse caso, a reciprocidade, a concordância e o desejo do outro. A infidelidade, se praticada por uma das partes, provoca na outra graves sofrimentos e humilhações, de modo que, quando ocorre, o amor não é recíproco. Em *Fort comme la mort*, o conde, marido de Any, não desconfiava do relacionamento existente há anos entre sua esposa e o famoso pintor, por isso não sentia ciúmes da intimidade entre eles, ao contrário, com o tempo, “[à] force de se voir, les deux hommes, habitués l’un à l’autre, avaient fini par s’aimer.” (MAUPASSANT, 1983, p.61)²⁶⁰. Mas Bertin, agora na velhice, sente ciúmes do marido de Any, desejando estar unido a ela pelos laços do matrimônio:

Oh! comme il aurait décidément voulu être le mari de cette femme, et non son amant! Jadis il désirait l’enlever, la prendre à cet homme, la lui voler complètement. Aujourd’hui il le jalousait ce mari trompé qui était installé près d’elle pour toujours, dans les habitudes de sa maison et dans le câlinement de son contact. (MAUPASSANT, 1983, p.121)²⁶¹.

Embora casada, Any sente por seu marido apenas indiferença. Sua fidelidade e seu amor estão com seu amante. Para ela, embora não estejam casados, eles estão ligados para sempre:

Les années passèrent, cependant, sans les désunir. La chaîne attachée par elle était solide, et elle en refaisait les anneaux à mesure qu’ils s’usaient. Mais toujours soucieuse, elle surveillait le cœur du peintre comme on surveille un enfant qui traverse une rue pleine de voitures, et chaque jour encore elle redoutait l’événement inconnu, dont la menace est suspendue sur nous. (MAUPASSANT, 1983, p.61)²⁶².

²⁵⁹ Para Schopenhauer (2000), o ciúme seria “tão cheio de tormentos e tão furioso”, porque a perda da amada para um rival corresponderia, para a espécie, à interferência de algo na realização de seu objetivo maior, ou seja, a geração de um ser a partir da união com um indivíduo que preenche o perfil desejado pelo apaixonado.

²⁶⁰ “À força de se verem, os dois homens, habituados um ao outro, acabaram por se estimar.” (MAUPASSANT, 1993, p.44).

²⁶¹ “Oh! Como desejaria ter sido o marido daquela mulher, em vez de seu amante. Outrora, ele desejara raptá-la, tomá-la daquele homem, roubá-la completamente. Hoje tinha ciúmes. Tinha ciúmes do marido enganado que se instalara junto dele para sempre, nos hábitos de sua casa e no afago de seu contacto.” (MAUPASSANT, 1993, p.85).

²⁶² “Entretanto, os anos se passaram, sem os separar. As cadeias ligadas por ela eram sólidas, e ela refazia seus elos à medida que se gastavam. Mas, sempre cuidadosa, velava pelo coração do pintor como quem vela por uma criança que atravessa uma rua cheia de carros, e a cada dia ainda temia o acontecimento desconhecido, cuja ameaça paira sobre nossas cabeças.” (MAUPASSANT, 1993, p.44).

Durante anos Bertin retribuiu o amor de Any, mas aos poucos Bertin transfere esse sentimento para Anette. Como ele diz:

Il avait aimé une femme, et cette femme l'avait aimé. Par elle il avait reçu ce baptême qui révèle à l'homme le monde mystérieux des émotions et des tendresses. Elle avait ouvert son coeur presque de force, et maintenant il ne le pouvait plus refermer. Un autre amour entraînait, malgré lui, par cette brèche! un autre ou plutôt le même surchauffé par un nouveau visage, le même accru de toute la force que prend, en vieillissant, ce besoin d'adorer. (MAUPASSANT, 1983, p.258)²⁶³.

E vemos a distinção entre o amor antigo e o novo:

[...] tout cet ancien amour remué faisait fermenter en lui une ardeur jeune et nouvelle, une sève de tendresse irrésistible qui rappelait dans son souvenir le visage radieux d'Anette. Il avait aimé la mère, dans un élan passionné de servitude volontaire, il commençait à aimer cette petite fille comme un esclave, comme un vieil esclave tremblant à qui on rive des fers qu'il ne brisera plus. (MAUPASSANT, 1983, p.261)²⁶⁴.

Esse novo amor faz com que Bertin sinta raiva de qualquer um que se aproxima de Anette e com o tempo ele deseja “[...] *dire des choses irritantes et brutales* [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.137)²⁶⁵ ou quer se lançar contra o marques de Farandal, seu rival. Pego de surpresa ao encontrar o marquês na casa de Anette com o noivo:

Il s'arrêta sur le seuil tellement surpris qu'il hésitait à entrer, surpris comme un mari trompé qui voit le crime de sa femme. Une colère confuse et une telle émotion le suffoquaient qu'il reconnut son coeur vermoulu d'amour. Tout ce qu'on lui avait caché et tout ce qu'il s'était caché lui-même lui apparut en apercevant le marquis installé dans la maison, comme un fiancé! (MAUPASSANT, 1983, p.250)²⁶⁶.

²⁶³ “Amara uma mulher e essa mulher o amara. Dela recebera o batismo que revela ao homem o mundo misterioso das emoções e das ternuras. Ela abriu seu coração quase à força, e agora não podia mais fechá-lo. Um outro, ou antes, o mesmo, superaquecido por um novo rosto, o mesmo aquecido pela força que tem, ao envelhecer, essa necessidade de adorar.” (MAUPASSANT, 1993, p.176).

²⁶⁴ “[...] todo aquele antigo amor turbulento fazia fermentar nele um ardor jovem e novo, uma seiva de ternura irresistível, que trazia à sua memória o rosto radiante de Anette. Amara a mãe com um impulso apaixonado de servidão voluntária, começava a amar aquela menina como um escravo, como um velho escravo trêmulo em quem se cravam ferros que ele não quebrará mais.” (MAUPASSANT, 1993, p.178).

²⁶⁵ “[...] dizer coisas irritantes e brutais [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.178).

²⁶⁶ “Ele deteve-se à soleira, tão surpreso, que hesitava entrar, surpreso como um marido enganado que presencia o delito da mulher. Uma cólera confusa e uma tal emoção o sufocavam de tal modo que ele reconheceu seu coração carcomido pelo amor. Tudo o que lhe haviam ocultado e tudo o que ele ocultara a si mesmo surgiu-lhe à mente, percebendo o marquês instalado na casa como um noivo.” (MAUPASSANT, 1993, p.170).

No teatro, Bertin sente, inclusive, ciúme do ator que interpreta o personagem de Fausto, por causa do entusiasmo e da apreciação da jovem por ele: *“Il ne parla point, pendant l’entracte, car il poursuivait dans les coulisses, de sa pensée fixe devenue haineuse, il poursuivait jusque dans sa loge où il le voyait remettre du blanc sur ses joues, l’odieux chanteur qui surexcitait ainsi cette enfant.”* (MAUPASSANT, 1983, p.287)²⁶⁷.

O amor requer o reconhecimento e a fusão dos espíritos, no entanto, a impossibilidade de ser absorvido completamente pelo outro e a consciência de que o outro existe, pensa e sente independentemente do amante, provoca o sofrimento naquele que ama, caso de Bertin que se mostra ciumento de tudo o que a jovem Anette via, lia, sentia e fazia sem ele:

[...] lorsqu’on aime une femme, on ne peut tolérer sans angoisse qu’elle songe même à quelqu’un avec une apparence d’intérêt. On a au coeur l’impérieux besoin d’être seul au monde devant ses yeux. On veut qu’elle ne voie, qu’elle ne connaisse, qu’elle n’apprécie personne autre. Sitôt qu’elle a l’air de se retourner pour considérer ou reconnaître quelqu’un, on se jette devant son regard, et si on ne peut le détourner ou l’absorber tout entier, on souffre jusqu’au fond de l’âme. (MAUPASSANT, 1983, p.289)²⁶⁸.

Any, por sua vez, ao perceber o interesse de Bertin por sua filha é possuída e atormentada pelo ciúme. *“Elle se reprochait sans cesse ce besoin intime de délivrance, cette envie inavouable de faire sortir sa fille de chez elle, comme un hôte gênant et tenace, et elle y travaillait avec une adresse inconsciente, ressaisie par le besoin de lutter pour garder encore, malgré tout, l’homme qu’elle aimait.”* (MAUPASSANT, 1983, p.246)²⁶⁹. O ciúme da filha e o desejo de conservar o amor de Bertin levam a condessa a dedicar-se em aproximar Annette de seu prometido Farandal. Posteriormente, ela tenta obter a confissão de Bertin sobre seu amor pela jovem, o que ele nega obstinadamente na ocasião. No momento de sua morte, entretanto, ele reconhecendo este amor e pede para ver Annette, mas Any, marcada pelo ciúme, evita cumprir seu pedido.

²⁶⁷ “Não falou, durante o entreato, perseguindo, nos bastidores, com sua ideia fixa odienta, até o camarim onde via retocar o pó das faces o odiado cantor, que superexcitara assim aquela criança.” (MAUPASSANT, 1993, p.195).

²⁶⁸ “[...] quando se ama uma mulher, não se pode tolerar, sem angústia, que ela pense em alguém com aparência de interesse; tem-se no coração a imperiosa necessidade de ser o único no mundo diante de seus olhos. Queremos que ela não veja, não conheça, não aprecie a nenhum outro. Assim que ela parece voltar-se para considerar ou reconhecer alguém, lançamo-nos diante de seu olhar e, se não podemos desviá-lo ou absorvê-lo por completo, sofremos até o fundo da alma.” (MAUPASSANT, 1993, p.197).

²⁶⁹ “Ela reprovava, sem cessar, a necessidade íntima de libertação que sentia, o desejo inconfessável de afastar de sua casa a filha, como a um hóspede incômodo e insistente, e trabalhava para isso com habilidade inconsciente, recobrada pela necessidade de luta para reter ainda, apesar de tudo, o homem que amava.” (MAUPASSANT, 1993, p.167).

Sendo uma ilusão em Maupassant, o amor único e eterno não existe. Bertin, ao se dar conta da nova realidade, na qual ele não ama mais Any, a quem amou durante doze anos, “[...] *en souffrait pourtant et pleurait sur ces lettres, comme on pleure sur les morts parce qu’ils ne sont plus.*” (MAUPASSANT, 1983, p.261)²⁷⁰. Nessa perspectiva, não sendo eterno, o amor pode ser destruído. É o que vemos em *Fort comme la mort*, quando Any de Guilleroy, a pedido de seu amante no leito de morte, queima todas as cartas que ela lhe escreveu:

Quand la cheminée fut pleine et le tiroir vide, elle demeura debout, attendant, regardant la flamme presque étouffée ramper sur les côtés de cette montagne d’enveloppes. Elle les attaquait par les bords, rongait les coins, courait sur la frange du papier, s’éteignait, reprenait, grandissait. Ce fut bientôt, tout autour de la pyramide blanche, une vive ceinture de feu clair qui emplit la chambre de lumière; et cette lumière illuminant cette femme debout et cet homme couché, c’était leur amour brûlant, c’était leur amour qui se changeait en cendres. (MAUPASSANT, 1983, p.321)²⁷¹.

A queima das cartas, que representa a negação do ser, parece simbolizar também o fogo do amor, que ataca, rói, apaga e reacende, que cresce de forma ardente, mas se transforma em cinzas no final. Em Maupassant, o amor é finito, mesmo que o fogo da paixão permaneça aceso por muito tempo, caso de Any e Bertin.

O amor ideal, tanto em Villiers como em Maupassant, não pode ser alcançado na terra, ao menos não com a mulher real, que, sendo o objeto do amor, desempenha um papel fundamental na desilusão amorosa. A figura feminina, motivo poético constante ao longo dos séculos, aparece como um tema central na arte do final do século XIX, especialmente na literatura, e os escritores Villiers de L’Isle-Adam e Guy de Maupassant, ao pensar o tema do amor, e em contato com os discursos desenvolvidos à época, vão abordar a temática da mulher e pensar sua relação com o homem em seus romances *Fort comme la mort* e *L’Ève future*.

²⁷⁰ “[...] sofria e chorava sobre aquelas cartas, como se chora pelos mortos porque não existem mais.” (MAUPASSANT, 1993, p.177).

²⁷¹ “Quando a lareira ficou cheia e a gaveta vazia, ela ficou de pé, esperando, observando a chama quase sufocada, rastejando pelos lados daquela montanha de envelopes. Atacava-as pelos bordos, roía os cantos, corria pela orla do papel, apagava-se, reacendia-se, crescia. Fez-se logo em torno da pirâmide branca uma viva muralha de fogo claro que encheu de luz o quarto, iluminando aquela mulher de pé e aquele homem deitado. Era seu amor ardendo; era seu amor transformando-se em cinzas.” (MAUPASSANT, 1993, p.218).

4.2 A beleza terrível

No século XIX, vemos, a partir de um discurso misógino, o estabelecimento de uma oposição e de uma hierarquia entre homem e mulher, com a proclamação da superioridade do homem e a inferioridade da mulher, e Darwin teria contribuído com essa ideia, na medida em que a apresentaria como fato natural²⁷². Para ele, a mulher teria parado em um estágio inferior ao homem em seu desenvolvimento e estaria mais próxima da fêmea dos animais e da criança e tais ideias teriam influenciado várias obras da época (OLRIK, 1980). Sob esta perspectiva, o historiador francês Jules Michelet (1798-1874) reflete sobre a relação entre o homem e a mulher nos livros *L'amour*, escrito em 1859, *La femme*, de 1858, e *La sorcière*, ensaio publicado em 1862²⁷³. De acordo com Michelet (1859), a questão do amor, essencial no século XIX, está ligada às bases da sociedade. Para ele, a mulher é um ser bem diferente do homem, oposto em tudo, nos gestos, na maneira de pensar, de falar e agir. Ainda de acordo com suas ideias, a mulher é uma pessoa doente e seus caprichos seriam o resultado de seus sofrimentos, devendo por isso ser supervisionada pelo homem.

O criminologista Cesare Lombroso (1896), em *La femme criminelle et la prostituée*, entende, por sua vez, que “[...] a mulher é intelectualmente e fisicamente um homem parado em seu desenvolvimento [...]” e quase não há diferença entre a fêmea dos animais, o selvagem, a criança, a mulher normal e a prostituta (OLRIK, 1980). A mulher deveria buscar parecer-se com o homem culto, civilizado, aquele que domina seus instintos, embora ela se assemelhe ao homem primitivo, com seus instintos e sua animalidade, revelando-se assim uma armadilha da natureza.

Maupassant (2008a), em “*La lysistrata moderne*”²⁷⁴, resume as ideias de Schopenhauer, para quem o aspecto exterior da mulher revelaria que ela não está destinada a realizar nem grandes trabalhos intelectuais nem materiais. Além disso, ela seria apta a cuidar das crianças visto que ela é pueril, fútil e limitada, ela seria uma criança grande, uma intermediária entre a criança e o homem. Se este se caracteriza pela razão e inteligência, a

²⁷² Grandordy (2013) questiona a interpretação da condição feminina em Darwin, na qual ele teria sido um teórico da inferioridade natural das mulheres. Para a estudiosa, embora Darwin analise em termos evolutivos e históricos as razões da inferioridade das mulheres na sociedade da época, a educação seria, para ele, a forma de permitir igualdade no futuro, particularmente para as mulheres. Além disso, o biólogo teria visto a importância das mulheres e do amor materno na evolução afetiva e ética futura da humanidade. De todo modo, a teoria de Darwin contribui no debate sobre a condição feminina, e prepara para a representação de um certo poder feminino, que poderia passar a ideia para alguns de ser fatal.

²⁷³ Confira Michelet (1859, 1858, 1879).

²⁷⁴ Crônica publicada em 1880.

mulher se apegaria às aparências e às coisas fúteis e não teria nem bom senso, nem capacidade para a abstração. Para o escritor, as mulheres não têm “*objectivité de l'esprit*”, indispensável na realização de um trabalho intelectual e por isso não teriam produzido obras originais: “Elas não têm nem um poeta, nem um historiador, nem um matemático, nem um filósofo, nem um estudioso, nem um pensador.” (MAUPASSANT, 2008a, p.279). O escritor apresenta algumas exceções, como Safo ou George Sand, embora suas qualidades sejam vistas com ressalvas. Isso ocorre, de acordo com Maupassant, porque o trabalho intelectual não é uma qualidade própria da mulher; sua natureza seria agradar e o amor seria seu verdadeiro domínio.

Mesmo com sua inteligência e vigor físico, o homem torna-se escravo e objeto da mulher: “Ela se tornou a inspiração de suas ações, a esperança de seu coração, o ideal sempre presente de seu sonho.” (MAUPASSANT, 2008a, p.280). Ainda de acordo com o escritor:

O amor, essa função bestial da besta, essa armadilha da natureza, tornou-se em suas mãos uma arma de dominação terrível: todo seu gênio particular foi exercido para fazer disso que os antigos consideravam insignificante a mais bela, a mais nobre, a mais desejável recompensa dada ao esforço do homem. Senhora de nossos corações, ela era senhora de nossos corpos. E vemos isso em todos os povos. Rainha dos reis e conquistadores, ela fez com que se cometessem todos os crimes [...]; e, se a civilização moderna é tão diferente das civilizações antigas e das civilizações orientais, desdenhosas do amor, que é chamado de ideal ou poético, é ao gênio particular da mulher, a sua dominação oculta e soberana, que devemos isso certamente. (MAUPASSANT, 2008a, p.280).

Apesar de ocupar, de acordo com o escritor, um lugar preponderante na sociedade, Maupassant chama a atenção para o fato de a mulher reivindicar direitos iguais aos dos homens, situação incômoda para eles, que faz com que a mulher seja julgada com frieza pela razão e bom senso masculinos e vista como uma “*Lisístrata moderna*”. Com ironia, o escritor critica as reivindicações da mulher, como o voto; para ele trata-se de um retrocesso, não um avanço. Ao mesmo tempo, o autor elogia as mulheres que buscam ser apenas belas e atraentes, e que são, portanto, motivo de felicidade e prazer, em quem os homens depositam sua esperança e consolo.

Embora compartilhem a situação do homem na organização social, as mulheres são vistas como o segundo sexo, feitas para ficar de lado e em segundo plano. Em “*La lysistrata moderne*”, Maupassant (2008a) chama a atenção para a quantidade de filósofos que pensaram e falaram da mesma maneira, desde Sócrates e dos gregos, que relegaram as mulheres ao lar para gerar filhos para as repúblicas. De acordo com o escritor, todas as nações concordaram

com o ponto de vista de que a leviandade e a mobilidade eram a base do caráter feminino. Em “*Séance publique*”, o escritor reafirma as ideias contidas na “*Lysistrata moderne*”. Ao discursar sobre as reivindicações femininas, Maupassant (2008a) entende que a mulher é menos dotada fisicamente e intelectualmente que o homem, mas ela tem o encanto e a graça, que fazem dela uma soberana, visto que ela seduz e cativa, sem usar a força. Ela é vista como inspiração do homem e recompensa por seus esforços.

A ideia de que o feminino estaria associado ao corpo e às pulsões e o masculino ao espírito já aparece na Antiguidade e é desenvolvida na Idade Média. De acordo com Bloch (1995), a narrativa da criação, na qual a mulher teria surgido do homem foi adotada no final do Império Romano e durante o período medieval por comentadores medievais como Filon Judeu, Crisóstomo, Jerônimo e Agostinho, que entendem o aparecimento sequencial dos sexos de forma hierárquica. A criação dos dois sexos em um processo serial estaria ligada à nomeação das coisas por Adão, e a designação das coisas mostraria o poder do homem sobre elas, inclusive sobre a mulher. Ela seria, nessa perspectiva, uma derivação do homem, que teria surgido cronologicamente antes dela, e ele, por sua vez, seria uma criação direta de Deus. Esta ideia da ordem de surgimento foi estipulada como ordem social, na qual o homem precederia a mulher. Vista como complemento do homem, a mulher, concebida desde o começo como secundária, derivada, passa a ser identificada com tudo aquilo que é inferior, depreciado, escandaloso e perverso e a justificação dessa misoginia estaria implícita na criação de Adão e depois de Eva (BLOCH, 1995).

Se Adão é criado diretamente de Deus, então ele teria existência plena, na medida em que teria participado de uma unidade original e faria parte da unicidade com Deus, definido como a natureza do um, aquilo que é universal e eterno, sinônimo da verdade. Eva, por outro lado, adquire existência apenas como parte de um corpo criado anteriormente e diretamente por Deus. Nessa lógica, ela, como parte, só pode aspirar à inteireza do homem e, por isso, é vista, no pensamento medieval, como subproduto de uma parte essencial. Ela seria a ramificação da divisão e da diferença e faria parte, desde o início, daquilo que é acidental. Se o masculino é associado à unidade, ao que é ordenado, limitado, cognoscível, impar, direito e luz, o feminino, por sua vez, associa-se ao oposto, à multiplicidade, visto como desordenado, ilimitado, incognoscível, esquerdo, par e treva. Se o masculino expressa estabilidade, solidez e força da fixidez, o feminino expressa variação, mudança e fragmentação (BLOCH, 1995).

Conforme o estudo de Bloch (1995), no pensamento medieval, a humanidade do homem viria do fato de ele ter sido formado diretamente por Deus e ser sua imagem, partilhando sua divindade. Ele estaria ligado, assim, ao espírito, ou alma. Quanto à mulher,

ela seria relegada à esfera da matéria e do corpóreo e permaneceria presa ao desejo e à sexualidade e sua humanidade estaria ligada à parte nela que teria vindo do homem. Se todos os humanos participam desde o começo do estado do pecado do corpóreo, a mulher seria a causa disso e corporificaria a corrupção material associada à carne, aspecto que marca a condição decaída da humanidade. A associação da mulher com a matéria perdura pelo tempo e a ideia do homem ligado ao domínio do Universal e a mulher com o particular se transforma no século XIX em uma associação do homem à abstração, e, portanto, com a capacidade para a filosofia, e da mulher aos detalhes, ou seja, uma disposição natural em direção ao acessório e ao ornamental.

O contraste entre forma e matéria, alma e carne foram atribuídos desde o início ao homem e à mulher e a relação entre masculino e feminino construído a partir da analogia entre o mundo da inteligência e a dos sentidos, que vem da tradição platônica, integra essa visão. Fílon Judeu, sob a influência do platonismo, teria transformado o relato do Gênesis em alegoria em que o homem é a mente e a mulher é percepção sensorial; entende também que a superioridade da mente sobre o corpo corresponderia à superioridade do homem sobre a mulher. Assim, se o homem é associado à inteligência e à alma racional, a mulher é vinculada aos sentidos, ao corpo, e suas necessidades, e às faculdades animais (BLOCH, 1995). Para Carolyn Bynum (apud BLOCH, 1995, p.39), “[o] masculino e o feminino foram contrastados e avaliados assimetricamente como intelecto/corpo, ativo/passivo, racional/irracional, razão/emoção, autocontrole/concupiscência, julgamento/misericórdia, ordem/desordem.” Nesta lógica, a partir do discurso medieval, o homem deve governar a mulher, como o intelecto deve controlar as paixões.

Se o aspecto espiritual e racional é um elemento masculino e o corpo, a matéria e os sentidos são vistos como feminino, então mulher e corpo da mulher, no discurso misógino medieval, seriam sinônimos. A associação da mulher ao corpo e às paixões corporais provoca no homem um medo à incontrolabilidade do corpo e de seus impulsos, daí a desconfiança em relação à mulher. O medo da feminilidade corresponde a um medo dos sentidos (medo da mulher como corpo e do corpo como mulher), ou seja, medo do que existe de “feminino” no ser-humano. A aliança da mulher com os sentidos em oposição à mente, faz com que a sensualidade que ela encarna seja uma ameaça, pois pode privar a alma da razão e, portanto, da liberdade.

Como o que há de racional e espiritual na mulher é elemento masculino, o lado irracional, emocional e material, ou seja, aquilo que se opõe ao racional, corresponderia, por outro lado, à parte feminina, a qual também está presente no homem. Vemos, a partir do

Romantismo, um esforço para equilibrar os princípios da racionalidade e da irracionalidade, os quais são intrínsecos ao ser-humano, e a retomada e valorização de aspectos como sensibilidade, intuição, sentimento e emoção, os quais, como podemos observar, são associados ao feminino. No período histórico em que escreveram Villiers e Maupassant, a mulher é vista como fonte de inspiração, mas como ela incorpora elementos como os sentidos, a percepção, o corpo e as paixões, bem como o que é misterioso e desconhecido, que são tidos como perigosos, tendo em vista seu caráter instável e incontrolável, a desconfiança da mulher e a ameaça que ela representa ao homem se traduziriam na desconfiança dos sentidos e em tudo o que não corresponde ao universo da razão. Podemos entender, assim, que o esforço para provar a inferioridade do feminino em relação ao masculino estaria ligado ao desejo de reafirmar a superioridade da razão sobre os sentidos.

Na época moderna, o mal aparece no amor, na medida em que há uma “sedução malsã que nos atrai e nos vence” (PAZ, 1994, p.53); ele vem carregado de desejo e desprezo, sensualidade e ódio, desespero, cólera e desamparo e manifesta-se, nos novos tempos, através do adultério, do suicídio e da morte, além do culto à mulher, objeto do amor. A mulher torna-se misteriosa ao homem dessa época e isso ocorre:

[...] devido aos discursos que buscavam conhecê-las, que fizeram da sexualidade feminina um “problema” e tratavam as suas doenças como formas de desqualificação social originárias das profundezas sombrias. Mas também tornaram-se desconcertantes em virtude das próprias mudanças que estavam ajudando a introduzir. (GIDDENS, 1994, p.71).

A mulher assombra o imaginário de todo o século. O Romantismo consagra-se à “mulher-musa”, compreendida como mediadora do infinito. A figura feminina, enquanto musa, evoca a pureza e inspira o homem, revelando-lhe seu gênio criador; enquanto “madona”²⁷⁵, ela simboliza a promessa de salvação. Nesse caso, o amor, assim como o sonho, torna-se o limiar desse ideal buscado pelo artista. Todavia, essa idealização apresenta um lado sombrio: sob essa imagem etérea da santa ou da madona “[...] palpita a inquietante

²⁷⁵ A figura da Madona, que domina na primeira metade do século XIX, recupera a imagem da Virgem Maria, celebrada pela religião católica, para quem ela pertence à terra, pelo sentimento maternal levada à máxima expressão, e ao mundo divino, pelo filho salvador que ela apresenta a todos. Em 1854, Maria é proclamada Imaculada Conceição e, de acordo com esse dogma, ela é isenta, na concepção, do pecado original, além de ter tido uma vida livre de pecado, tornando-se assim uma mulher intacta, inocente e imaculada. Tal dogma se opõe, entretanto, ao ideário católico que via a mulher como ser vazio e oco, sendo preenchido pelas fraquezas, paixões e interesses humanos. Vista como fraca contra o prazer, a religião surge como indispensável apoio para sua fragilidade, uma aliada natural de seu pudor e ignorância. Junta-se ao culto mariano as aparições de Maria ao longo do XIX, como a aparição de Lourdes em 1858. A partir dessas referências, Maria surge como um ser sobrenatural, que não é da ordem do carnal e o culto da mulher e da castidade se exalta, entretanto, a mulher sem a marca da pureza e da castidade é associada ao pecado e à perversão (MICHAUD, 1985).

sensualidade da Vênus antiga [...]” (KSI AZENICER-MATHERON, 2000, p.19), desfazendo assim o sonho sublime do poeta. Ao tentar evocar o corpo feminino na materialidade da forma artística, o ideal encarna também a realidade do desejo²⁷⁶ e, nessa perspectiva, a imagem feminina surge de forma ambivalente. A visão positiva da mulher, na qual ela é idealizada, vista por sua pureza e inocência, alcançando *status* de musa ou anjo, e cuja beleza física associa-se à beleza da alma, cede lugar a outro tipo de mulher, também bonita, mas que é sedutora e perigosa (PRAZ, 1996).

A contradição entre a idealidade e a sensualidade, entre o masculino e o feminino surge de maneira recorrente nos temas e nas obras ficcionais do século XIX. Encontramos o desdobramento sistemático da figura feminina, onde há, em sua complexa imagem, o conflito entre obra e modelo, onde a beleza maléfica reúne todas as suas contradições; o jogo de espelhos permite a separação entre o ser e a aparência e o jogo com o artifício possibilita o nascimento dessas imagens ambivalentes. A mulher revela-se, assim, simultaneamente, “[...] musa e obra [...] modelada pelo olhar apaixonado da coletividade, atriz ou cantora, quadro animado que permite ver menos seu próprio ser que o puro desejo do Outro.” (KSI AZENICER-MATHERON, 2000, p.19).

De acordo com Dottin-Orsini (1996), a literatura da segunda metade do século XIX apresenta uma mulher cruel, que assusta os homens, ao mesmo tempo em que os seduz e os atrai. São “monstros” que provocam mal-estar e cujas belezas são mortais. De musa, a mulher torna-se um ídolo estéril que mata a “palavra profética”, como Salomé (KSI AZENICER-MATHERON, 2000, p.20).

Assim, a mulher é vista ora como anjo, “naturalmente” boa, altruísta, capaz de se sacrificar, ora como demônio, “naturalmente” cruel e falsa, associando-se a vícios, à mentira e à imoralidade. Nesse caso, ela é a “messalina” de hábitos devassos, cujo amor visa o prazer, cuja figura corresponde à mulher sensual e libertina, que inebria e encanta mais do que os vinhos e drogas. Por vezes, estas imagens se misturam revelando a coexistência na mulher de

²⁷⁶ De acordo com Michaud (1985), nos artistas do século XIX, o desejo mistura-se com a contemplação e estabelece-se uma dialética entre a Madona e a Musa: os dois femininos são unidos por uma ligação complexa, definida em termos ora de equivalência, ora de rivalidade e exclusão. As duas participam do culto da beleza e da perfeição sensual. Amante e emblema da poesia, a Musa compartilha com a Madona o fato de ser ao mesmo tempo uma criatura carnal e ideal. A musa também restaura a “pureza”, associada em geral à Virgem Maria, preservada do pecado original. Recupera-se, assim, a ideia da pureza do coração daquele que se entrega ao amor divino e a virgem surge como modelo de toda alma crente e “[...] a poesia, feminino supremo, é exercício de santidade, único lugar possível de salvação.” (MICHAUD, 1985, p.16). A redenção salvadora, ainda que contestada pelos escritores, pode ser vista como uma luz no fim do túnel e, embora o conceito de redenção seja esvaziado nesse século conturbado, cabe aos poetas tentar restituir-lhe um sentido.

ambos os aspectos: “a crueldade e a caridade” (LOMBROSO, 1896, p.30), em todo caso, vulgar ou sagrada, ela é considerada, no final do século XIX, como um ser perigoso.

Sendo compreendida por muitos como destinada à maldade, a mulher passa a ser definida pela expressão “*femme fatale*”, a qual, através de sua perversidade deliberada, pode conduzir o homem à ruína ou à morte (PIERROT, 2007). Mas, como demonstra Dottin-Orsini (1996), ela não é apenas a mulher que mata, visto que se confunde com a megera temível, com aquela que estraga a vida de um homem, com a mulher depravada de imoralidade contagiosa²⁷⁷ ou com a bela mulher poderosa e cruel. Celebrada ou amaldiçoada, essa mulher “terrivelmente bela”, e fatal ao homem, era um “[...] mistério insondável tanto para si própria como para o homem.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.15).

Sobre a *Femme fatale*, ela é sobretudo um tema de representação artística que se afirma no final do século XIX, aparecendo na ópera, nas artes plásticas ou na literatura, especialmente na francesa. Chateaubriand, Flaubert, Mérimée, Victor Hugo e Sue são exemplos de escritores que abordaram esta temática (PRAZ, 1996), assim como Villiers de l’Isle-Adam e Guy de Maupassant.

A associação entre a mulher e o mal não é, entretanto, uma invenção do século XIX. Como demonstra Praz (1996), sempre houve mulheres fatais no mito e na literatura, pois eles são apenas espelho fantástico da vida real e sempre propuseram exemplos mais ou menos perfeitos de feminidade tirânica e cruel. Encontramos esta situação já no mito da criação na *Bíblia* e em outros textos que remontam à Antiguidade, sendo associada ao pecado original e à origem do mal.

Na *Bíblia*²⁷⁸, em Gênesis, diz-se que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança e só posteriormente, da costela de Adão, é que foi criada a mulher, Eva. Auraix-Jonchière (2002) chama a atenção para a possibilidade de o discurso mítico do velho testamento ter sido alterado com o tempo e, a partir dessa interpretação, Deus teria criado homem e mulher à sua imagem, e essa afirmação negaria a versão anterior. Essa leitura oferece duas interpretações possíveis. A primeira seria a de que o homem, sendo criado à imagem e semelhança de Deus,

²⁷⁷ A psiquiatria no século XIX entendia a histeria como um transtorno mental associado às mulheres e que passou a ser atribuída ao comportamento feminino em geral. A histérica ficou como modelo da mulher que dá livre curso a suas emoções, a seu inconsciente, a comportamentos de sedução incontrolados. Ela alimenta a crença em uma especificidade do psiquismo feminino, que podia ao mesmo tempo fascinar e revelar-se perigosa. Inclusive, algumas mulheres eram internadas como histéricas, acusadas de ninfomania ou de sedução. Os retratos de cortesãs e das prostitutas se multiplicam na literatura e geram discursos agitados. Há uma visão exacerbada da sociedade sobre a conduta feminina na segunda metade do século XIX. A histeria no século XIX vai concentrar muitas angustias sociais que atribuem à mulher o flagelo da época, a sífilis, por conduzir o homem à doença, à loucura e à morte (GRANDORDY, 2013).

²⁷⁸ Confira *Bíblia* (2001b).

teria sido originalmente perfeito, situação que permite pensar na ideia de androginia, e a separação de Eva representaria a cisão da criatura original em duas. A segunda leitura possível do mito da criação entenderia que, a exemplo dos animais, criados em pares, Deus teria criado simultaneamente o homem e a mulher, considera-os iguais em sua humanidade, Adão e uma mulher que antecedeu Eva, e essa mulher primordial seria Lilith, que teria fugido, reivindicando direitos iguais. Diante da queixa de Adão, Deus teria transformado Lilith em um demônio feminino, a rainha da noite e do mal e, em decorrência da rebelião de Lilith contra o criador e Adão, ter-se-ia a criação de Eva a partir da costela de Adão. No entanto, Eva, convencida pela serpente de que ao comer do fruto proibido seriam como Deus, teria levado Adão a desobedecer às ordens divinas e, ao comerem do fruto do conhecimento, passaram a ter consciência de si mesmos e dos outros, do bem e do mal. A punição para tal ato foi a perda da imortalidade, a expulsão do paraíso e a condenação a vagar pela terra, vivendo de seu próprio trabalho. Além disso, a descendência de Eva, originada, portanto, do pecado original, seria amaldiçoada com a inveja, o ciúme, a violência e a morte. Nos mitos produzidos por uma sociedade patriarcal e patrilinear, imbuída de uma ideologia machista, a mulher é vista como um ser perigoso, que precisa ser controlado. Lilith e Eva, esposas de Adão, comprovariam isso, na medida em que mesmo Eva sendo feita do homem, situação que deveria subjulgá-la mais facilmente, mostrou-se perigosa e desobediente (PRAZ, 1996).

Já na Antiguidade clássica, a mulher é associada à origem do mal. Na *Teogonia* de Hesíodo (2007), encontramos o relato mítico de Prometeu e Pandora ligado à origem da condição humana. Esse momento corresponde também à passagem do estado de natureza para a cultura. No início havia o Abismo, depois vem a Terra, acompanhada do Amor “o mais belo entre Deuses imortais” (HESÍODO, 2007, p. 39); do Abismo nasce a Noite e desta sai o Eter e a Luz do dia. Assim, percebemos que no começo havia o vazio e o caos e que a luz é posterior à noite. A beleza aparece com a deusa Afrodite, nascida de Cronos, acompanhada por Eros e seguida pelo Desejo, e coube a ela “[...] as conversas de moças, os sorrisos, os enganos, o doce gozo, o amor e a meiguice.” (HESÍODO, 2007, p.113). Mas a beleza também aparece com a primeira mulher, Pandora, o belo mal criado por Hefesto e presente de Zeus aos homens, como retalhação ao fogo roubado pelo titã Prometeu.

Esse “belo mal” é ambíguo, pois seduz com sua beleza e traz “todos os males para a humanidade” (LAFER, 1996, p.67). A primeira mulher, na versão da *Teogonia*, aparece com atributos e recursos dos deuses que a confeccionam: de Hefesto, a nova forma, feita de terra e água, recebe a linguagem, a voz, e a força humanas; quanto à aparência, em um processo de imitação, vemos que o rosto deve se assemelhar àquele das deusas imortais e o corpo à bela

forma de virgem. Surge nesse momento, segundo Lafer (1996), a ambiguidade da mulher, que é a primeira de sua espécie, mas não é totalmente nova, pois seria constituída de elementos provenientes dos deuses e deusas. De Atena e Afrodite ela recebe atribuições que são ao mesmo tempo complementares e opostas. Atena, a deusa virgem, representa a sabedoria e a habilidade, ensinando a Pandora o ofício de tecer. Guerreira, a deusa visa a separação e forçaria a existência da dualidade. Virgem como Atena, Pandora surge como figura ambígua, na medida em que há nela a proibição do que é feminino no próprio feminino. A deusa Afrodite, por sua vez, acompanhada de Hímeros, o desejo, e Eros, o amor, e representada pelas Graças, pela Persuasão e pelas Horas, evoca os atos amorosos, a união dos elementos contrários e a fecundidade. A deusa tenta unir os opostos e criar a unidade, mas ela também associa o tema do amor ao da morte, já que a perpetuação da espécie implica necessariamente a ideia de morte (LAFER, 1996). A primeira mulher, polarizada entre o desejo e a pureza, traz em si a condição mortal e “[...] carrega consigo mais poderes de destruição do que o princípio da fecundidade.” (LAFER, 1996, p.71). Hermes, por seu turno, com sua agilidade, a arte de guardar segredos e o senso de oportunidade, teria colocado no novo ser a dissimulação e a “mente de cão”. Nessa perspectiva: “Pandora participa da natureza divina pela sua aparência, da natureza humana pela força e pela fala, da natureza animal pela mente de cão.” (LAFER, 1996, p.71). A bela aparência, as mentiras e as sedutoras palavras têm, aliás, papel importante na prática da sedução feminina.

Assim como no mito da criação cristã, é com a primeira mulher, e sua curiosidade, que, na mitologia grega, se situa a origem dos males humanos e a distinção entre mortais e imortais. Com ela extingue-se a situação paradisíaca, na qual os homens viviam com os imortais, longe dos males, da fadiga e da doença, dando início a um novo tempo cheio de limitações e dificuldades, surgindo o trabalho e o cansaço. Embora sua existência não substitua a situação anterior, ela imitaria, sob o aspecto de beleza sedutora, a felicidade ausente (LAFER, 1996). De acordo com Vernant (apud LAFER, 1996), com o sacrifício de Prometeu e o aparecimento de Pandora, o homem passa a se encontrar entre os animais e os deuses, sem, no entanto, se identificar completamente com nenhum dos dois. A separação entre mortais e imortais cria espaços próprios a cada um, de modo que a comunicação entre os dois mundos pode ocorrer apenas em algumas situações, sendo o ritual do sacrifício uma delas. Na *Teogonia* vemos surgir, com a mulher, a sexualidade e o prazer sexual, assim como a necessidade da reprodução para garantir a perpetuação da espécie. No caso do homem e da mulher, o sexo seria simultaneamente um fator de separação e de união entre os seres, deixando entrever temporariamente a perfeição original. O nome de Pandora significa aquela

que recebeu um dom divino, mas que é um mal para os homens que se alimentam de pão, ou seja, aqueles que usam o fogo, sinal de civilização. A beleza feminina representada por Pandora é, assim, caracterizada pela ambiguidade, é uma beleza que seduz, mas que é fatal.

Mario Praz (1996), ao falar sobre mulheres fatais nos mitos e na literatura faz referência ao mito das Harpias, aves com cabeças de mulheres, garras e rosto pálido de fome. O mito das sereias na *Odisséia*²⁷⁹ também é significativo, na medida em que seu canto era belo, mas levava à morte. As Gorgonas de Scilla são mulheres monstruosas dentre as quais podemos destacar a Medusa, que fora uma linda donzela orgulhosa de seus cabelos, mas por competir com a beleza de Minerva, teve suas lindas madeixas transformadas em serpentes horríveis. Medusa tornou-se, então, um monstro cruel, para quem nenhum ser vivo poderia olhar sem se transformar em pedra. A esfinge, que aparece no mito de Édipo, tinha a parte inferior do corpo de leão e a parte superior de uma mulher e interpelava aqueles que passam pelo caminho com enigmas, devorando-os caso não conseguissem decifrá-los²⁸⁰. A partir desses exemplos, podemos observar que a contradição caracteriza a beleza, que pode se exprimir tanto no “horrível” quanto na “doçura mortal de um rosto humano” (MICHEL, 1994, p.21). Percebemos, portanto, que mulheres fatais podem ser encontradas na literatura de todos os tempos e, de acordo com Praz (1996), elas serão mais numerosas em épocas tumultuadas, confusas e turbulentas, como aconteceu no século XIX²⁸¹.

Representada na arte finissecular sob a perspectiva do homem, a mulher fatal foi objeto de numerosos retornos de personagens femininos da mitologia, da *Bíblia* ou da história antiga: Dalila, Helena, a Rainha de Sabá, Cleópatra, Judith, Herodíade e Salomé (vista como arquétipo da *Femme fatale*, que seduz os homens para conduzi-los à sua perda) são algumas das figuras que desfilam nas composições artísticas do século XIX. Outras mulheres da cultura antiga foram redescobertas e seus destinos, reais ou supostos, reinterpretados no

²⁷⁹ Confira Homero (1978).

²⁸⁰ Conferir histórias dos deuses e dos heróis em Bulfinch (1999).

²⁸¹ De acordo com Grandordy (2013), a *femme fatale* surge em períodos de incertezas, em que a posição do homem no universo é questionada, caso do século XIX, quando o homem, por exemplo, toma consciência de que é mais uma espécie entre outras, dentro da evolução. Ele mora em um planeta que não é o centro do universo; é ameaçado pelo mundo das bactérias, seres microscópicos. Ele tem provavelmente ligação com os macacos, até com os peixes, e toma decisões sob a influência de fenômenos psíquicos que ele não controla, lembranças de infância reprimidos que foram moldados apesar dele. Na sociedade, com a revolução das ideias, a mulher passa a reivindicar direitos cívicos; com a instauração da sociedade capitalista e industrial, ela tem acesso ao trabalho; com o tempo, vê-se a emancipação da mulher e seu acesso à autonomia e tais situações impõem mudanças na vida dos indivíduos. Na vida artística, aparece a *Femme fatale*. Ela tem um poder e uma capacidade de fascinação, que foram recusados às mulheres que “perturbavam” a ordem das coisas. Ligada à ideia do perigo feminino existente desde Eva, a *femme fatale* surge como o espectro dessas ameaças ao homem, e à ordem natural centrada no masculino, expressa medos e angústias, mas impõe respeito. A *femme fatale* é sedutora, rebelde, misteriosa, manipuladora e pode representar um perigo mortal ao homem. Ela ilustra como a mulher poderia ser fatal ou agente de um destino funesto e trágico e reforça a ideia da existência do destino, que rege a vida de cada um e escapa à vontade.

século XIX, caso de Maria Madalena, figura ambígua, cuja sensualidade aproxima-se da sedução, da culpa e da perdição. Trata-se da imagem da mulher pecadora (que teria tido vários amantes, vista então como uma prostituta arrependida) que segue cristo (GRANDORDY, 2013). Há, no entanto, uma atitude masculina ambivalente em relação ao feminino, de “[...] fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo, desejo de aconchego e terror incontrolável.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.22). A mulher é, de modo paradoxal, desprezada por aquele que a pinta, mas cuja obsessão o faz pintá-la reiterada e desesperadamente.

Representações artísticas naquele²⁸² período mostram que o destino masculino estaria nas mãos desta mulher bela, sedutora e temível, e que, desejada pelos homens, seria motivo de sua perdição. Insensível ao sofrimento alheio, a mulher dominaria o homem que estaria disposto a tudo por causa de sua beleza. Como diz Dottin-Orsini (1996, p.38), a tragédia masculina e “[...] toda a desgraça do homem vem do fato de ele amar o que é belo.” Esse ideário levaria o homem do final do século XIX a justificar, assim, seu ódio misógino. Além disso, como observa Dottin-Orsini (1996, p.25),

[o] feminino plural era, portanto, ilusório. De um lado os homens, diversos, e diante deles esse tipo único, essa síntese, a Mulher. Bastava analisar uma delas para conhecer o grupo, e todas as nuances físicas, psicológicas, sociais eram, tão somente, ilusão de ótica: nelas tudo era natureza, e apenas isso.

A mulher no século XIX não é vista a partir da pluralidade, mas é compreendida, ao contrário, como tipo único e Guy de Maupassant (apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p.26), no Prefácio de *Celles qui osent!*, de René Maizeroy, corroborando esta ideia, diz: “Cada mulher conquistada prova-nos uma vez mais que todas são muito parecidas em nossos braços.” Em Maupassant, a mulher é considerada em sua generalidade, como se existisse uma criatura feminina, essencialmente idêntica, estável, imutável. Além disso, a mulher é vista em seu papel de tentadora do homem, na ótica das moralidades cristãs (BESNARD-COURSODON, 1973). As diferenças percebidas entre elas são entendidas como “ilusão”, visto que nelas imperam os impulsos naturais, daí a conclusão de Schopenhauer de que a mulher servia apenas para procriar. Assim, observa-se que ela não precisava de identidade, uma só continha todas as outras e “eram todas a mesma” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.29).

²⁸² Representações pictóricas retomam figuras femininas míticas e históricas, como: *Vénus anadyomène* (1872), de Arnold Böcklin (1827-1901); *Lilith* (1892), par John Collier (1850-1934); *Lady Lilith* (1866–1868), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882); *Betsabé* (1899), de Jean-Léon Gérôme (1824-1904); Maria Madalena aparece em *La Madeleine chez le Pharisien* (1891), de Jean Béraud (1848- 1935). Salomé é retomada em várias obras, como: *Salomé* (1870), de Henri Regnault (1843-1871); *Salomé* (1900), de Pierre Bonnard (1865-1930); *Salomé* (1920), de František Drtikol (1883 - 1961) e *L'Apparition* (1874), de Gustave Moreau (1826-1898). Ela também é ilustrada por Aubrey Beardsley (1872-1898), na tragédia *Salomé*, de 1891, do escritor Oscar Wilde (2001).

Baudelaire (2010), em *O pintor da vida moderna*, dedica alguns capítulos à exaltação da mulher. Para ele, trata-se de um ser para quem e por meio de quem fortunas são feitas (ou desfeitas), para quem os artistas e os poetas compõem suas obras-primas e de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais profundas. Vista com desconfiança, vemos, em *Mon coeur mis à nu*, o desprezo pela mulher natural, considerada como ser “abominável”:

*La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
Elle est en rut et elle veut être foutue.
Le beau mérite!
La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable [...]
La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps.*
(BAUDELAIRE, 1920).

Nesse “ser simples”, os sentidos teriam primazia sobre o pensamento, e, ao ser vista como apenas um corpo, é negada a ela a aptidão intelectual ou espiritual, aspecto associado à cabeça. A mulher estaria, assim, apoiada na natureza, e buscaria preencher, segundo este pensamento, as necessidades primárias do corpo, não se diferenciando, com isso, dos animais. O *dandy* seria o oposto da mulher, na medida em que busca distinção e refinamento, a fim de alcançar o belo, e se caracterizaria, sobretudo, pelo ódio pelo natural e a prática constante do artificial. Associada à natureza, a mulher também surge no século XIX a partir de sua relação com o artifício, aspecto que será evidenciado nos romances *Fort comme la mort* e *L'Ève future*.

4.3 Mulher: beleza natural ou ídolo artificial?

A imagem de uma natureza, vista como mãe, bela, boa e generosa, refúgio do homem decepcionado com a civilização, presente nos primeiros românticos, desenha-se de maneira inversa em poetas do século XIX, especialmente em Baudelaire, inimigo da natureza, que aparece como madrasta cruel, cuja imperfeição nos encaminha para a morte.

Maupassant, um antirromântico, entende que por trás da relação harmoniosa no mundo se esconde uma natureza que parece brincar com os seres humanos. Para o escritor, ela se mostra atraente, com espaços que acalmam e encantam, mas na verdade a natureza se apresenta como um ambiente que oferece ilusões ao indivíduo, fazendo-o acreditar que sua paz interior pode estar na beleza e no equilíbrio do universo. No entanto, ao invés de confortar

o homem, a natureza, com seus ciclos naturais, produz nele a ideia terrível da morte, deixando-o imerso na angústia (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011).

O homem moderno teria se distanciado tanto de seu estado natural, que a ideia de caminhar pela natureza, buscando estar em harmonia²⁸³ com ela torna-se risível aos olhos de Maupassant. Para o escritor, o ser civilizado não pertence mais ao ambiente natural, por isso não conhece mais a natureza e não sabe identificar as espécies animais e vegetais (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Assim, por exemplo, em “*Les dimanches d’un bourgeois*” de Paris, o escritor ironiza um burguês que frequenta os espaços naturais, ignorando completamente o que está observando:

Enfin, voici les bois. Alors, malgré l’effroyable chaleur, malgré la sueur qui lui coulait du front, et le poids de son harnachement, et les soubresauts de son sac, il courut, ou plutôt il trotta vers la verdure, avec de petits bonds, comme les vieux chevaux poussifs. Il entra sous l’ombre, dans une fraîcheur délicieuse, et un attendrissement le prit devant les multitudes de petites fleurs diverses, jaunes, rouges, bleues, violettes, fines, mignonnes, montées sur de longs fils, épanouies le long des fossés. Des insectes de toutes couleurs, de toutes les formes, trapus, allongés, extraordinaires de construction, des monstres effroyables et microscopiques, faisaient péniblement des ascensions de brins d’herbe qui ployaient sous leurs poids. Et Patissot admira sincèrement la création. (MAUPASSANT, 2008b, p.129)²⁸⁴.

A emoção provocada nos seres pela beleza natural suscita a ideia de uma força sobrenatural e a crença na existência de Deus, mas ela se perde rapidamente em função das questões mundanas, ligadas ao dinheiro, status e poder. E as paisagens naturais, com o brilho da lua, o pôr-do-sol, a aurora, cenários românticos que afetam os seres por causa da beleza da paisagem, são na verdade clichês, como mostra o escritor em sua crônica “*La lune et les poètes*”:

²⁸³ Rousseau tem um papel importante no retorno à natureza propagado pelos românticos; como botânico, seu contato com a natureza lhe proporcionava o conhecimento da mesma, ao mesmo tempo em que a solidão lhe permite estar em harmonia com a natureza. Vemos isso em suas *Rêveries du promeneur solitaire* (ROUSSEAU, 1997).

²⁸⁴ “Finalmente, aqui estão os bosques. Então, apesar do calor atarrador, apesar do suor que escorria de sua testa, e do peso de sua roupa e dos solavancos de sua bolsa, ele correu, ou melhor, ele trotou para o gramado com pequenos saltos, como os velhos cavalos agitados. Ele entrou nas sombras, em um frescor delicioso, e uma ternura o tomou diante da multidão de pequenas flores diversas, amarelas, vermelhas, azuis, roxas, finas, macias, montadas em fios longos, florescendo ao longo dos fossos. Insetos de todas as cores, de todas as formas, achatados, alongados, de extraordinárias construções, monstros assustadores e microscópicos, faziam penosamente ascensões de folhas de grama curvadas sob seu peso. E Patissot admira sinceramente a criação.” (MAUPASSANT, 2008b, p.129).

Un poète d'un talent bizarre, très aimé des Parnassiens, et peu compris des gens du monde, M. Stéphane Mallarmé, s'est déclaré l'ennemi de la lune. Il a peut-être raison. Mais il cherche, dit-on, les moyens de la détruire. Il est peu probable qu'il y parvienne. Cet astre le gêne, le fatigue, l'obsède, l'exaspère, avec sa face de pleureuse, son air de veuve inconsolable, sa triste mine d'anémique et sa lumière jaune, toujours pareille. La haine de M. Mallarmé se comprend quand on lit les poètes, les petits poètes, les bons petits poètes, les braves jeunes gens qui ouvrent leur cœur et célèbrent la rosée, la lune et les étoiles, tous les ans, au printemps, en des volumes qui ressemblent à des recueils de chansons. [...] Ces bons jeunes gens ont l'étrange naïveté de nous raconter en vers toutes les opérations de la nature. C'est tous les ans une pluie de strophes, de couplets, de stances, de petites ritournelles prétentieuses et vides, où les mêmes mots, rimant ensemble de la façon la plus banale, nous répètent, sous formé de litanies du jour et de la nuit, ce que chacun de nous peut voir, sans rimes et sans frais, de sa fenêtre. Quelle démangeaison les force, tous ces honnêtes et braves garçons, à écrire ces balivernes et surtout à les publier? Que nous apprennent-ils de neuf, d'original, de singulier? Rien! [...] Et ils racontent cela, non pas en des poèmes où ils feraient preuve d'invention, d'imagination, de composition et d'art, mais en de petits vers médiocres qui ne disent rien de plus. Et si on additionnait les volumes parus depuis vingt ans seulement, on en trouverait peut-être dix mille qui ne contiennent pas autre chose. Et tous les ans il naît de nouveaux poètes (?) pour célébrer la rosée, les roses, la jeune fille et la lune, qu'on dénommait Phoebé, naguère. Et c'est toujours la même petite ritournelle, plus ou moins bien tournée, plus ou moins niaise qui commence. (MAUPASSANT, 1884b)²⁸⁵.

Maupassant ironiza em suas obras estes estereótipos, mostrando que as paisagens românticas são na verdade uma armadilha e servem para enganar os jovens que buscam o amor, mas encontram apenas a desilusão. A natureza aparece, assim, bela e encantadora, no entanto ela faz o homem sofrer mais quando se depara com a realidade (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011).

Na hora da morte, momento mais triste da vida do ser humano, a paisagem pode surgir em sua grandiosidade e beleza, como ocorre em *Bel-Ami* na cena da morte de Forestier:

²⁸⁵ “Um poeta de talento estranho, muito amado pelos parnasianos, e pouco compreendido pelos mundanos, M. Stéphane Mallarmé, declarou-se inimigo da lua. Talvez ele tenha razão. Mas ele busca, diz-se, os meios de destruí-la. É improvável que ele tenha sucesso. Esse astro o incomoda, o desgasta, o obceca, exaspera-o, com seu rosto choroso, o ar inconsolável de viúva, seu triste rosto de anêmica e sua luz amarela, sempre a mesma. O ódio de M. Mallarmé é compreensível quando se lêem poetas, pequenos poetas, os bons pequenos poetas, bravos jovens que abrem seus corações e celebram o orvalho, a lua e as estrelas, todos os anos, na primavera, volumes que se parecem com coleções de canções. [...] Esses bons jovens têm a estranha ingenuidade de nos contar em verso todas as operações da natureza. Todos os anos é uma chuva de estrofes, versos, pequenos refrões pretensiosos e vazios, onde as mesmas palavras, rimando juntas da maneira mais banal, nos repetem, na forma de ladainhas do dia e da noite, o que cada um de nós pode ver, sem rimas e sem gastos, de sua janela. Que comichão os força, todos esses meninos honestos e corajosos, a escrever esses absurdos e sobretudo a publicá-las? O que eles nos ensinam de novo, de original, singular? Nada! [...] E eles dizem isso, não em poemas onde mostrariam invenção, imaginação, composição e arte, mas em versinhos medíocres que não dizem mais nada. E se somarmos os volumes publicados há apenas vinte anos, encontraríamos talvez dez mil que não contêm outra coisa. E a cada ano novos poetas (?) para celebrar o orvalho, as rosas, a jovem e a lua, que se chamava Phoebé, outrora. E é sempre o mesmo refrão, mais ou menos bem construído, mais ou menos estúpido que começa.” (MAUPASSANT, 1884b).

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 entré dans la chambre, semblait teindre les meubles, les murs, les tentures, les coins avec des tons mêlés d'encre et de pourpre. [...] 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... [...] 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)²⁸⁶.

A natureza parece zombar do moribundo, pois ela continuará a existir, mesmo depois de sua inexorável partida. Maupassant se interroga constantemente sobre a ambivalência da natureza, sentida ora como fonte de bem-estar pelo retorno ao estado primitivo, ora como força inimiga do homem. A natureza, com seus elementos naturais, pode ser, ao mesmo tempo, calma ou violenta (como a calmaria dos mares e as tempestades), e sua hostilidade revela sua capacidade destrutiva e mortífera, diante da pequenez humana que, seduzida pela beleza plácida e sucumbindo a suas armadilhas, pode se perder na vastidão da natureza.

Além da beleza, a natureza oferece outras armadilhas ao homem, as quais provocam infortúnios e infelicidades, como a armadilha da reprodução, que surge como forma de submeter o homem, chamando-o à sua “animalidade” primeira. Nesse caso, a maternidade/paternidade marcaria a parte animal do ser humano e é vista como sinal da vitória da natureza. Nessa perspectiva, a gravidez, juntamente com a amamentação, evidenciaria essa função reprodutora (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Em alguns momentos, o apelo natural pode surgir, caso de Bertin, em *Fort comme la mort*, onde o instinto paternal aflora vendo crianças no parque Monceau. Ele tem “[...] envie de les prendre, de les embrasser, de les manier, une envie matérielle et tendre de mère future [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.109)²⁸⁷, mas os filhos são uma continuação da espécie e, no caso de Annette, filha de Any, uma reprodução e continuidade da decadência dos pais. Maupassant

²⁸⁶ “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.** [...] E Forestier pôs-se a falar com uma voz sacudida, sufocada, pungente de escutar-se: - Quantos pões-do-sol verei ainda?... Oito... Dez... Quinze ou vinte... [...] 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, 1993, p.147-148, grifo nosso).

²⁸⁷ “[...] vontade material e terna da futura mamãe; e admirava-se desse instinto secreto, escondido naquela carne de mulher [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.77).

se rebela, então, contra a determinação da natureza, que, segundo Schopenhauer (2000), quer perpetuar a espécie e vê como única finalidade do homem a reprodução.

Segundo Larrivaud-De Wolf (2011), Maupassant busca mostrar em sua obra o limite entre a fronteira humana e animal, revelando a atração irresistível que a natureza exerce no homem, que, por vezes, se deixa levar pelos instintos de maneira irrefletida. O ser em Maupassant seria antes de tudo um ser instintivo, que sofre as pulsões de vida e de morte, e, apesar de ter se tornado racional, estaria submetido às necessidades primárias, como: comer, beber, procriar, etc., sendo impelido, assim, a agir de modo a resolver as necessidades vindas de seu próprio organismo. Nessa perspectiva, o desejo, enquanto pulsão vital, surge como uma força irresistível, que leva o ser a sucumbir, como podemos ver em *Fort comme la mort*:

Ce qu'on aime, en somme, ce n'est pas tant Mme X... ou M. Z..., c'est une femme ou un homme, une créature sans nom, sortie de la Nature, cette grande femelle, avec des organes, une forme, un coeur, un esprit, une manière d'être générale qui attirent comme un aimant nos organes, nos yeux, nos lèvres, notre coeur, notre pensée, tous nos appétits sensuels et intelligents. On aime un type, c'est-à-dire la réunion, dans une seule personne, de toutes les qualités humaines qui peuvent nous séduire isolément dans les autres. (MAUPASSANT, 1983, p.225)²⁸⁸.

O instinto sexual surge, então, como a maior armadilha dirigida ao homem. E essa necessidade indecifrável que se lhe impõe, chamada por Schopenhauer de Vontade (ou desejo), já foi compreendida como a faculdade de exercer com liberdade uma escolha, retomando a ideia do livre arbítrio.

Parece existir no indivíduo um conflito entre ele e suas pulsões, de modo a decidir quem é o sujeito e o objeto. Nessa luta sem fim, em Maupassant, a irresistível lei da natureza parece se sobrepôr a qualquer outra, como a lei moral que surge da cultura, e os seres serão sempre objetos e não sujeitos de seus desejos (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). As expressões como “*sans savoir*”, “*malgré elle*”, “*subir*”, “*s'abandonner*” são comuns no romance *Fort comme la mort* e confirmam esta tendência do ser a se deixar levar pelas pulsões. Por exemplo: “*Le matin même, la comtesse projetait de faire durer jusqu'au dimanche ce séjour mystérieux de l'ami, et maintenant elle voulait partir, sans savoir*

²⁸⁸ “O que se ama, em suma, não é a senhora “X”... ou o senhor “Z”..., é uma mulher ou um homem, uma criatura sem nome, que saiu da Natureza, aquela grande fêmea, com órgãos, uma forma, um coração, um espírito, uma maneira geral de ser, que atrai, como ímã, nossos órgãos, nossos olhos, nossos lábios, nosso coração, nosso pensamento, todos os nossos apetites sensoriais e inteligentes. Ama-se um tipo, isto é, o conjunto de todas as qualidades humanas que nos podem seduzir isoladamente nos outros.” (MAUPASSANT, 1993, p.153).

pourquoi.” (MAUPASSANT, 1983, p.199, grifo nosso)²⁸⁹. Ou ainda, quando Any: “*Malgré elle, elle guettait ces regards attirés par Annette, elle les sentait venir de loin, frôler son visage sans s’y fixer, puis s’attacher soudain sur la figure blonde qui marchait à côté d’elle.*” (MAUPASSANT, 1983, p.243, grifo nosso)²⁹⁰. O personagem experimenta emoções estranhas: “*Quand il rouvrit les yeux en pénétrant dans le château, il lui sembla qu’il venait de passer les plus délicieuses minutes de sa vie, de subir la plus étrange, la plus inanalysable et la plus complète émotion que pût goûter un homme.*” (MAUPASSANT, 1983, p.184, grifo nosso)²⁹¹. Bertin, por sua vez: “[...] *avait des remords de s’abandonner ainsi sur la pente de ces attendrissements qu’il sentait puissants et dangereux.*” (MAUPASSANT, 1983, p.263, grifo nosso)²⁹².

A lei natural do mais forte também parece se estabelecer nas relações humanas e pode ser representada pela caça, onde há o predador e a presa. Em um trecho de *Fort comme la mort*, vemos o prazer humano na caçada, onde a morte dos animais se torna um espetáculo:

Rocdiane et Landa y allaient chasser, il est vrai, mais ils ne goûtaient dans les plaines et dans les bois que le plaisir de regarder tomber sous leurs plombs, pareils à des loques de plumes, les faisans, cailles ou perdrix, ou de voir les petits lapins foudroyés culbuter comme des clowns, cinq ou six fois de suite sur la tête, en montrant à chaque cabriole la mèche de poils blancs de leur queue. Hors ces plaisirs d’automne et d’hiver, ils jugeaient la campagne assommante. Rocdiane disait: “Je préfère les petites femmes aux petits pois”. (MAUPASSANT, 1983, p.228)²⁹³.

Todavia, se o campo se torna aborrecido, sempre há a caça às mulheres. O impulso para a caçada se redireciona para as relações humanas e a sexualidade surge, então, como uma força vital, fonte de prazer. Nesse caso, a pulsão do desejo também transforma o sujeito em objeto, quando a presa (homem ou mulher), diante da persistência da vontade do outro, acaba

²⁸⁹ “De manhã mesmo, a condessa projetava fazer durar até o domingo aquela permanência misteriosa do amigo; e agora, ela queria partir, sem saber por quê.” (MAUPASSANT, 1993, p.136).

²⁹⁰ “Involuntariamente, espreitava aqueles olhares atraídos por Annette, sentia-os vir de longe, roçar seu rosto, sem se fixar nele, prendendo-se, a seguir, subitamente à fisionomia loura que andava a seu lado.” (MAUPASSANT, 1993, p.166).

²⁹¹ “Quando reabri os olhos, ao penetrar no castelo, pareceu-lhe que acabava de passar os mais deliciosos minutos de sua vida, de submeter-se à mais estranha, à mais inexplicável e à mais completa emoção que um homem já pôde experimentar.” (MAUPASSANT, 1993, p.128).

²⁹² “[...] tinha remorsos por se abandonar assim na vertente de seus enternecimentos, que ele sabia poderosos e perigosos.” (MAUPASSANT, 1993, p.161).

²⁹³ “Rocdiane e Landa só iam ao campo para caçar, é verdade, mas não apreciavam nas planícies e nos bosques senão o prazer de ver cair sob o chumbo de suas armas, com farrapos de plumas, os faisões, as codornizes e perdizes, ou ver os coelhos darem cambalhotas como palhaços, cinco ou seis vezes, sucessivamente, de cabeça para baixo, mostrando, a cada movimento, a mecha de pelos brancos da cauda. Fora daqueles prazeres de outono e de inverno, eles julgavam o campo maçante. Rocdiane dizia: ‘Prefiro as mulheres às ervilhas.’” (MAUPASSANT, 1993, p.155-156).

cedendo. Há, em *Fort comme la mort* um trecho que ilustra esta questão. Na representação do *Fausto* no romance, o narrador diz que os atores se tornam “[...] *deux êtres du monde idéal, à peine deux êtres, mais deux voix: la voix éternelle de l’homme qui aime, la voix éternelle de la femme qui cède; et elles soupiraient ensemble toute la poésie de la tendresse humaine.*” (MAUPASSANT, 1983, p.287)²⁹⁴. Este é o caso da condessa Any, diante das investidas de Bertin, antes de se tornarem amantes:

Quand elle se sentit tout à coup enlacée par lui et baisée passionnément sur les lèvres, elle voulut crier, lutter, le repousser, mais elle se jugea perdue tout de suite, car elle consentait en résistant, elle se donnait en se débattant, elle l’étreignait en criant: « Non, non, je ne veux pas. » (MAUPASSANT, 1983, p.43)²⁹⁵.

Depois disso, voltando para casa, Any se põe a pensar em sua situação e na luta entre sua vontade e sua inclinação natural: “*Elle avait peur de penser, voilà tout, peur de savoir, de comprendre et de réfléchir; mais, au contraire, il lui semblait sentir dans l’être obscur et impénétrable que crée en nous la lutte incessante de nos penchants et de nos volontés, une invraisemblable quiétude.*” (MAUPASSANT, 1983, p.45)²⁹⁶. E Bertin, como um predador,

Il sut attendre. Pour la rassurer et la reconquérir, il eut des ruses à son tour, des tendresses dissimulées sous d’apparents remords, des attentions hésitantes et des attitudes indifférentes. Tranquille dans la certitude du bonheur prochain, que lui importait un peu plus tôt, un peu plus tard. Il éprouvait même un plaisir bizarre et raffiné à ne se point presser, à la guetter, à se dire : « Elle a peur ! » en la voyant venir toujours avec son enfant. Il sentait qu’entre eux se faisait un lent travail de rapprochement, et que dans les regards de la comtesse quelque chose d’étrange, de contraint, de douloureusement doux, apparaissait, cet appel d’une âme qui lutte, d’une volonté qui défaille et qui semble dire: « Mais, force-moi donc! » (MAUPASSANT, 1983, p.55)²⁹⁷.

²⁹⁴ “[...] dois seres do mundo ideal, apenas dois seres, mas duas vozes: a voz eterna do homem que ama, a voz eterna da mulher que cede; e essas vozes suspiravam juntas toda a poesia da ternura humana.” (MAUPASSANT, 1993, p.195).

²⁹⁵ “Quando se sentiu de repente enlaçada por ele e beijada apaixonadamente nos lábios, ela quis gritar, lutar, repeti-lo, mas julgou-se perdida imediatamente, pois, resistindo, consentia; debatendo-se, entregava-se, abraçava-o gritando: -Não, não, não quero!” (MAUPASSANT, 1993, p.32).

²⁹⁶ “Tinha medo de pensar, eis tudo, medo de saber, de compreender e de refletir; mas, ao contrário, parecia-lhe sentir, no ser obscuro e impenetrável que cria em nós a luta incessante de nossas inclinações e de nossas vontades, uma quietude inverossímil.” (MAUPASSANT, 1993, p.33).

²⁹⁷ “Soube esperar. Para devolver-lhe a segurança e reconquistá-la, ele, por sua vez, teve astúcias, ternuras dissimuladas sob aparentes remorsos, atenções hesitantes e atitudes indiferentes. Tranquilo na certeza da felicidade próxima, que lhe importaria chegasse ela um pouco mais cedo, um pouco mais tarde? Experimentava até um prazer extravagante e refinado, a ponto de não se apressar, de espreitá-la e dizer a si mesmo: ‘Ela tem medo’, vendo-a chegar sempre com a filha. Sentia bem que entre eles se fazia um lento trabalho de reaproximação e que, nos olhares da condessa, algo de estranho, de incômodo, de dolorosamente doce aparecia, o apelo de uma alma que luta, de uma vontade que desfalece e que parece dizer: ‘Mas, force-me então!’” (MAUPASSANT, 1993, p.39-40).

Também Bertin, após tentar fugir dos sentimentos que o impulsionam para a jovem Annette, sabendo que era inconveniente e impossível, pois ele é muito mais velho que ela, finalmente assume seus sentimentos: “*Donc il aimait cette petite fille! Il n’y avait plus à lutter, à résister, à nier, il l’aimait avec le désespoir de savoir qu’il n’aurait même pas d’elle un peu de pitié, qu’elle ignorerait toujours son atroce tourment, et qu’un autre l’épouserait.*” (MAUPASSANT, 1983, p.258)²⁹⁸. E a consciência de que não poderia tê-la faz nascer no pintor o impulso animal: “*À cette pensée sans cesse reparue, impossible à chasser, il était saisi par une envie animale de hurler à la façon des chiens attachés, car il se sentait impuissant, asservi, enchaîné comme eux.*” (MAUPASSANT, 1983, p.259)²⁹⁹. Vemos, assim, que o indivíduo, privado de seu livre arbítrio, é submetido a uma força inevitável, que impõe sua vontade, por mais que se lute contra ela. Mas a mulher também é vista em Maupassant como caçadora e, nesse caso, se o papel ativo cabe à mulher, o homem enquanto presa, sucumbe passivamente à sedução feminina, na medida em que não consegue resistir às suas armadilhas (BESNARD-COURSODON, 1973).

O corpo é o domínio das pulsões e o ser em Maupassant vê-se constantemente impelido para a natureza e para seu lado animal:

[...] os movimentos de osmose com a natureza, a capitulação diante das armadilhas da Vontade de viver, a predominância dos instintos, a satisfação das necessidades primárias, a bestialidade da sexualidade, a ferocidade das relações humanas, enfim os comportamentos sociais como um todo são colocados sob o signo do primitivo. Poucos são aqueles que, dando ao termo civilizado ares de nobreza, tentam escapar desse destino de primitividade desvalorizado a seus olhos. (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.280).

Todos esses elementos contribuiriam para fazer do homem um animal humano e ao chamar a atenção para sua natureza original, Maupassant corre o risco de despojá-lo de sua superioridade, no que diz respeito às outras espécies, tornando-o semelhante a elas. Aliás, em *Fort comme la mort*, os seres humanos e seu corpo são, por vezes, comparados a animais: “*Il la sentait trop alerte, trop jeune, trop indifférente, trop libre, libre comme un oiseau, comme un jeune chien qui n’aboie pas, qui ne revient point, qui a dans les veines l’indépendance, ce joli instinct de liberté que la voix et le fouet n’ont pas encore vaincu.*” (MAUPASSANT,

²⁹⁸ “Então, ele amava aquela menina! Não havia como lutar, como resistir, como negar; ele amava-a com o desespero de saber que não teria, da parte dela, um pouco de piedade, que ela ignoraria sempre seu tormento atroz, e que um outro a desposaria.” (MAUPASSANT, 1993, p.176).

²⁹⁹ “Com esse pensamento, que surgia sem cessar, impossível de expulsar, ele sentia uma vontade animal de uivar como os cães acorrentados, pois sentia-se impotente, subjugado igual a eles.” (MAUPASSANT, 1993, p.176).

1983, p.193)³⁰⁰. O pé parece ter autonomia: “[...] *le pied, sorti de sa gaine de cuir, s’agitait comme une petite bête remuante, surprise d’être laissée libre.*” (MAUPASSANT, 1983, p.22)³⁰¹. E o próprio ser é comparado a uma besta: “*Mais il sentit en s’asseyant qu’il n’y pourrait pas rester, car il avait en tout son corps une agitation de bête enragée.*” (MAUPASSANT, 1983, p.267)³⁰². As mãos lembram garras: “*Alors, elle tendit sa main en la laissant pendre au bout du poignet. Les bagues brillaient sur ses doigts blancs; et les ongles roses, très effilés, semblaient **des griffes** amoureuses poussées au bout de cette mignonne patte de femme.*” (MAUPASSANT, 1983, p.24, grifo nosso)³⁰³. E as lágrimas também: “*Oh! ces premières larmes, comme elles font mal! Elles me déchiraient comme si elles eussent été **des griffes**, et j’avais la gorge serrée à ne plus laisser passer mon souffle.*” (MAUPASSANT, 1983, p.152, grifo nosso)³⁰⁴.

É difícil resistir ao instinto animal, seja porque o ser não tem forças para recusá-lo ou porque decide seguir esses impulsos, entendendo os sentidos como uma via para o prazer e até bem-estar, reivindicando a liberação sexual, mas há aqueles que se recusam a se submeter aos instintos, pois consideram que eles negam a liberdade do ser e os convertem em bestas humanas. Ao rejeitarem o corpo, eles tentam fugir das armadilhas da natureza e buscam restabelecer a hierarquia entre o corpo e o espírito, controlando as pulsões. Como demonstra Larrivaud-De Wolf (2011), há, na obra de Maupassant, formas para escapar do domínio das pulsões e fugir da armadilha da natureza, como a castidade, a homossexualidade, o erotismo, na revelação parcial do objeto de desejo, atraindo a atenção do espectador, ou a substituição do sexo pela carícia, gesto desinteressado e gratuito que permite escapar, em uma relação platônica, do caráter animal do desejo, sublimando-o. Essas escolhas assumidas e reinvidicadas pelo ser a fim de fugir dos instintos e se distanciar de sua natureza marcariam um ato de liberdade e rebeldia contra as imposições da natureza. Maupassant, entretanto, segundo Larrivaud-De Wolf (2011), admira tanto o ser natural que se submete à força de seus instintos, sendo honesto consigo mesmo e consciente das necessidades de seu corpo, quanto aquele que busca escapar deles, considerando que estes o rebaixam.

³⁰⁰ “Sentia-se alerta demais, jovem demais, indiferente demais, demasiadamente livre, livre como um pássaro, como um jovem cão que não obedece, que volta, que tem nas veias a independência, esse belo instinto de liberdade que a voz e o chocote ainda não conseguiram dominar.” (MAUPASSANT, 1993, p.133).

³⁰¹ “[...] o pé, livre de sua prisão de couro, agitou-se como um animalzinho fremente, surpreso com a liberdade.” (MAUPASSANT, 1993, p.17).

³⁰² “Mas, ao sentar-se, sentiu que não poderia ficar ali, pois todo o seu corpo se agitava como o de um animal enfurecido.” (MAUPASSANT, 1993, p.182).

³⁰³ “Os anéis brilhavam em seus dedos alvos; as unhas rosa muito afiladas pareciam garras amorosas que cresciam na ponta daquela delicada ‘pata’ de mulher.” (MAUPASSANT, 1993, p.17).

³⁰⁴ “Oh! Estas primeiras lágrimas, como fazem mal. Dilaceravam-me como se fossem garras, tinha a garganta apertada, a ponto de não deixar passar um sopro.” (MAUPASSANT, 1993, p.107).

Em Villiers há, por sua vez, a busca pelo ideal, a partir da consciência das consequências de ceder aos desejos, com o abandono das vaidades humanas. Villiers, ao renunciar a experiência do mundo exterior, privilegia a experiência imaginativa e, dessa forma, seus heróis, como “[...] os heróis dos simbolistas, prefeririam renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela; abandonam suas amantes, preferindo os sonhos.” (WILSON, 2004, p. 260). Em *L'Ève future*, a renúncia se delineia de modo simbólico, apresentando dimensões do homem. Podemos perceber uma espécie de gradação, que vai do plano mais baixo, associado aos instintos naturais, até a forma mais elevada vislumbrada pelo escritor e que está além da razão: a imaginação. Nesse processo, verifica-se a tentativa humana de se afastar daquilo que o prende ao mundo exterior decepcionante, e o desejo de elevar-se, de modo a alcançar valores superiores.

Em *Fort comme la mort*, Maupassant demonstra que há a consciência do corpo e de sua importância no processo de sedução, por parte da mulher. Any, consciente de que tinha emagrecido durante o luto de sua mãe, se esforça para comer e restabelecer o frescor do corpo, mantendo assim seu poder de atração:

Elle ne voulait pas surtout retourner à Paris et revoir Olivier Bertin avant d'être redevenue elle-même. Comprenant qu'elle avait trop maigri, que la chair des femmes de son âge a besoin d'être pleine pour se conserver fraîche, elle cherchait de l'appétit sur les routes et dans les bois voisins, et bien qu'elle rentrât fatiguée et sans faim, elle s'efforçait de manger beaucoup. (MAUPASSANT, 1983, p.173)³⁰⁵.

Em Maupassant, a esse corpo feminino, fortemente sexualizado, é negada a idealização. Para Larrivaud-De Wolf (2011), isso ocorre porque a poética realista materializa o mito, dando-lhe corpo e, nessa perspectiva, a mulher antes divinizada e idealizada vai ser vista como ser de carne: “[...] *chair précieuse, divinement parée.*” (MAUPASSANT, 1983, p.278)³⁰⁶. De acordo com Larrivaud-De Wolf (2011), Maupassant defende a satisfação dos sentidos e, por conseguinte, o amor e os prazeres físicos, ao invés de se perder em sentimentos idealizados, que não vão se realizar. A arte para ele envia, não a um mundo idealizado, mas tem suas raízes na realidade, onde o corpo desejável é fonte de um erotismo prazeroso. Mas esse erotismo em Maupassant não é vulgar. Diferentemente dos naturalistas, o escritor não recorre ao cientificismo para abordar a sexualidade em sua obra, que é uma forma dentre

³⁰⁵ “O que menos desejava era voltar a Paris e rever Olivier Bertin, antes de recuperar-se. Compreendendo que emagrecera demais, e que a carne das mulheres de sua idade precisa estar cheia para conservar-se viçosa, procurava o apetite nos caminhos e nos bosques vizinhos e, embora voltasse para casa cansada e sem fome, esforçava-se por comer muito.” (MAUPASSANT, 1993, p.120).

³⁰⁶ “[...] corpos preciosos divinamente adornados.” (MAUPASSANT, 1993, p.189).

várias outras de sensualidade. As metáforas culinárias são uma forma usada pelo autor para se referir ao ato sexual, o qual corresponde, nele, a uma necessidade primária. O ser amado é fonte de prazer gustativo e o desejo surge sob a forma de um apetite pelo outro, como vemos em *Fort comme la mort*, quando Bertin, distante de Any, escreve-lhe: “*Et alors la ville me devient charmante, et les femmes dont la tournure ressemble à la vôtre agitent mon coeur de tout le mouvement des rues, entretiennent mon attente, occupent mes yeux, me donnent une sorte d’appétit de vous voir.*” (MAUPASSANT, 1983, p.151)³⁰⁷. Esse apetite também surge ligado ao prazer de viver: “*Elle se sentait une âme vivace et fraîche, un coeur toujours jeune, l’ardeur d’un être qui commence à vivre, un appétit de bonheur insatiable, plus vorace même qu’autrefois, et un besoin d’aimer dévorant.*” (MAUPASSANT, 1983, p.272)³⁰⁸. Ou ainda: “[...] *goûter aux joies de la vie et de l’intelligence.*” (MAUPASSANT, 1983, p.75)³⁰⁹.

Além da ideia de que o ser humano, em geral, não pode escapar de sua natureza animal, para escritores e pensadores do século XIX, como Maupassant, Villiers e Schopenhauer, a mulher, por conta de sua função de reprodutora na espécie humana, é considerada “*bête*” por excelência: “[...] *perfade, bestiale, immonde, impure; elle est la femme de perdition, l’animal sensuel et faux chez qui l’âme n’est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant, elle est la bête humaine.*” (MAUPASSANT, 2008b, p.523, grifo nosso)³¹⁰. Ela seria a primeira vítima da armadilha da sexualidade, mas seria também, ao mesmo tempo, sua aliada. De acordo com Maupassant, há mulheres que “[...] *ne font qu’exciter en nos veines l’amour impétueux d’où sort notre race.*” (MAUPASSANT, 2014, p.69)³¹¹. A mulher seria a expressão mais emblemática da armadilha humana ligada à reprodução que “[...] *cache et montre l’affolant mystère de la vie [...]*” (MAUPASSANT, 2014, p.69)³¹², como as Venus Landolina e Calipigia (Figuras 3 e 4).

³⁰⁷ “Então, a cidade torna-se encantadora para mim, e as mulheres, cuja aparência lembra a sua, agitam meu coração com todo o movimento das ruas, entretêm minha expectativa, ocupam meus olhos, dão-me uma espécie de apetite de vê-la.” (MAUPASSANT, 1993, p.106).

³⁰⁸ “Sentia-se uma alma ativa e viçosa, um coração sempre jovem, o ardor de um ser que começa a viver, um apetite de felicidade insaciável, mais voraz mesmo que outrora, e uma necessidade devoradora de amar.” (MAUPASSANT, 1993, p.186).

³⁰⁹ A sexualidade pode ter diversas formas, segundo Larrivaud-De Wolf (2011). Pode ser simples expressão de uma pulsão ou vir carregada de erotismo, favorecendo a excitação sexual e mental. A pulsão se mantém, mas a arte de agradar é elaborada. Pode se dar através de palavras, da semi-nudez, rica em sugestões, a nudez completa, no entanto, parece favorecer o retorno ao estado original, afastado de toda comoção moral. A transparência e ondulação da água também favorece o erotismo e valoriza o corpo feminino. Maupassant coloca em sua obra elementos eróticos mais ou menos evidentes para serem identificados. O instinto sexual também pode ser refinado, pela carícia.

³¹⁰ Confira conto “Fou?” (MAUPASSANT, 2008b).

³¹¹ “[...] fazem apenas excitar em nossas veias o amor impetuoso de onde vem nossa raça.” (MAUPASSANT, 2014, p.69).

³¹² “[...] esconde e mostra o assustador mistério da vida [...].” (MAUPASSANT, 2014, p.69).

Figura 3: Vênus Landolina



Fonte: Vênus Landolina ([50? a. C.]).

Figura 4: Vênus Calipigia



Fonte: Vênus Calipigia ([100? a. C.]).

Por causa de sua natureza biológica, a mulher estaria mais próxima que o homem da natureza e lembraria o que existe de animal no homem. Além disso, por trás de sua bela aparência, ela esconderia a animalidade da pulsão sexual, cuja finalidade primeira seria a reprodução. Essa armadilha “[...] *appelle la bouche, elle attire la main, elle offre aux baisers la palpable réalité de la chair admirable [...]*” (MAUPASSANT, 2014, p.69)³¹³ e tudo ao redor do corpo feminino contribuiria para estimular o desejo. O corpo surge, em Maupassant, como fonte de desejo, especialmente o corpo feminino. O homem experimenta sensações físicas diante das mulheres sensuais e, nessa perspectiva, a carne se torna importante para agradar os olhos e os sentidos do amante.

Em *L'Ève future*, o cientista Edison busca entender a natureza da paixão e para isso conta a história de um amigo seu de infância, Edward Anderson, que caiu nas armadilhas de uma mulher: “*Ce jeune homme était doué d'un bon sens estimable, d'une physionomie sympathique et d'un coeur à l'épreuve. Six années lui avaient suffi pour s'affranchir, dignement, de la Pauvreté. Je fus témoin de ses joyeuses nocces; il épousait une femme qu'il aimait depuis longtemps.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.879)³¹⁴.

Esse homem inteligente, equilibrado e dinâmico, também era bem-sucedido financeiramente, pois tinha uma fábrica de algodão. Tinha uma situação bastante sólida, dois filhos, uma companheira de verdade, feliz e corajosa. Tantos méritos deveriam ser a felicidade. Certa vez, os companheiros o convidaram para ir ao teatro e, a partir de uma discussão com a mulher, para lhe mostrar que tinha vontade firme, aceitou o convite. Lá, vislumbrou uma: “[...] *adolescente rousse comme l'or et fort jolie entre les figurantes du ballet.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.880)³¹⁵. Conduzido pelos amigos ao palco, depois de beber um pouco, ele encontra a jovem ruiva, Miss Evelyn, que acompanha o grupo de amigos para jantar. Como descreve Edison:

Une fois à table, il advint que Miss Evelyn, ayant observé attentivement la tenue peu communicative d'Anderson, mit en oeuvre, avec l'habileté la plus voilée, ses plus séductrices prévenances. Son maintien modeste donnait à sa mine un montant si charmeur, qu'au sixième verre de mousse, l'idée — oh! ce ne fut qu'une étincelle!... — mais, enfin, la vague possibilité d'un caprice

³¹³ “[...] chama a boca, atrai a mão, oferece aos beijos a realidade palpável da carne admirável [...]” (MAUPASSANT, 2014, p.69).

³¹⁴ “[...] simpático e sensato como ninguém e de lealdade à toda prova. Bastaram-lhe seis anos para libertar-se, dignamente, da pobreza. Fui sua testemunha de casamento; feliz, casava-se com uma mulher que amava há muito tempo.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.199).

³¹⁵ “ruiva como ouro, a mais bonita de todas.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.200).

— *effleura l'esprit de mon ami Edward*. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.881)³¹⁶.

A tentação da ideia de infidelidade, redobrada pelo ambiente, pela bebida e pelas artimanhas de Evelyn, fazem com que Edward ceda aos encantos da mulher. Ela, aproveitando-se do fato de ele ser um cavalheiro, manipulou com maestria este homem que se deixou enredar em sua teia de sedução e sua falsa inocência. Aqui, o homem aparece como inocente, até fraco, levado a fazer o que não queria pelas artimanhas da mulher.

Ao final, M. Anderson caiu nessa aventura fatal e a partir de então passou a visitar Miss Evelyn:

— *Bientôt le toit conjugal, par cela seul qu'il s'y sentait coupable, lui devint d'abord ennuyeux, — puis insupportable —, puis odieux; c'est le cours habituel des choses. Donc, en moins de trois années, Anderson, ayant compromis, par une suite d'incuries et de déficits énormes, d'abord sa propre fortune, puis celle des siens, puis celle des indifférents qui lui avaient confié leurs intérêts, se vit tout à coup menacé d'une ruine frauduleuse*. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.884)³¹⁷.

Nesse momento, Miss Evelyn o abandona e M. Anderson, consternado por sua situação, se viu “*vieilli, désorganisé, amoindri, mésestimé et seul*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.885)³¹⁸, dando fim à sua vida. Ao final de sua exposição, Edison acrescenta:

Les statistiques nous fournissent, en Amérique et en Europe, une moyenne ascendante, se chiffrant par dizaines de milliers, de cas identiques ou à peu près, par année : c'est-à-dire — d'exemples, répandus en toutes les villes, soit de jeunes gens intelligents et travailleurs, soit de désœuvrés dans l'aisance, soit d'excellents pères de famille, comme on dit, qui, sous le pli contracté en une faiblesse de cet ordre, finissent de la même manière au mépris de toute considération, — car ce “pli” produit les effets d'asservissement de l'opium. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.885)³¹⁹.

³¹⁶ “À mesa, aconteceu que Miss Evelyn, observando atentamente que Anderson era de poucas palavras, pôs em campo, com habilidade extremamente velada, uma carga sutil de atenções e amabilidades. A postura recatada dava ao rosto da jovem um realce tão encantador que após seis taças de champanha, a ideia [...] a vaga possibilidade de um capricho – aflorou ao espírito [...] de seu amigo Edward.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.201).

³¹⁷ “[...] não tardou que a vida em família comesse a se tornar aborrecida, depois insuportável e rapidamente odiosa; é o curso natural das coisas. Assim, em menos de três anos, por uma série de incúrias e com um déficit imenso, Anderson, tendo primeiramente comprometido sua fortuna, em seguida a da família, depois a de terceiros, de quem administrava os bens, viu-se subitamente ameaçado de falência fraudulenta.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.206).

³¹⁸ “envelhecido, desbaratado, diminuído, subestimado e sozinho” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.209).

³¹⁹ “As estatísticas nos fornecem, na América e na Europa, uma média ascendente de centenas de milhares de casos idênticos por ano: exemplos encontrados em todas as cidades, seja de jovens inteligentes e laboriosos, seja de ociosos na abundância, seja de excelentes pais de família (como se diz) que, se apanhados numa fraqueza, acabam, da mesma forma, perdendo toda a consideração – já que esse ‘tipo de fraqueza’ produz uma dependência semelhante à do ópio.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.280).

Afetado por tal situação, Edison decide analisar, de maneira racional, a natureza das seduções que perturbaram a mente de seu amigo a ponto de levá-lo à morte. Para ele, os encantos atribuídos a Miss Evelyn (a beleza, a graciosidade, a desenvoltura, o irresistível e indiscutível dom de agradar) pareciam ser uma realidade suspeita. Ele sentia haver uma grande diferença entre o que diziam da moça e o que ela deveria ser na realidade. Para ele, tratava-se de uma “[...] *fraude ravissante, sous laquelle cette nullité d’attraits était dissimulée* [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.888)³²⁰, de uma ilusão fatal e inevitável. De acordo com o sábio,

[c]es êtres de rechute, pour l’Homme, — ces éveilleuses de mauvais désirs, ces initiatrices de joies réprouvées, peuvent glisser, inaperçues, et, même, en laissant un souvenir agréable, entre les bras de mille passagers insoucieux dont le caprice les effleure: elles ne sont effroyables que pour qui s’y attarde, exclusivement, jusqu’à contracter en son coeur le vil besoin de leur étreinte. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.889-890)³²¹.

E continua:

Oui: telles sont ces femmes! Jouets sans conséquences pour le passant, mais redoutables pour ces seuls hommes, parce qu’une fois aveuglés, souillés, ensorcelés par la lente hystérie qui se dégage d’elles, ces “évanouies” — accomplissant leur fonction ténébreuse, en laquelle elles ne sauraient éviter elles-mêmes de se réaliser — les conduisent, forcément, en épaisissant, d’heure en heure, la folie de ces amants, soit jusqu’à l’anémie cérébrale et le honteux affaissement dans la ruine, soit jusqu’au suicide hébété d’Anderson. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.890)³²².

O cientista vai mostrar, então, a imagem de Evelyn Habal, mulher que enfeitiçou seu amigo Anderson: “*Les gestes, les regards, le mouvement labial, le jeu des hanches, le clin des paupières, l’intention du sourire se reproduisaient.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.897)³²³. E seu aspecto físico revela o encanto da mulher capaz de provocar paixões:

— Quelles hanches! quels beaux cheveux roux! de l’or brûlé, vraiment! Et ce teint si chaudement pâle? Et ces longs yeux si singuliers? Ces petites griffes

³²⁰ “fraude encantadora, sob a qual se camuflara a nulidade de atrativos” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.211).

³²¹ “Esses seres decaídos, para o Homem – despertam sedes grosseiras. São serpentes sussurrantes das alegrias condenadas, podendo deslizar, despercebidas, e até deixar uma lembrança agradável de seus braços de seda em torno daqueles que as procuram de passagem: *só estraçalham os que se demoram em seu abraço até o vício, e não mais conseguem desvencilhar-se.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.211-212).

³²² “Assim são essas mulheres! Joguetes para os homens de passagem, mas temíveis para os que são cegados, maculados, enfeitiçados pela histeria lenta que se desprende delas. Essas ‘levianas’ - cumprindo sua função tenebrosa, na qual se sentem realizadas – e, inevitavelmente, aumentando a cada dia que passa a loucura dos amantes, levam-no à alucinação, à ruína vergonhosa ou então ao suicídio estúpido de Anderson.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.212).

³²³ “Os gestos, os olhares, o movimento labial, o requebra dos quadris, o pestanejo das pálpebras, o modo de sorrir se sucediam na imagem.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.220).

en pétales de roses où l'aurore semble avoir pleuré, tant elles brillent? Et ces jolies veines, qui s'accusent sous l'excitation de la danse? Cet éclat juvénile des bras et du col? Ce sourire emperlé où se jouent des lueurs mouillées sur ces jolies dents! Et cette bouche rouge? Et ces fins sourcils d'or fauve, si bien arqués? Ces narines si vives, palpitantes comme les ailes d'un papillon? Ce corsage, d'une si ferme plénitude, que laisse deviner le satin qui craque! Ces jambes si légères, d'un modelé si sculptural? Ces petits pieds si spirituellement cambrés? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.898)³²⁴.

E o cientista termina a descrição fazendo referência à beleza da natureza: “[...] *c'est beau la Nature, malgré tout! Et voici bien un morceau de roi, comme disent les poètes!*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.898)³²⁵. Essa “linda criatura”, de acordo com Lorde Ewald, tem vários encantos capazes de satisfazer o prazer sensual daqueles que buscam este tipo de relação. No entanto, o objetivo do cientista é mostrar, não apenas a aparência da mulher, mas o que ela é na realidade. Assim, ele se apressa em mostrar uma segunda imagem ao amigo:

[...] et le réflecteur envoya dans le cadre l'apparition d'un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vrille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.898)³²⁶.

Diante da visão, Lorde Ewald pergunta se se trata de uma bruxa: “*c'est la même*” responde Edison: “[...] *seulement c'est la vraie. C'est celle qu'il y avait sous la semblance de l'autre.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.898)³²⁷. A atitude dessas mulheres pode parecer “[...] *dénoncer une grande finesse d'esprit, une intelligence des plus habiles [...]*”, mas segundo o cientista: “*Ces sortes d'êtres ne savent que cela, ne peuvent que cela, ne comprennent que cela. Ils sont étrangers à tout le reste, — qui ne les intéresse pas. C'est de la*

³²⁴ “Que quadris! Que belos cabelos ruivos! Parecem ouro queimado! E essa tez, ardentemente pálida? E os olhos, grande e tão singulares? E as minúsculas garras de pétalas de rosas, onde a aurora parece ter deixado o orvalho, tamanho e seu brilho? E as bonitas veias que se inflam com a excitação da dança? Esse esplendor juvenil dos braços e do colo? Esse sorriso de pérolas onde faíscas molhadas brincam nos bonitos dentes! E a boca vermelha? E as sobrancelhas finas de ouro fulvo, tão bem arqueadas? As narinas tão vivas, palpitantes, como as asas de uma borboleta? O busto, de plenitude tão firme, que o tecido justo permite adivinhar! As belas pernas tão rápidas, de um torneado tão escultural? Esses pezinhos que se arqueiam de maneira tão espiritual?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.221).

³²⁵ “[...] como a Natureza é bela, apesar de tudo! Como dizem os poetas, ela é uma visão do paraíso.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.221).

³²⁶ “Surgiu, então, na tela, a aparição de um pequeno ser exangue, que lembrava vagamente um ser feminino, quase sem cabelos, de membros mirrados, rosto encovado, boca sem dentes e quase sem lábios. Seus olhos eram turvos e repuxados, com pálpebras flácidas; uma pessoa cheia de rugas, ressequida e lúgubre.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.221).

³²⁷ “É a mesma mulher”, “mas essa é a verdadeira. É a que existia parecendo ser outra.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.222).

pure animalité.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.889)³²⁸. Trata-se do instinto animal, como o da abelha e da formiga:

Tenez: l’abeille, le castor, la fourmi, font des choses merveilleuses, mais ils ne font que cela et n’ont jamais fait autre chose. L’animal est exact, la naissance lui confère avec la vie cette fatalité. Le géomètre ne saurait introduire une seule case de plus dans cette ruche, et la forme de cette ruche est, précisément, celle qui, dans le moindre espace, peut contenir le plus de cases. Etc. L’Animal ne se trompe pas, ne tâtonne pas! [...] Or, le propre des êtres qui tiennent encore du monde instinctif, dans l’Humanité, c’est d’être parfaits sur un seul point, mais totalement bornés à celui-là. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.889)³²⁹.

Para o cientista essas mulheres fatais são “[...] *sortes de Stymphalides modernes pour qui celui qu’elles passionnent est simplement une proie vouée à tous les asservissements. Elles obéissent, fatalement, à l’aveugle, à l’obscur assouvissement de leur essence maligne.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.889)³³⁰. São “*êtres de rechute*” e “*initiatrices de joies réprouvées*” que enganam os homens com seus encantos, já que “[c]ertes, en tout homme, dorment, virtuels, tous les salissants désirs que couvent les fumées du sang et de la chair!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.890)³³¹. Essa mulher está ligada aos instintos:

Ce fut l’intruse consciente, désirant d’une façon secrète et natale, — pour ainsi dire malgré elle, enfin, — la simple régression vers les plus sordides sphères de l’Instinct et l’obscurcissement d’âme définitif de celui... qu’elle ne tentait qu’afin de pouvoir en contempler, un jour, d’un air d’infatuée satisfaction, la déchéance, les tristesses et la mort. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.890)³³².

³²⁸ "Essa finura no agir não parece ser obra de uma inteligência muito hábil? [...]”, “Essa espécie de criatura sabe apenas isso, só pode fazer isso é só isso compreende. Tudo o mais lhe é estranho e não lhe interessa. É animalidade pura.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.211).

³²⁹ "Veja: a abelha, o castor, a formiga fazem coisas maravilhosas, mas fazem apenas isso e jamais fizeram outra coisa. A precisão é inerente ao animal; o nascimento, com a vida, conferem-lhe essa Fatalidade. O geômetra não poderia colocar um compartimento a mais numa colmeia e a forma da colmeia é exatamente a que pode conter o número máximo de compartimentos num mínimo de espaço. Etc. O Animal não se engana, não tateia! [...] Ora, é inerente aos seres que ainda pertencem ao mundo instintivo, na Humanidade, ser perfeito em um único aspecto, mas *totalmente* limitados àquele.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.211).

³³⁰ “[...] espécies de Estinfálides modernas para quem os homens que por elas se apaixonam não passam de uma presa reduzida à total servidão. Elas obedecem, fatalmente, às cegas, à obscura satisfação de sua essência maligna.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.211).

³³¹ “[...] seres decaídos [...] serpentes sussurrantes das alegrias condenados”, “ em todo homem dormem, virtual, os desejos sujos alimentados pelos eflúvios do sangue da carne!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.212).

³³² "Foi a Intrusa consciente, que desejava secretamente - e, por assim dizer, contra sua vontade - a total regressão para as esferas mais sórdidas do instinto e aviltamento definitivo da alma daquele que ela fascinava, para poder, algum dia, com enfatuada satisfação, contemplar a queda, as tristezas e a morte.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.212).

E suas ações são premeditadas:

Seules, elles conçoivent l'ensemble de leur projet. Elles offrent d'abord, comme une pomme insignifiante, un semblant de plaisir inconnu, — ignominieux déjà, cependant! — et que l'Homme, au fond, n'accepte de commettre qu'avec un sourire faible et trouble et, d'avance, un remords. Comment se défier absolument, — pour si peu ! — de ces illécébrantes mais détestables amies, qui sont, chacune pour chacun, celle, entre toutes, qu'il ne faut pas rencontrer ! Leurs protestations et leurs instances, — si subtiles, si artificieuses qu'on n'en distingue plus le métier — l'obligent, presque... (ah ! Je dis presque ! — tout est dans ce mot, pour moi !) — de s'asseoir avec elles à cette table où, bientôt, le démon de leur mauvaise essence les CONTRAINT, s'il faut tout dire, elles aussi, de ne verser à cet homme que du poison. Dès lors, c'en est fait : l'oeuvre est commencée; la maladie suivra son cours. Un Dieu seul peut le sauver. Par un miracle. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.891)³³³.

De acordo com essa perspectiva:

Ces femmes neutres dont toute la "pensée" commence et finit à la ceinture, — et dont le propre est, par conséquent, de ramener au point précis où cette ceinture se boucle TOUTES les pensées de l'Homme, alors que cette même ceinture n'enserre, luxurieusement (et toujours!) qu'un méchant ou intéressé calcul, — ces femmes, dis-je, sont moins distantes, de l'espèce animale que de la nôtre. Par ainsi, étant tenu compte d'un scrupule, l'homme digne du nom d'homme a droit de haute et basse justice sur ce genre d'êtres féminins, au même titre qu'il se l'arrote sur les autres individus du règne animal. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.891)³³⁴.

Existe assim, na natureza, “[...] *personnes aussi nulles que mortelles* d'en abuser quand même! nécessairement!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.891)³³⁵, comparáveis a um “*vampire*” ou a uma “*vipère*”:

³³³ "Só elas sabem conceber o conjunto do projeto. Oferecem, primeiro, como uma simples maçã, algo que se assemelha é um prazer *invulgar* - mas já infamante! - e o Homem, no fundo, só aceita comê-la com um sorriso fraco e turvo e com um remorso *prévio*. Como desconfiar tanto, com tão pouco, dessas amigas que, aparentemente tão ingênua, são, na verdade, detestáveis e, *entre todas as outras, a única que um homem não deveria encontrar!* Sabem solicitar e insistir com tanta sutileza, com tanto artifício, que não parecem *professionais*. Quase obrigam... (ah! Digo *quase*... - tudo, para mim, está nessa palavra!) os homens a sentar-se com elas à mesa, e logo após o demônio de sua essência maligna as COAGE, por assim dizer, a oferecer-lhes ou não mais do que veneno. A partir daí, a obra está começada; a doença continuará a seu ciclo. Só um Deus pode salvá-lo. Por milagre." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.213).

³³⁴ "Essas mulheres cujo 'pensamento' começa e acaba na altura do cinto - cuja função conseqüentemente é a de trazer TODOS os pensamentos do Homem ao ponto exato onde se afivela, do momento em que esse cinto tão-somente (e sempre) encerrar um cálculo frio e interesseiro -, afirmo que essas mulheres REALMENTE distanciam-se menos da espécie animal do que da nossa. Desse modo, em nome do escrúpulo, o homem digno do nome tem direito de alta e baixa justiça sobre esse gênero de seres femininos, da mesma maneira que o exerce sobre os outros indivíduos do reino animal." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.213).

³³⁵ "[...] essa espécie de gente tão vazia quanto fatal, cujo objetivo primordial é o dia enganar [...]" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.214).

“Donc, étant donné que grâce à la mise en oeuvre de certains frauduleux moyens, — si l’une de ces femmes, profitant de l’un de ces hasardeux moments de faiblesse malade où tout vivant, même viril, peut se trouver sans défense, a su faire tomber, à la longue, ensuite jusqu’à l’aveuglement passionnel, un homme beau, jeune, courageux, consciencieux de ses devoirs, ayant gagné sa fortune, doué d’une intelligence élevée et d’une initiale dignité de sens jusqu’alors irréprochable, — oui, je déclare qu’il me semble équitable de dénier à cette femme le libre DROIT d’abuser de la misère humaine [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.891)³³⁶.

Essa “*irrésistible empoisonneuse*”, “[...] *cette guetteuse innée reconnaît sa proie possible, en devine la sensualité virtuelle, inéveillée encore, trame sa toile de hasards prévus, bondit sur elle, l’enlace, lui ment et l’enivre selon son métier.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.892)³³⁷.

De acordo com Edison, essas mulheres podem ser consideradas bonitas por pessoas “pretensamente modernas”, mas para ele a beleza está relacionada à arte e à alma humana. Nessa perspectiva, existiriam costosas que, revestidas de um “*voile de beauté réelle*”, seriam menos perigosas, pois “[...] *sont douées d’une simplicité qui les rend accessibles à quelques sensations élevées, — à des dévouements, mêmes!*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.893)³³⁸. Mulheres assim podem parecer belas, mas o corpo denuncia a sordidez desse espírito malévolos e o tempo e a vida evidenciam as deformidades. Em Maupassant, a figura da prostituta também é reabilitada, vista como vítima do “preconceito da desonra”, na medida em que a miséria e a sociedade hipócrita seriam as causas de sua decadência (GAUDEFROY-DENOMBINES, 1943). Para o escritor, os comportamentos sociais no mundo dito “*honnête*” são equivalentes àquele da prostituição. A figura da prostituta também surge em Baudelaire e parece mais sugestiva e atraente, por exemplo, que a esposa (além de mais pura e inocente), pois, na sociedade burguesa baseada em trocas e dinheiro, a “[...] verdadeira prostituição é aquela mascarada, hipócrita, da relação conjugal.” (BERARDINELLI, 2007, p.55).

Na parte chamada “O segredo”, Edison dedica-se a revelar quem realmente é a mulher. Evelyn é desconstruída pelo cientista, que desvela seu corpo morto, a fim de mostrar o que

³³⁶ "Assim sendo, pode-se levar em conta que - graças à prática de certos meios fraudulentos - se uma dessas mulheres, aproveitando um dos momentos ocasionais de fraqueza doentia em que todos os homens, até os mais viris, podem se encontrar sem defesa, fez com que fosse decaindo, até a cegueira passional, um homem atraente, jovem, corajoso, consciencioso de seus deveres, que constituiu sua fortuna, dotado de uma inteligência brilhante e de uma dignidade até então irrepreensível - sim, declaro que me parece justo negar a essa mulher o livre DIREITO de iludir a miséria humana [...]" (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.213-214).

³³⁷ “*irresistível envenenadora*”, “[...] *essa caçadora, que sabe espreitar uma presa, fareja o potencial de sensualidade da vítima, ainda adormecida, tece sua rede de acasos previstos, salta sobre ela, estreita-a no laço e enreda-a em mentiras, como somente uma profissional sabe fazer.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.214).

³³⁸ “*véu de beleza real*”, “[...] *são dotadas de uma simplicidade que as torna acessíveis a certas sensações mais elevadas, podem até afeiçoar-se!*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.216).

existe por trás dos acessórios, da maquiagem e da vestimenta usados para seduzir e enganar os sentidos dos homens. Evelyn, a mulher fatal de *L'Ève future*, a partir da longa cena da revelação, é mais do que feia. O engenheiro mostra primeiro a ilusão – a beleza – e depois a realidade, a verdadeira persona de Evelyn: “A carniça sob a boneca, a múmia sob a deusa, o lixo sob as joias.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.212). É possível fazer aqui uma aproximação entre o romance de Villiers com o poema de Baudelaire (2006a) « *Une charogne* », onde encontramos a comparação da mulher, cuja beleza ilumina os olhos do eu lírico, com uma carniça. Considerando a inevitabilidade da morte, o sórdido destino da mulher (e de toda espécie humana, incluindo os homens) é ditado pelo tempo, e sua beleza mostra-se efêmera e transitória, aspecto também abordado em *Fort comme la mort*. No poema, o poder destruidor da natureza, que põe fim ao corpo e à matéria, é lembrado. Se o poeta representa uma mulher bela, comida pelos vermes, a beleza ilusória de Evelyn aparece, em *L'Ève future*, associada à morte, na medida em que a mulher é vinculada à visão da podridão de seu cadáver. Nessa perspectiva, a carniça surge como um tema privilegiado associando-se à beleza e se torna a última metáfora do corpo feminino.

Sobre a beleza feminina, o filósofo Schopenhauer (apud DOTTIN-ORSINI, 1996) entende que a mulher não é efetivamente bela, tendo em vista que mostraria sua realidade ao envelhecer. Nesse caso, o caráter efêmero da beleza feminina é evidenciado e, segundo esse ponto de vista, a velhice e a feiúra seriam a realidade da mulher. Seguindo esta linha de pensamento, Villiers e Maupassant vão mostrar como ela seria na realidade. Se a mulher é feia em sua essência, ou se o tempo passa também para ela, então, os adornos e ornamentos tornam-se necessários para criar uma beleza fictícia. Podemos observar que a mulher se transforma em um ser artificial, através de seu vestuário.

No século XIX, a moda fascina aos intelectuais, que viam nela um aspecto estético, cuja beleza permitia inseri-la no domínio da arte. Muitos escritores vão abordar essa temática, como Théophile Gautier (1993), em *De la mode*, de 1858, onde reflete sobre a arte da vestimenta. Baudelaire (2010), no “Elogio da maquiagem”, ensaio presente em *Le Peintre de la vie moderne*, de 1863, teoriza sobre o valor estético do artificial, aspecto que passa a ser um componente da beleza feminina. O uso do artifício se torna necessário (e determinante) para que se restabeleça o equilíbrio da beleza e seu encanto. A maquiagem, vista como “sublime deformação”, é marca de um “gosto pelo ideal”, e a beleza é considerada obrigação da mulher, a própria condição de sua existência.

A maquiagem, todavia, não deve ser usada para imitar a natureza, e sim para “exibir-se sem afetação, mas com uma espécie de candura” (BAUDELAIRE, 2010, p.71), ela aproxima

a mulher da estátua e, portanto, de um ser divino. Para Baudelaire, a mulher é, sobretudo, “[...] *une divinité, un astre [...] c’est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être; c’est l’objet de l’admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C’est une espèce d’idole [...]*” (BAUDELAIRE, 1975, p.873)³³⁹. Scarpetta (1988, p.232) entende que, para o poeta, “[...] a verdade de uma mulher está em seu adorno (seu modo de se vestir, de se perfumar, de se maquiar [...]). A mulher interessa, então, apenas enquanto ser artificial (PEYLET, 1986). Ela deve, pois, esforçar-se em parecer mágica e sobrenatural, pois precisa fascinar e despertar a admiração. Para isso, deve usar de todos os artifícios, a fim de elevar-se acima da natureza para “[...] melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos [...]” (BAUDELAIRE, 2010, p.71), produzindo um efeito irresistível. Essa mulher, que situa o amor dentro de uma nova perspectiva, a do prazer pelo prazer, “ato gratuito, sem utilidade e sem culpa” (BAUDELAIRE, 2010, p.72), que é artificial e calculista, revelar-se-á equivalente à obra de arte, a qual se desdobra, inclusive, em vários aspectos que constituirão a estética do Decadentismo, como demonstra Camarani (1995, p.40):

A criação poética não é mais um ato espontâneo, mas cerebral; é um ato gratuito e, se desperta prazer, é um prazer egoísta que liberta o indivíduo e o arrasta para um mundo fechado; esse universo estéril, egoísta, que canta o prazer pelo prazer, coloca o problema da vida fictícia, do mundo de ilusão onde o homem moderno está inserido e, finalmente, faz desaparecer a dicotomia natural/artificial, pois o mundo moderno não conhece o natural. Completando e tornando precisos os traços dessa nova mulher e dessa nova visão de arte, surgirá Salomé - a Mulher Fatal, sensual e cruel, símbolo do ato gratuito - que se tornará a musa do Decadentismo.

Mallarmé, enquanto jornalista, também fala sobre a moda feminina, em 1874. Sob pseudônimos femininos, ele redige artigos para a revista *La Dernière Mode*, a qual abordava questões sobre tendência de moda, mas também falava sobre teatro, literatura, artes e eventos em Paris. Como era diretor da revista, Mallarmé contou com a colaboração de vários escritores, como Théodore de Banville, François Coppée, Alphonse Daudet, Catulle Mendès e Sully Prudhomme (LECERCLE, 1989). Octave Uzanne (1851-1931)³⁴⁰, jornalista francês, autor de *Son altesse la femme* (1885), *Les Ornaments de la femme* (1892) e *La femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892* (1892), também reflete sobre a mulher e os ornamentos que ela utiliza, como o leque, a sombrinha e a luva. O autor assinala que, se a

³³⁹ “[...] uma divindade, um astro[...] é um vislumbre de todas as graças da natureza condensadas em um único ser; é o objeto da mais viva admiração e curiosidade que o quadro da vida pode oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo...” (BAUDELAIRE, 1975, p.873).

³⁴⁰ Confira Uzanne (1885, 1892a, 1892b)

natureza fez a fêmea e a perpetuidade da espécie, a sociedade cria a mulher, ser divinizado e desejado.

O tema do artificialismo aparece em *Fort comme la mort* e é representado sobretudo pela mulher mundana. Para Maupassant, ela estaria no centro de um mundo antiquado e superficial, por isso o escritor denuncia seu orgulho, a insipidez de sua vida, o vazio de suas conversações, assim como a falta de ardor e de profundidade; ela seria caricatura daquelas mulheres de outras épocas que eram admiradas por sua inteligência e beleza (LENOIR, 1994). Os grandes salões literários eram um espaço inevitável nos anos 1880, mas se submetiam às etiquetas, dificilmente abrindo suas portas. Segundo Lenoir (1994), Maupassant teve acesso a esse mundo graças à partícula de seu nome e a seu padrinho Flaubert, mundo sedutor, cujo charme das condessas e a artificialidade dessa classe social oferecem consagração e notoriedade.

Para Maupassant, a mulher mundana não difere de qualquer outra mulher, mesmo que seja uma aristocrata de nascimento. Elas enfeitiçam o homem com seu charme e sua beleza, na medida em que a *femme du monde* faz de sua vida um jogo interminável de sedução (LENOIR, 1994). Ela usa seu corpo para atrair os homens que enfeitiça com seus olhares e, para agradar, a mundana possui vários atributos: é bela, de família, elegante e *coquette*. Se ela tem esse poder de sedução, em Maupassant, as outras competências, como a intelectualidade e a compreensão de arte, são limitadas.

De acordo com Besnard-Coursodon (1973), preocupada consigo mesma, com suas necessidades e seus interesses, a mulher não seria capaz de captar a beleza por ela-mesma, se não estiver relacionada com sua própria pessoa, situação que ocorre com Alicia, de *L'Ève future*. No grau mais elevado, ela se aproximaria em alguma medida do *dandy*, por sua frieza e por viver diante do espelho. Narcísicas, essas *femmes du monde* reservariam seu amor apenas para si, de modo que, mesmo que amem, são incapazes de se abandonar com sinceridade a esse amor. O poder de sedução delas não se dá, portanto, por uma necessidade sensual, mas por uma vaidade jamais satisfeita completamente; o amor torna-se para elas um passatempo, um meio para esquecer o tédio. Esses seres paradoxais são “impermeáveis ao prazer” e se tornam bonecas insensíveis, indiferentes e frias (LENOIR, 1994).

Em *Fort comme la mort* a *femme du monde* é representada sobretudo por Any de Guilleroy, uma mulher madura que se preocupa em preservar sua beleza original, e para isso recorre a artifícios:

Pour devenir aussi svelte qu'Annette, elle continuait à ne point boire, et l'amincissement réel de sa taille lui rendait en effet sa tournure de jeune fille, tellement que, de dos, on les distinguait à peine; mais sa figure amaigrie se ressentait de ce régime. La peau distendue se plissait et prenait une nuance jaunie qui rendait plus éclatante la fraîcheur superbe de l'enfant. Alors elle soigna son visage avec des procédés d'actrice, et bien qu'elle se créât ainsi au grand jour une blancheur un peu suspecte, elle obtint aux lumières cet éclat factice et charmant qui donne aux femmes bien fardées un incomparable teint. (MAUPASSANT, 1983, p.143)³⁴¹.

No entanto, apesar de todos estes cuidados, que fazem dela uma atriz preparando-se para uma representação, o público pode reparar ou não no resultado. No início do romance, Bertin, perguntado sobre o novo vestido de Any, diz que é encantador e harmonioso, enquanto:

Il tournait autour d'elle, tapotait l'étoffe, modifiait du bout des doigts l'ordonnance des plis, en homme qui sait la toilette comme un couturier, ayant employé, durant toute sa vie, sa pensée d'artiste et ses muscles d'athlète à raconter, avec la barbe mince des pinceaux, les modes changeantes et délicates, à révéler la grâce féminine enfermée et captive en des armures de velours et de soie ou sous la neige des dentelles. (MAUPASSANT, 1983, p.16)³⁴².

No entanto, com a presença de Annete, a beleza artificial de Any não é notada: “*Le peintre, maintenant, saluait la comtesse; mais, pressé de se remettre à jouer, animé par la lutte, content de se sentir souple, il ne jeta sur ce visage tant soigné pour lui qu'un coup d'oeil court et distrait.*” (MAUPASSANT, 1983, p.188)³⁴³.

Consciente de que as iluminações natural e artificial produzem efeitos diferentes no corpo, Any procura se beneficiar das vantagens da iluminação das lâmpadas:

Une envie de fuir la saisit, tant elle avait peur de son premier regard. Elle aurait désiré attendre encore une semaine ou deux. En une semaine, en se soignant, on peut changer tout à fait de visage, puisque les femmes, même bien portantes et jeunes, sous la moindre influence sont méconnaissables du jour au lendemain. Mais l'idée d'apparaître en plein soleil, en plein champ devant Olivier, dans cette lumière du mois d'août, à côté d'Annette si

³⁴¹“Para ficar tão esbelta quanto Annette, continuava sem beber, e o adelgaçamento real de sua cintura devolvia-lhe, com efeito, o aspecto de menina, de tal modo que, de costas, mal a diferenciavam. Mas seu rosto emagrecido ressentia-se com o regime. A pele distendida enrugava-se e adquiria um matiz amarelado que realçava o soberbo frescor da criança. Então, ela cuidava do rosto, usando procedimentos de atriz, e, embora adquirisse em pleno dia uma alvura um pouco suspeita, obtinha sob as luzes o brilho artificial e encantador que dá às mulheres maquiadas uma tez incomparável.” (MAUPASSANT, 1993, p.100).

³⁴² “Ele andava à volta dela, dava tapinhas na fazenda, modificava, com a ponta dos dedos, a ordem das pregas. Como um conhecedor do vestuário. Como um costureiro, tendo empregado, durante toda a vida, o pensamento do artista e os músculos do atleta para contar, com a barba delgada dos pincéis, as modas cambiantes e delicadas, para revelar a graça feminina encarcerada e cativa nas armaduras de veludo e de seda ou sob a neve das rendas.” (MAUPASSANT, 1993, p.12-13).

³⁴³ “O pintor, então, cumprimentou a condessa, mas com pressa de voltar ao jogo, animado pela disputa, contente de sentir-se lépido, mal prestou atenção àquele rosto tão bem cuidado.” (MAUPASSANT, 1993, p.130).

fraîche, l'inquiéta tellement qu'elle se décida tout de suite à ne point aller à la gare et à l'attendre dans la demi-ombre du salon. (MAUPASSANT, 1983, p.173)³⁴⁴.

E ela evita situações em que possa ser comparada com sua filha Annette, quando se sente em desvantagem, buscando estratégias que possam beneficiá-la:

La constatation de cette décadence et l'emploi de cet artifice modifièrent ses habitudes. Elle évita le plus possible les comparaisons en plein soleil et les rechercha à la lumière des lampes qui lui donnaient un avantage. Quand elle se sentait fatiguée, pâle, plus vieillie que de coutume, elle avait des migraines complaisantes qui lui faisaient manquer des bals ou des spectacles; mais les jours où elle se sentait en beauté, elle triomphait et jouait à la grande soeur avec une modestie grave de petite mère. Afin de porter toujours des robes presque pareilles à celles de sa fille, elle lui donnait des toilettes de jeune femme, un peu graves pour elle [...] (MAUPASSANT, 1983, p.143)³⁴⁵.

A forte luz solar evidencia as marcas do tempo, e evidencia o frescor da juventude de Annette, portanto Any foge dela. Daí a oposição entre o campo, onde a iluminação é natural, sendo possível ver as coisas com mais clareza, e a cidade, onde a meia-luz esconde os defeitos indesejados:

Puis, soudain, le besoin de partir entra en elle, irrésistible, de partir tout de suite, par le premier train, de quitter ce pays clair où l'on voyait trop, dans le grand jour des champs, les ineffaçables fatigues du chagrin et de la vie. À Paris, on vit dans la demi-ombre des appartements, où les rideaux lourds, même en plein midi, ne laissent entrer qu'une lumière douce. Elle y redeviendrait elle-même, belle, avec la pâleur qu'il faut dans cette lueur éteinte et discrète. (MAUPASSANT, 1983, p.201)³⁴⁶.

A beleza e o frescor de Annette fascinam o pintor, que prefere a companhia da jovem à da mãe:

³⁴⁴“Assaltou-a uma vontade de fugir, com medo de seu primeiro olhar. Gostaria de ter esperado uma semana ou duas. Em uma semana, cuidando-se, pode-se modificar completamente o rosto, pois as mulheres, mesmo com boa saúde e jovens, sob a menor influência, ficam irreconhecíveis de um dia para o outro. Mas a ideia de aparecer em pleno sol, no meio do campo, a Olivier, sob a luz do mês de agosto, ao lado de Annette, tão viçosa, inquietou-a de tal modo, que decidiu logo não ir à estação, esperando-o na semi-obscuridade do salão.” (MAUPASSANT, 1993, p.120-121).

³⁴⁵ “A constatação da decadência e o emprego do artifício modificaram-lhe os hábitos. Ela evitou, tanto quanto possível, as comparações em pleno sol, preferindo a luz das lâmpadas, que lhe davam vantagem. Quando se sentia fatigada, pálida, mais velha que de costume, tinha enxaquecas complacentes, que evitavam seu comparecimento a bailes ou a espetáculos. Mas, nos dias em que se sentia bela, triunfava, representando a irmã mais velha, com uma grave modéstia de mãezinha. Para vestir-se sempre como sua filha, ela lhe dava roupas de jovem senhora, um pouco sérias para ela [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.100).

³⁴⁶“Mas, de súbito, veio-lhe a necessidade irresistível de partir logo, no primeiro trem, de abandonar aquela região, onde se via claro demais, à luz intensa dos campos, as indelévels fadigas da tristeza e da vida. Em Paris vive-se à penumbra dos aposentos, onde as cortinas pesadas, mesmo em pleno meio-dia, só deixam entrar uma luz suave. Ela voltaria a ser o que fora, bela, com a palidez necessária à luz mortiça e discreta.” (MAUPASSANT, 1993, p.138).

Oui, elle était jeune, elle pouvait courir, avoir chaud, devenir rouge, perdre ses cheveux, tout braver, tout oser, car tout l'embellissait. Puis, quand ils se remettaient à jouer avec ardeur, la comtesse, de plus en plus mélancolique, songeait qu'Olivier préférerait cette partie de balle, cette agitation d'enfant, ce plaisir des petits chats qui sautent après des boules de papier, à la douceur de s'asseoir près d'elle, en cette chaude matinée, et de la sentir, aimante, contre lui. (MAUPASSANT, 1983, p.190)³⁴⁷.

Se a semelhança entre as duas é divertida em muitos momentos, com o tempo ela é evidenciada:

Il [Bertin] se demandait en fouillant sa mémoire si la comtesse, en son plus complet épanouissement, avait eu ce charme souple de chèvre, ce charme hardi, capricieux, irrésistible, comme la grâce d'un animal qui court et qui saute. Non. Elle avait été plus épanouie et moins sauvage. Fille des villes, puis femme des villes, n'ayant jamais bu l'air des champs et vécu dans l'herbe, elle était devenue jolie à l'ombre des murs, et non pas au soleil du ciel. (MAUPASSANT, 1983, p.196)³⁴⁸.

Annette, comparada à “chèvre”, tem seus movimentos naturais e espontâneos valorizados e seu charme torna-se irresistível, em detrimento da condessa, para quem a maquiagem se faz indispensável: “[...] elle s'asseyait devant sa toilette, et, avec une tension de pensée aussi ardente que pour la prière, elle maniait les poudres, les pâtes, les crayons, les houppes et les brosses qui lui refaisaient une beauté de plâtre, quotidienne et fragile.” (MAUPASSANT, 1983, p.277)³⁴⁹.

A preocupação de Any com sua aparência é tanta que, mesmo o comentário da empregada a deixa atormentada:

La domestique qui tenait le plateau portant le thé regarda sa maîtresse, et émue de la voir si pâle dans la blancheur du lit, elle balbutia avec un accent triste et sincère: – En effet, Madame a très mauvaise mine. Madame ferait bien de se soigner. Le ton dont cela fut dit enfonça au coeur de la comtesse une petite piqûre comme d'une pointe d'aiguille, et dès que la bonne fut

³⁴⁷“Sim, ela era jovem, podia correr, sentir calor, ficar corada, soltar os cabelos, tudo afrontar, ousar tudo, pois tudo a embelezava. Então, como voltassem a jogar com ardor, a condessa, cada vez mais melancólica, pensava que Olivier preferia a partida de tênis, a agitação infantil, o prazer dos gatinhos que pulam atrás de bolas de papel, à doçura de sentar-se junto dela, naquela manhã quente, e de senti-la, amante, encostada a ele.” (MAUPASSANT, 1993, p.131).

³⁴⁸“Ele se perguntava, vasculhando a memória, se a condessa, em seu mais completo desabrochar, tivera aquele encanto de gazela, aquele encanto ousado, caprichoso, irresistível, como a graça de um animal que corre e salta. Não. Ela fora mais brilhante e menos selvagem. Moça de cidade, depois mulher de cidade, não tendo respirado jamais o ar dos campos nem vivido em meio ao verde, tornara-se bela à sombra de paredes e não em pleno sol.” (MAUPASSANT, 1993, p.135).

³⁴⁹ “[...] tendo-se levantado, sentava-se em frente à penteadeira e, com uma tensão mental tão ardente quanto para a oração, manipulava os pós, os cremes, os lápis, as esponjas e as escovas, que lhe refaziam uma beleza de gesso, quotidiana e frágil.” (MAUPASSANT, 1993, p.189).

partie, elle se leva pour aller voir sa figure dans sa grande armoire à glace. (MAUPASSANT, 1983, p.170)³⁵⁰.

Por isso, Any se esforça para melhorar sua imagem:

Elle dut alors prendre un mouchoir pour essuyer la brume de son souffle, et frissonnante d'une émotion bizarre, elle fit un long et patient examen des altérations de son visage. D'un doigt léger elle tendit la peau des joues, lissa celle du front, releva les cheveux, retourna les paupières pour regarder le blanc de l'oeil. Puis elle ouvrit la bouche, inspecta ses dents un peu ternies où des points d'or brillaient, s'inquiéta des gencives livides et de la teinte jaune de la chair au-dessus des joues et sur les tempes. (MAUPASSANT, 1983, p.171)³⁵¹.

A condessa, “[c]haque soir aussi et chaque matin enfermée en sa chambre, elle recommençait malgré elle cet examen minutieux et patient de l'odieux et tranquille ravage [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.275)³⁵² e, em um ritual quase religioso, passava muito tempo se dedicando aos cuidados de sua aparência, situação que revela um trabalho de artista, com suas ferramentas, pronto para corrigir as imperfeições encontradas:

Mais elle resta longtemps, très longtemps assise devant sa table de toilette où étaient étalés, dans un ordre gracieux, sur une nappe de mousseline bordée de dentelles, devant un beau miroir de cristal taillé, tous ses petits instruments de coquetterie à manche d'ivoire portant son chiffre coiffé d'une couronne. Ils étaient là, innombrables, jolis, différents, destinés à des besognes délicates et secrètes, les uns en acier, fins et coupants, de formes bizarres, comme des outils de chirurgie pour opérer des bobos d'enfant, les autres ronds et doux, en plume, en duvet, en peau de bêtes inconnues, faits pour étendre sur la chair tendre la caresse des poudres odorantes, des parfums gras ou liquides. Longtemps elle les mania de ses doigts savants, promena de ses lèvres à ses tempes leur toucher plus moelleux qu'un baiser, corrigeant les nuances imparfaitement retrouvées, soulignant les yeux, soignant les cils. Quand elle descendit enfin, elle était à peu près sûre que le premier regard qu'il lui jetterait ne serait pas trop défavorable. (MAUPASSANT, 1983, p.185)³⁵³.

³⁵⁰ “A criada, que segurava a bandeja do chá, olhou para sua senhora e, emocionada de vê-la tão pálida na brancura do leito, balbuciou, com acento triste e sincero: - Com efeito, a senhora está com péssimo aspecto. Faria bem el cuidar-se. O tom com que pronunciou aquelas palavras atingiu o coração da condessa como uma agulha, e, assim que a deixou sozinha, ela se levantou para olhar-se no espelho do grande armário.” (MAUPASSANT, 1993, p.118-119).

³⁵¹ “Teve, então, de pegar um lenço para apagar a bruma de sua respiração, e trêmula, presa de estranha emoção, fez um longo e paciente exame das alterações de seu rosto. Com o dedo esticou delicadamente a pele das faces, alisou a da fronte, levantou os cabelos, revirou as pálpebras para examinar o branco dos olhos. Depois, abriu a boca, inspecionou os dentes, um pouco sem brilho, onde luziam pontos de ouro, inquietou-se com as gengivas lívidas e com a cor amarelada da pele acima das faces e nas têmporas.” (MAUPASSANT, 1993, p.119).

³⁵² “[t]oda noite e toda manhã, trancada em seu quarto, recomeçava, contra a vontade, aquele exame minucioso e paciente da odiosa e lenta devastação [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.187).

³⁵³ “Mas permaneceu por muito tempo sentada em frente à penteadeira, onde estavam expostos, em ordem graciosa, sobre uma toalha de mousseline bordada com rendas, diante de um belo espelho de cristal lapidado, todos os pequenos instrumentos de vaidade, com cabo de marfim e o seu monograma encimado por uma coroa.

Ela espera que estes artifícios possam retificar o estrago operado pela passagem do tempo e com isso busca esconder qualquer traço natural que possa haver em sua fisionomia. Mesmo durante o luto pela morte de sua mãe, Any, entendendo que as lágrimas fazem mal para a pele, faz um grande esforço para não chorar:

Jusqu'au soir, et le lendemain, et les jours suivants, soit qu'elle pensât à sa mère, soit qu'elle pensât à elle-même, elle sentit à tout moment des sanglots lui gonfler la gorge et lui monter aux paupières, mais pour ne pas les laisser s'épandre et lui raviner les joues, elle les retenait en elle, et par un effort surhumain de volonté, entraînant sa pensée sur des choses étrangères, la maîtrisant, la dominant, l'écartant de ses peines, elle s'efforçait de se consoler, de se distraire, de ne plus songer aux choses tristes. (MAUPASSANT, 1983, p.172)³⁵⁴.

Maupassant (1888a), em “*Sur l'eau*”, mostra que a beleza natural é autêntica e está ligada aos primeiros tempos do mundo:

Jadis, aux premiers temps du monde, l'homme sauvage, l'homme fort et nu, était certes aussi beau que le cheval, le cerf ou le lion. L'exercice de ses muscles, la libre vie, l'usage constant de sa vigueur et de son agilité entretenaient chez lui la grâce du mouvement qui est la première condition de la beauté, et l'élégance de la forme que donne seule l'agitation physique. [...] Mais aujourd'hui, ô Apollon, regardons la race humaine s'agiter dans les fêtes! [...] Quant au paysan! Seigneur Dieu! Allons voir le paysan dans les champs, l'homme souche, noué, long comme une perche, toujours tors, courbé, plus affreux que les types barbares qu'on voit aux musées d'anthropologie. Et rappelons-nous combien les nègres sont beaux de forme, sinon de face, ces hommes de bronze, grands et souples, combien les Arabes sont élégants de tournure et de figure!³⁵⁵

Eles estavam ali, inúmeros, belos, diferentes, destinados a necessidades delicadas e secretas, uns de aço, finos e cortantes, de formas esquisitas como instrumentos cirúrgicos para operar dodóis de crianças; outros, arredondados e suaves, de pluma, de penugem, de pele de animais desconhecidos, fabricados para espalhar sobre o corpo tenro a carícia dos pós perfumados, cremes ou líquidos. Durante muito tempo, ela os manejou com seus dedos experientes, fazendo-os deslizar dos lábios às têmporas, com seu toque mais macio que um beijo, corrigindo nuances imperfeitas, reforçando a linha dos olhos, cuidando dos cílios. Quando desceu finalmente, sentia-se mais ou menos confiante em que o primeiro olhar que ele lhe dirigisse não seria muito desfavorável.” (MAUPASSANT, 1993, p.128-129).

³⁵⁴ “Até a noite, e no dia seguinte, e nos outros dias, pensasse ou não na mãe ou nela mesma, sentiu, a todo momento, soluços apertarem-lhe a garganta, subindo-lhe até as pálpebras, mas, para não deixa-las expandir-se, sulcando-lhe as faces, ela as retinha e, com uma força de vontade sobre-humana, arrastava o pensamento para coisas estranhas, controlando-se, dominando-se, afastando-se do sofrimento; esforçava-se para controlar-se, distrair-se e não mais pensar em coisas tristes [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.120).

³⁵⁵ “Antigamente, nos primórdios do mundo, o homem selvagem, o homem forte e nu, era certamente tão belo quanto o cavalo, o cervo ou o leão. O exercício de seus músculos, a vida livre, o uso constante de seu vigor e de sua agilidade mantinham nele a graça do movimento, que é a primeira condição da beleza, e a elegância da forma que dá a agitação física. [...] Mas hoje, ô Apolo, olhemos a raça humana agitar-se nas festas! [...] Quanto ao camponês! Senhor Deus! Vamos ver o camponês nos campos, o homem de estirpe, atado, longo como uma vara, sempre retorcido, curvado, mais terrível do que os tipos bárbaros que se vêem nos museus de antropologia. E lembremo-nos quanto os negros são belos na forma, se não no rosto, esses homens de bronze, altos e flexíveis, quão elegantes são os árabes, de forma e de figura!” (MAUPASSANT, 1888a).

O negro e o árabe, com sua graça e elegância, lembram o selvagem das origens e, por isso, sua beleza seria inegável, pois estaria em harmonia com os outros seres vivos. Mas os tempos mudaram e essa beleza se perdeu³⁵⁶; os artifícios serão usados, não para conservá-la, pois ela não está mais lá, mas para mascarar as abomináveis transformações ocorridas tanto no corpo, quanto no espírito do ser humano. A mulher, nesse contexto, com sua beleza fabricada, estaria bem distante do mundo original natural.

A mulher em *Fort comme la mort* ama e se dedica ao amado, mas também se revela uma sedutora calculista, que se esforça para cativar o amor do outro. Com habilidade, ela provoca a sedução, mas também o distanciamento necessário para criar o efeito, e suas roupas têm um papel importante nisso. No caso de Any, “[s]a robe noire, étroite, la faisait très mince, lui donnait l’air tout jeune, un air grave pourtant que démentait sa tête souriante, tout éclairée par ses cheveux blonds.” (MAUPASSANT, 1983, p.28)³⁵⁷. O contraste suscita a curiosidade e o interesse do outro e a aparência da mulher provoca a imaginação do homem.

Em “*Les vieilles*”, Maupassant (1882c) fala sobre o poder das mulheres:

La femme est faite pour aimer, pour être aimée, et pour cela seulement. Est-il au monde un être plus puissant, plus adoré, plus obéi, plus triomphant, plus éclatant qu'une jolie femme dans l'épanouissement de sa beauté? Tout lui appartient, les hommes, les cœurs, les volontés. Elle règne d'une manière absolue par le seul fait de son existence, sans souci, sans travail, dans une plénitude d'orgueil et de joie. Alors elle s'accoutume à ces hommages comme l'enfant s'accoutume à respirer, comme le jeune oiseau s'habitue à voler. C'est la nourriture de son être; et toujours, où qu'elle aille, qu'elle dorme ou qu'elle veille, elle porte en elle le sentiment de sa force par sa beauté, la satisfaction d'être jolie, un immense orgueil satisfait, et encore une autre indéfinissable sensation de femme qui accomplit sans cesse son rôle de charmeuse, de séductrice, de conquérante, son rôle naturel et instinctif³⁵⁸.

³⁵⁶ Baudelaire (2006a), no poema “V”, representa bem a oposição da idade antiga e moderna.

³⁵⁷ “O vestido negro, justo, a fazia muito esbelto, dava-lhe um aspecto jovem, porém grave, desmentido por seu rosto sorridente, todo iluminado pelos cabelos louros.” (MAUPASSANT, 1993, p.21).

³⁵⁸ “A mulher é feita para amar, para ser amada, e para isso somente. Existe no mundo um ser mais poderoso, mais adorado, mais obedecido, mais triunfante, mais brilhante do que uma mulher bonita no florescimento de sua beleza? Tudo lhe pertence, os homens, os corações, as vontades. Ela reina de modo absoluto pelo simples fato de sua existência, sem preocupação, sem trabalho, em uma plenitude de orgulho e alegria. Então, ela se acostuma a essas homenagens como a criança se acostuma a respirar, como o jovem pássaro se acostuma a voar. É o alimento de seu ser; e sempre, onde quer que ela vá, dormindo ou acordada, ela carrega nela o sentimento de sua força pela sua beleza, a satisfação de ser bonita, a satisfação de ser bela, um imenso orgulho satisfeito, e ainda outra sensação indefinível de mulher que cumpre, constantemente, seu papel de encatadora, sedutora, conquistadora, seu papel natural e instintivo.”(MAUPASSANT, 1882c).

A mulher detém o poder, mas apenas enquanto é bonita, caso contrário os homens se afastam, buscando outras mulheres mais belas ou mais jovens. Em *Fort comme la mort*, a beleza da mulher madura parece ser valorizada em detrimento da beleza da juventude:

Et développant cette idée que la première fraîcheur n'est que le vernis de la beauté qui mûrit, il [Bertin] prouva que les hommes du monde ne se trompent pas en faisant peu d'attention aux jeunes femmes dans tout leur éclat, et qu'ils ont raison de ne les proclamer « belles » qu'à la dernière période de leur épanouissement. (MAUPASSANT, 1983, p.95)³⁵⁹.

Entretanto, na competição real entre ambas as belezas, a da juventude parece ganhar. A rival de Any faz parte da família: é Annette, sua filha. Como ela será apresentada ao mundo, Any a vê com desconfiança, pois aos poucos ela vai se tornando o centro das atenções em sua casa, em seu salão, “[...] où jusqu'alors elle était seule admirée, complimentée, fêtée, aimée, une autre, sa fille, prenait sa place.” (MAUPASSANT, 1983, p.208)³⁶⁰. Essa “outra”, vai substituí-la em seu próprio reino (HARRIS, 1991):

Elle avait compris cela, tout d'un coup, en sentant les hommages s'en aller vers Annette. Dans ce royaume, la maison d'une jolie femme, dans ce royaume où elle ne supporte aucun ombrage, d'où elle écarte avec un soin discret et tenace toute redoutable comparaison, où elle ne laisse entrer ses égales que pour essayer d'en faire des vassales, elle voyait bien que sa fille allait devenir la souveraine. (MAUPASSANT, 1983, p.208)³⁶¹.

Any é destronada em sua própria festa: “[e]lle s'était sentie soudain disparue, dépossédée, détrônée. Tout le monde regardait Annette, personne ne s'était plus tourné vers elle!” (MAUPASSANT, 1983, p.209)³⁶². Por fim, a condessa deseja pedir à divindade para ficar sedutora por mais um tempo, embora tal pedido não tenha sido concedido a ninguém:

Elle ne lui demandait pas de faire pour elle ce que jamais il n'a fait pour personne, de lui laisser jusqu'à sa mort le charme, la fraîcheur et la grâce, elle lui demandait seulement un peu de repos et de répit. Il fallait bien

³⁵⁹“E, desenvolvendo a ideia de que o primeiro frescor é apenas o verniz da beleza que amadurece, provou que os homens de sociedade não se enganam, quando prestam pouca atenção às mulheres jovens em todo o seu brilho, e que têm razão quando só as proclamam ‘belas’ no último período de seu desabrochar.” (MAUPASSANT, 1993, p.66).

³⁶⁰“[...] onde, até então, era a única admirada, cumprimentada, festejada, amada, uma outra, sua filha, tomava-lhe o lugar.” (MAUPASSANT, 1993, p.142).

³⁶¹ “Compreendera isso, de chofre, sentindo as homenagens dirigirem-se para Annette. No reino que é a casa de uma bela mulher, onde ela não suporta ser eclipsada, de onde afasta com cuidado discreto e tenaz qualquer comparação temível, onde não deixa que suas rivais entrem, a não ser para tentar fazer delas vassalagens, via bem que a filha se tornaria a soberana.” (MAUPASSANT, 1993, p.142).

³⁶² “Sentira-se subitamente apagada, deposta, destronada. Todos olhavam para Annette, ninguém mais se interessava por ela!” (MAUPASSANT, 1993, p.142).

qu'elle vieillît, comme il fallait qu'elle mourût! Mais pourquoi si vite? Des femmes restaient belles si tard! Ne pouvait-il lui accorder d'être une de celles-là? Comme il serait bon, Celui qui avait aussi tant souffert, s'il lui abandonnait seulement pendant deux ou trois ans encore le reste de séduction qu'il lui fallait pour plaire! (MAUPASSANT, 1983, p.277)³⁶³.

A mulher artificial também aparece em *L'Eve future*. Como a mulher em Maupassant, em Villiers ela usa vários instrumentos para enganar o homem, de modo a parecer misteriosa, revelando-se tão sedutora quanto perigosa para o amante em potencial. A maquiagem transformaria o objeto amado em ídolo, um objeto de arte, apesar de sua natureza abominável.

A arte da toaile revela-se, pois, como sendo a arte do efêmero. Lombroso (1924 apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p.43) entende que “[...] os cosméticos, as tinturas de cabelo e muitos objetos de toaile são apenas, no fundo, mentiras em ação.” Sendo o adorno uma mentira, os cosméticos têm o objetivo de esconder as imperfeições ou a realidade. Nessa perspectiva, a maquiagem passa a ser vista como um embuste e, juntamente com o adereço, é denunciada em Villiers como uma abominável trapaça, visando enganar o homem.

O homem que descobria o artifício deveria ter a revelação da feiura da mulher fatal, mas às vezes apenas o sábio poderia ver a verdade e a maneira mais simples seria despi-la, de modo a revelar que sob os adornos complicados da sedutora, a realidade não era nada atraente. De acordo com Dottin-Orsini (1996), espiar a toaile significa desmascarar a assassina, espreitar a feiticeira. Descobrir a armadilha é desvendar o segredo da mulher e salvar a vida dos homens.

Sobre os cabelos de Evelyn, o cientista diz: “*La chevelure ardente de l'Hérodiade [...] les lueurs de soleil dans le feuillage d'automne [...], le souvenir d'Ève la blonde [...]*” são na verdade postiços e descolorados; “[...] *le teint de lis, les roses de la pudeur virginale, la séduction des lèvres mouvantes, humides, pimentées de désirs, tout enflammées d'amour*”, é produzida pelo “*cosmétique rouge*” e por “[...] *des pots de gros fard de théâtre de toutes nuances, à moitié usés, des boîtes à mouches, etc.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.901)³⁶⁴. Sobre os olhos, ele diz:

³⁶³ “Não lhe pedia que fizesse por ela o que jamais fez por alguém, de lhe conceder, até à morte, o encanto, o frescor e a graça; ela só pedia um pouco de repouso e de descanso. Ela devia envelhecer como devia morrer, mas por que tão depressa? Algumas mulheres ficavam belas até tão tarde. Ele não podia conceder-lhe ser uma daquelas? Como seria bom, aquele que sofrera tanto, se lhe desse somente mais dois ou três anos de um resto de sedução de que necessitava para agradar!” (MAUPASSANT, 1993, p.188-189).

³⁶⁴ “A cabeleira ardente dessa Herodíade [...], os raios do sol na folhagem outonal [...], a lembrança da Eva loira [...]”; “[...] a tez de lírio, as rosas do pudor virginal, a sedução dos lábios que se entreabem, úmidos, tépidos de desejo, inflamado de amor [...]”; “[...] potes de maquiagem pesada de teatro, com toda as gamas de colorido, usados pela metade, caixas de sinais postiços etc.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.224-225).

Voici la grandeur calme et magnifique des yeux, l'arc pur des sourcils, l'ombre et le bistré de la passion et des insomnies d'amour! et puis les jolies veines des tempes!... le rose des narines émues qui respirent vite, toutes haletantes de joie en écoutant le pas du jeune amant! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.901)³⁶⁵.

Edison mostra “[...] *des épingles à cheveux noircies à la fumée, des crayons bleus, des pinceaux à carmin, des bâtons de chine, des estompes, des boîtes de khôl de Smyrne, etc.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.901)³⁶⁶. Ao movimentar molas de uma dentadura, o cientista diz: “*Voici les belles petites dents lumineuses, si enfantines et si fraîches! Ah! le premier baiser sur la provocante magie du sourire ensorcelant qui les découvrirait!*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.901)³⁶⁷. No caso dos seios “*bondissants de la Néréide ensalée des vagues aurorales*”, o cientista sacode “[...] *des morceaux de ouate grise, bombés, fuligineux et de très rance odeur.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.901)³⁶⁸. E quanto aos quadris, “[...] *de la faunesse, de la bacchante enivrée, de la belle fille moderne, plus parfaite que les statues d'Athènes — et qui danse avec sa folie [...]*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.901)³⁶⁹, Edison revela

[...] des “formes”, des “tournures” en treillis d'acier, des baleines tordues, des buscs aux inclinaisons orthopédiques, les restes de deux ou trois vieux corsets compliqués, et qui, avec leurs lacets et leurs boutons, ressemblaient à de vieilles mandolines détraquées, dont les cordes flottent et bruissent avec un son ridicule. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.901)³⁷⁰.

As pernas “[...] *au modelé si pur, si délicieusement éperdues, de la ballerine [...]*” correspondiam a “[...] *deux lourds et fétides maillots, sans doute jadis roses, aux tricots rembourrés d'une étoupe savamment répartie.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986,

³⁶⁵ "Eis o tamanho dos grandes olhos, calmos e magníficos, o arco bem delineado das sobranceiras, a sombra arroxeada da paixão e das insônias do amor! As lindas veias das têmporas!... O rosado das narinas que respiram rápido sob a emoção, ofegantes de alegria, ao ouvir os passos do jovem amante!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.225).

³⁶⁶ "[...] grampos de cabelo enegrecidos pela fumaça, lápis azuis, pincéis para espalhar carmin, bastões de nanquim, esfuminho, caixa de K'hol de Esmirna etc." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.225).

³⁶⁷ "Eis aqui os belos dentinhos brilhantes, tão cheios de frescor, quase infantil! Ah! o primeiro beijo da magia do sorriso sedutor que os deixava à mostra!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.225).

³⁶⁸ "[...] exuberantes dessa Nereida, ao sair das ondas da aurora [...]", "[...] bocados de algodão de forro abaulados matacões fuliginosos que cheiravam a ranço." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.226).

³⁶⁹ "[...] da bancante ébria, da bela moça de nossos dias, mais perfeita que as estátuas de Atenas - e que dançam com loucura [...]" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.226).

³⁷⁰ "[...] formas, torneados feitos com redes de aço, barbatanas retorcidas, com curvas ortopédicas, restos de dois ou três corpetes onde, enlaçados e botões, cruzavam-se de maneira complicada e que mais pareciam velhos bandolins, desengonçados, de cordas soltas e enferrujadas." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.226).

p.901)³⁷¹. Sobre o andar e os pés, Edison “[...] *choquait, l’un contre l’autre, des talons hauts comme des bouchons de Médoc, — des semelles finissant sous le cou-de-pied et trompant l’oeil, par ainsi, quant aux dimensions réelles des extrémités infâmes, — des morceaux de liège simulant une cambrure, etc.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.902)³⁷².

O espelho servia para a dançarina estudar minuciosamente como valorizar sua fisionomia e na frente dele era feita a preparação do “[...] *sourire ingénu, malin, câlin, céleste ou mélancolique, l’inspireur des enchantements et des expressions ‘irrésistibles’ du visage.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.902)³⁷³. E para o “[...] *senteur saine de la jeunesse et de la Vie, l’arôme personnel de cette fleur animée [...]*”, o cientista colocava: “[...] *délicatement, comme des spécimens, auprès des fards et des crayons, des fioles de ces huiles puissantes, élaborées par la pharmaceutique pour combattre les regrettables émanations de la nature.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.902)³⁷⁴. Além disso, ela usava plantas medicinais que comprovam que “*Evelyn Habal, en sa modestie, ne se sentait pas faite pour les joies de la famille.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.902)³⁷⁵. Assim, a toalete das mulheres seria um “laboratório” ou “santuário” onde nenhum homem deveria penetrar e todos esses objetos seriam “*ses vrais ossements*”, e revelariam que Evelyn, “*cette naïve créature*”, era “[...] *quelque peu versée dans l’art de réveiller d’innocents transports.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.902)³⁷⁶. Por fim, a conclusão do cientista é de que essas mulheres arruinariam a vida dos homens; ao usar estes artifícios no dia-a-dia, transformam-se em seres artificiais e, nessa perspectiva, assemelham-se a um androide.

A dançarina ruiva é mais do que “*vil*”, é “*creux*”, “*vide*”, uma “*pénurie*”, uma “*nullité*”. Para Edison, uma verdadeira beldade não é perigosa; temíveis são aquelas que enganam, pois o artifício dissimula o vazio: a mulher aqui se define pela falta, e essa falta é escondida pelo falso. Edison quer, portanto, prevenir contra a armadilha do falso, tanto material quanto espiritual. Nesse contexto, o homem, para se defender da mulher, que lhe é

³⁷¹ "de torneado perfeito e desvario tão delicioso", "[...] dois collants grossos e fétidos - outrora cor-de-rosa - onde malhas acolchoadas de estopa distribuía-se, com toda a precisão, em determinados pontos." (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.226).

³⁷² "[...] batia, um contra o outro, saltos altos como rolhas do Médoc com solas que, acabando sob o peito do pé, davam uma ilusão diversa do tamanho real desses membros torpes - pedaços de cortiça que simulam curva." (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.226).

³⁷³ "[...] sorriso ingênuo, astuto, indolente, angélico ou melancólico, o inspirador dos feitiços e das expressões 'irresistíveis' de seu rosto!" (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.226).

³⁷⁴ "[...] aroma saudável da juventude e da Vida, o odor pessoal dessa flor feita mulher [...]", "delicadamente, como amostras, ao lado da maquiagem e dos lápis, frascos de óleos muito ativos, manipulados por farmacêuticos para combater as lamentáveis emanações da natureza." (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.226).

³⁷⁵ "Evelyn Habal, com seu recato, não era feita para as alegrias da família." (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.227).

³⁷⁶ "[...] essa ingênua criatura [...] era traquejada na arte de despertar arroubos inocentes." (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.227).

fatal, proclama sua “*essence maligne*” e, ao fazer isso, ele parece triunfar sobre aquela que lhe causa medo e horror, mas de quem não consegue se afastar.

Personificada na figura de uma mulher, a beleza revela-se tentadora e inacessível e Baudelaire (2006a) expressa essa questão no soneto “*La beauté*”. Essa figura de pedra, que parece desprezar os mortais, fascina-os com seus olhos límpidos, capazes de transfigurar a realidade e refletir as “*clartés éternelles*”, e inspira amor com seu corpo, ainda que o homem absorva apenas dor de seu seio. Essa deusa insensível e impassível, como a esfinge, habita o mundo ideal, onde reina a perfeição e a harmonia e odeia o movimento, quer dizer, aquilo que diz respeito ao mundo terrestre, onde tudo é efêmero e cambiante. Os poetas, por sua vez, “*dociles amants*”, que buscam comunicar-se incessantemente com este mundo ideal e desejam alcançar esta beleza sublime, sofrem por fracassar em seu intento, já que se trata de “*un sphinx incompris*”, quer dizer, inacessível. Nesse poema, encontramos a busca pela beleza, que se revela para o poeta como sendo um enigma, na medida em que possui a forma de uma mulher cruel e insensível, mas que representa o que é elevado e perfeito.

Esse poema dialoga com outro intitulado “*Hymne à la beauté*”³⁷⁷, no qual o poeta deixa mais evidente a contradição dessa beleza, ainda personificada na figura feminina, e que evoca os contrários: céu e abismo, olhar divino e infernal, a benção e o crime, apresentando de maneira ainda mais evidente a concepção de beleza na modernidade. Essa beleza enigmática e paradoxal aparece associada à noite, à morte, ao assassinato, ao horror. Como vemos, o mal é portador de beleza, semelhante àquela de Lúcifer. Mas para o poeta, não importa se é divina ou satânica, se é anjo ou sereia, o importante é que, através dela (de seu olhar, sorriso ou pé), ele pode ter acesso ao infinito. Essa beleza misteriosa, que transcende a realidade, permite escapar da feiura do mundo e do tédio, possibilitando esquecer a infelicidade e tornando os momentos mais leves. Nessa perspectiva, ela surge como uma forma de evasão, cujo efeito é semelhante ao produzido pelo vinho ou pelo ópio.

A mulher em Baudelaire ilustra a visão sobre o feminino que atravessa o século, e o imaginário *fin-de-siècle* recupera figuras míticas tiradas das tradições as mais diversas³⁷⁸. Como vimos, a figura da esfinge é uma delas, a qual aparece nos romances de Maupassant e Villiers.

³⁷⁷ Confira Baudelaire (2006a).

³⁷⁸ Confira Czerny (1995) e Stead (2004).

4.4 Esfinge inacessível ou sem enigma?

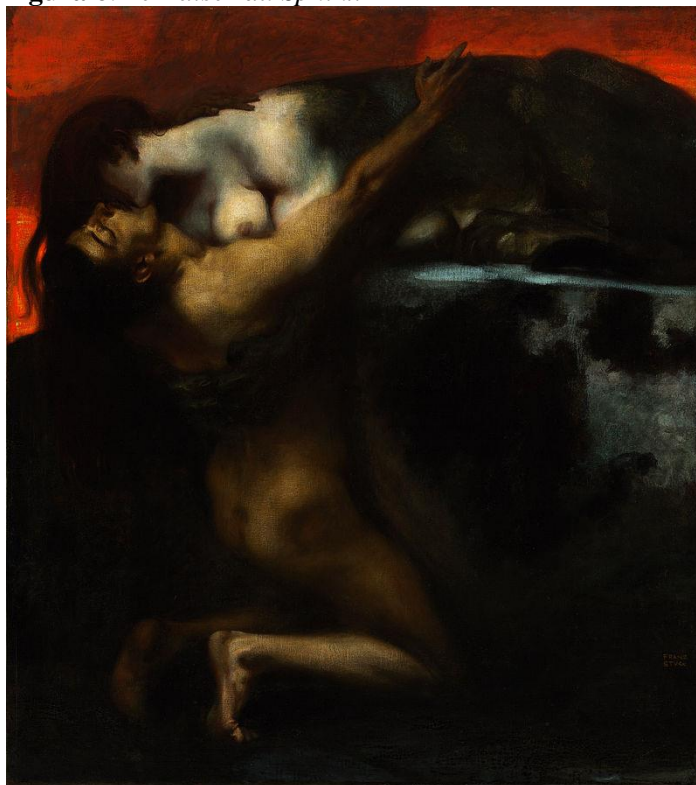
A esfinge tem, tradicionalmente, a função de guardiã de uma passagem (entrada da cidade, de um palácio, de uma tumba), remontando à esfinge egípcia, guardiã dos hieróglifos, mas também apresenta a noção de enigma, através do monstro fabuloso com corpo de leão e cabeça de mulher que aparece na história de Édipo. Nesse caso, aquele que não pode solucionar o enigma é destruído. A esfinge é associada, assim, a um saber ambíguo, na medida em que é ao mesmo tempo secreto e perigoso. No século XIX, “[...] a esfinge surge como um símbolo de um sentido oculto cuja realidade é altamente afirmada.” (VADÉ, 1977, p.6). É considerada ser misterioso e designa o enigma do mundo, possibilitando a união dos contrários e o jogo das correspondências, de modo a permitir a apreensão do mundo como unidade. A esfinge aparece ainda, no final do século XIX, como símbolo do amor perigoso e mortal encarnado pela femme fatale, desvelando um conteúdo erótico do mito, como podemos ver em pinturas, como *Œdipe et le Sphinx*, de Gustave Moreau (1864), *Des caresses, ou l'Art, ou le Sphinx*, de Fernand Khnopff (1896) ou o *Le Baiser du Sphinx*, de Franz von Stuck (1895) (Figuras 5, 6 e 7).

Figura 5: *Œdipe et le Sphinx*



Fonte: Moreau (1864).

Figura 6: *Le Baiser du Sphinx*



Fonte: von Stuck (1895).

Figura 7: *Des caresses, ou l'Art, ou le Sphinx*



Fonte: Khnopff (1896).

Comumente associados, o amor e a mulher surgem como duas faces da mesma moeda, como se a razão de ser da mulher fosse o amor e, tanto em Villiers quanto em Maupassant, a beleza da mulher surge como uma armadilha. Em Maupassant, o amor e a felicidade são ilusões e essa ideia está baseada no princípio de que é impossível conhecer o outro (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Em *Bel-Ami*, 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)³⁷⁹.

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)³⁸⁰.

³⁷⁹ “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, 1993, p.258).

³⁸⁰ “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, 1993, p.259).

O ser humano é estranho a si mesmo e, por conseguinte, também o outro lhe é desconhecido e inapreensível e a percepção de que o outro é, na verdade, um desconhecido, um estranho, um mistério impossível de ser desvendado, provoca angústia e sofrimento, pois revela a impossibilidade de se encontrar felicidade plena no amor³⁸¹.

Se a essência do ser é inapreensível, a mulher, cujos pensamentos e sentimentos pertencem apenas a ela mesma e a ninguém mais, revela-se um enigma, e “*ce sphinx, reste impénétrable*” (MAUPASSANT, 2008a, p.349)³⁸², incompreensível para os homens. Em “*Le modèle*”, Maupassant (2008b, p.1104) mostra que as mulheres são um enigma para os homens:

*Qui donc pourra déterminer d'une façon précise ce qu'il y a d'âpreté et ce qu'il y a de réel dans les actes des femmes? Elles sont toujours sincères dans une éternelle mobilité d'impressions. Elles sont emportées, criminelles, dévouées, admirables, et ignobles, pour obéir à d'insaisissables émotions. Elles mentent sans cesse, sans le vouloir, sans le savoir, sans comprendre, et elles ont, avec cela, malgré cela, une franchise absolue de sensations et de sentiments qu'elles témoignent par des résolutions violentes, inattendues, incompréhensibles, folles, qui déroutent nos raisonnements, nos habitudes de pondération et toutes nos combinaisons égoïstes. L'imprévu et la brusquerie de leurs déterminations font qu'elles demeurent pour nous d'indéchiffrables énigmes. Nous nous demandons toujours: "Sont-elles sincères? Sont-elles fausses?" Mais, mon ami, elles sont en même temps sincères et fausses, parce qu'il est dans leur nature d'être les deux à l'extrême et de n'être ni l'un ni l'autre*³⁸³.

Essa mulher enigmática e contraditória, com sua beleza divina, pode seduzir um homem, de modo que ele se apaixone perdidamente por ela e queira unir sua vida à dela: “*C'est là un singulier phénomène. Aussitôt qu'on désire une femme, on croit sincèrement qu'on ne pourra plus se passer d'elle pendant tout le reste de sa vie.*” (MAUPASSANT, 2008b, p.1105)³⁸⁴. Mas para viver como um casal, é preciso mais do que “*un brutal appétit physique*”, é necessário haver “[...] *une accordance d'âme, de tempérament et d'humeur* [...]”

³⁸¹ Lembra a beleza ideal em Baudelaire, personificada na figura feminina, que revela-se fascinante, atraindo o poeta, no entanto, ela é um mistério para ele, um enigma impossível de ser desvendado. Com isso, causa sofrimento no poeta, por perceber a impossibilidade de acessar o infinito e absoluto através dela.

³⁸² Ver crônica “*L'adultère*”, publicada em 1882a.

³⁸³ “Quem poderá determinar de maneira precisa o que há de involuntário e o que é real nos atos das mulheres? Elas são sempre sinceras em uma eterna mobilidade de impressões. Elas são ousadas, criminosas, dedicadas, admiráveis e ignóbeis, para obedecer a emoções indescritíveis. Elas mentem incessantemente, sem querer, sem saber, sem compreender, e têm, com isso, apesar disso, uma absoluta franqueza de sensações e de sentimentos que elas atestam por resoluções violentas, inesperadas, incompreensíveis, tolas, que confundem nosso raciocínio, nossos hábitos de ponderação e todas as nossas combinações egoístas. O imprevisto e a brusquidão de suas determinações fazem com que elas se tornem enigmas indecifráveis. Sempre nos perguntamos: “Elas são sinceras, são falsas?” Mas, meu amigo, elas são ao mesmo tempo sinceras e falsas, porque está em sua natureza ser os dois ao extremo e não ser nem um nem outro.” (MAUPASSANT, 2008b, p.1104).

³⁸⁴ “Este é um fenômeno singular. Assim que queremos uma mulher, acreditamos sinceramente que não poderemos mais ficar sem ela durante todo o resto de nossa vida.” (MAUPASSANT, 2008b, p.1105).

(MAUPASSANT, 2008b, p.1105)³⁸⁵. Nesse sentido, é preciso identificar o tipo de sedução sofrida, se ela é corporal, “*une certaine ivresse sensuelle*” ou “*un charme profond de l'esprit*” (MAUPASSANT, 2008b, p.1105). Para os personagens masculinos da novela, as mulheres tagarelam, balbuciam, dizem “*des bêtises qui semblaient spirituelles*” e têm gestos graciosos feitos para seduzir: “*Quand elle levait les bras, quand elle se penchait, quand elle montait en voiture, quand elle vous tendait la main, ses mouvements étaient parfaits de justesse et d'à-propos.*” (MAUPASSANT, 2008b, p.1106)³⁸⁶. Os gestos parecem reproduzir uma atitude feminina padronizada e mecânica quando deseja seduzir. Há em Maupassant a ideia de que, assim como a natureza propõe ao homem a aparência de amor para que ele cumpra a missão de reprodução, a mulher seduz o homem com seu charme e sua *coquetterie* para submetê-lo a seus caprichos (BESNARD-COURSODON, 1973).

Em *Fort comme la mort*, após minuciosa observação da mulher, o pintor conclui que além da aparência visível, há um ideal de beleza que faz com que ela seja amada:

Tantôt il s'éloignait d'elle, fermait un oeil, se penchait pour bien découvrir tout l'ensemble de son modèle, tantôt il s'approchait tout près pour noter les moindres nuances de son visage, les plus fuyantes expressions, et saisir et rendre ce qu'il y a dans une figure de femme de plus que l'apparence visible, cette émanation d'idéale beauté, ce reflet de quelque chose qu'on ne sait pas, l'intime et redoutable grâce propre à chacune, qui fait que celle-là sera aimée [...] (MAUPASSANT, 1983, p.32)³⁸⁷.

O poder da mulher estaria essencialmente nesse *je ne sais quoi*, chamado por Deboskre (1999) de “transcendência”, cujo poder oculto e impalpável é capaz de conduzir os homens à angústia e ao desespero. E para manter esse poder, as mulheres precisam alimentar os sonhos masculinos e, de forma consistente, deixá-los acreditar em um ídolo que não existe. A mulher moderna, em Maupassant, incorpora essa ambiguidade. Sofisticada, ela reina nos salões mundanos e todos os olhos masculinos voltam-se para esse ideal, caso de Any de Guilleroy. No entanto, ela sabe que, enquanto objeto de desejo, é preciso conservar essa imagem e para isso ela usa de subterfúgios a fim de manter a ilusão para seus admiradores (DEBOSKRE, 1999).

³⁸⁵ “[...] uma harmonia de alma, de temperamento e de humor [...]” (MAUPASSANT, 2008b, p.1105).

³⁸⁶ “Quando ela levantava os braços, quando se curvava, quando entrava no carro, quando estendia a mão para você, seus movimentos eram perfeitos, exatos e certos.” (MAUPASSANT, 2008b, p.1106).

³⁸⁷ “Ora se afastava dela, fechava um dos olhos, inclinava-se para divisar bem todo o conjunto de seu modelo, ora se aproximava muito para anotar os menores matizes do seu rosto, as mais fugidias expressões, e captar e devolver o que há na fisionomia de uma mulher, além da aparência visível, a emanção de beleza ideal, esse reflexo de algo que não se sabe, a íntima e temível graça própria de cada uma, que a faz ser amada perdidamente por um e não por outro.” (MAUPASSANT, 1993, p.24).

O ser feminino possui um conjunto de contradições que atraem o desejo do homem: ao mesmo tempo inocência e tentação. Os homens, de um modo geral, embora conscientes da duplicidade feminina, sentem-se atraídos por isso. Para Besnard-Coursodon (1973), Maupassant, em geral, apresenta mulheres que se fazem amar pelos homens e a armadilha pode ser simples quando é instintiva. Nesse caso, a mulher se contentaria em ser o que a natureza fez: um objeto de desejo para o homem. Annette encarnaria, por exemplo, em sua juventude, o que é natural e espontâneo, antes de assimilar as regras e normas sociais. É este aspecto de Annette que seduz Bertin, pois ela ainda não integrou os seres artificiais da sociedade mundana. Inicialmente, a voz de Annette encanta o pintor, que: “[...] *en l’écoutant, se sentait gai comme un oiseau, gai comme il ne l’avait jamais été. Tout ce qu’elle lui disait, tous les menus et futiles et médiocres détails de cette simple existence de fillette l’amusaient et l’intéressaient.*” (MAUPASSANT, 1983, p.111)³⁸⁸. Annette também atrai Bertin por sua “*curiosité vorace*”, seu gosto pela vida, sua ingenuidade, sua impetuosidade de criança que gosta de correr com o cachorro Julio, por sua espontaneidade e por suas reações não convencionais (BECKER, 1993). Ao lado de Annette, Bertin se sente rejuvenescer, “*une âme de vingt ans*” e “*agile et vigoureux*” (MAUPASSANT, 1983, p.100), deixando-se, assim, seduzir por seus encantos pueris e naturais.

Mas a armadilha pode se tornar uma ciência, uma arte, algo aprendido e desenvolvido com precisão. Nesse caso, o amor torna-se uma arte para a mulher e um encanto para o homem (GAUDEFROY-DENOMBINES, 1943). Embora encontremos o engano em ambos os sexos, conforme as ideias de Schopenhauer resumidas por Maupassant (1880), no caso das mulheres, “[...] a natureza, recusando-lhes a força, deu-lhes a astúcia [...]; daí a sua instintiva dissimulação e sua invencível tendência para a mentira.” Em Maupassant, as mulheres revelam-se ardilosas, mas essa astúcia feminina seria gratuita e faria parte da natureza da mulher (BESNARD-COURSODON, 1973). Em “*Une aventure parisienne*” Maupassant (1956, p.761) fala sobre as mulheres:

Des femmes vraiment femmes, douées de cet esprit à fond qui semble, à la surface, raisonnable et froid, mais dont les trois compartiments secrets sont remplis, l’un d’inquiétude féminine toujours agitée; l’autre de ruse colorée de bonne foi, de cette ruse de dévots, sophistique et redoutable; le dernier enfin, de canaillerie charmante, de tromperie exquise, de délicieuse perfidie,

³⁸⁸ “[...] ouvindo-a, sentia-se alegre como um pássaro, alegre como jamais tinha sido. Tudo o que ela lhe dizia, todos os pormenores insignificantes, fúteis e medíocres de sua existência simples de menina, divertiam-no e interessavam-no.” (MAUPASSANT, 1993, p.78).

*de toutes ces perverses qualités qui poussent au suicide les amants imbécilement crédules, mais ravissent les autres*³⁸⁹.

A ideia de que a natureza feminina é fixa e definida faz com que a astúcia seja compreendida como natural a elas, assim como a habilidade de ser uma “*coquette*”. No entanto, segundo Besnard-Coursodon (1973), a *coquetterie*, assim como a astúcia, pode indicar um refinamento, dependendo da educação, do meio e das condições de vida. Ao serviço do amor, ou da necessidade de seduzir, a coqueteria é praticada, sobretudo, pelas parisienses, que desenvolvem rapidamente essa habilidade, e se torna a arte da armadilha. É a cidade, ou seja, a sociedade, que corrompe os seres:

C'était une de ces petites Parisiennes precoces qui semblent nées avec toute la science de la vie, avec toutes ces ruses de la femme, avec toutes les audaces de pensée, avec cette profonde astuce et cette souplesse d'esprit qui font que certains êtres paraissent fatalement destinés, quoi qu'ils fassent, à jouer et à tromper les autres. (MAUPASSANT apud BESNARD-COURSODON, 1973, p.75)³⁹⁰.

Os adornos, a toalete e as invenções da moda (chapéus, sapatos), assim como a atitude, com a sedução dos gestos, da voz, do sorriso, assim como a coqueteria, surgem como elementos que compõem “*la perversité féminine*”, como podemos observar em *Pierre et Jean*: “*Toutes ces femmes parées voulaient plaire, séduire et tenter quelqu'un. Elles s'étaient faites belles pour les hommes, pour tous les hommes, excepté pour l'époux qu'elles n'avaient plus besoin de conquérir.*” (MAUPASSANT apud BESNARD-COURSODON, 1973, p.85)³⁹¹. Esse quadro mostraria o aspecto superficial e enganador das tendências perversas da mulher, as quais, no entanto, atraem os homens, que as desejam e as “caçam”. Mas a armadilha feminina também se apoia no refinamento da inteligência, atingindo sua perfeição com as mundanas. Há, assim, a combinação de instinto, necessidade e vontade (BESNARD-COURSODON, 1973).

³⁸⁹“Mulheres realmente mulheres, dotadas desse espírito arraigado que parece razoável e frio na superfície, mas cujos três compartimentos secretos estão preenchidos, um de preocupação feminina sempre agitado; o outro de esperteza colorida de boa fé, dessa astúcia de devota, sofisticada e assustadora; o último finalmente, de traição encantadora, engano primoroso, perfídia deliciosa, de todas essas qualidades perversas que levam ao suicídio os amantes ingênuos, mas encantam os outros.” (MAUPASSANT, 1956, p.761).

³⁹⁰“Era uma daquelas jovens parisienses precoces que parecem ter nascido com toda a ciência da vida, com todos as espertezas da mulher, com as astucias do pensamento, com essa profunda malícia e essa agilidade mental que fazem com que certos seres parecem fatalmente destinados, o que quer que façam, para zombar e para enganar os outros.” (MAUPASSANT apud BESNARD-COURSODON, 1973, p.75).

³⁹¹“Todas essas mulheres enfeitadas queriam agradecer, seduzir e tentar alguém. Elas se tornaram bonitas para os homens, para todos os homens, exceto para o marido que elas não precisavam mais conquistar.” (MAUPASSANT apud BESNARD-COURSODON, 1973, p.85).

Any, em *Fort comme la mort*, tem muitos admiradores por causa de sua beleza e espiritualidade, “[...] *elle vit beaucoup d’hommes lui faire la cour sans perdre une seule fois le calme de son coeur, raisonnable comme son esprit.*” (MAUPASSANT, 1983, p.34)³⁹². Além disso, “[e]lle était coquette, cependant, d’une coquetterie agressive et prudente” e as atenções que recebia lhe davam prazer e “[...] *les désirs éveillés la caressaient, pourvu qu’elle pût paraître les ignorer.*” (MAUPASSANT, 1983, p.34)³⁹³. E após uma noite em um salão com muitos cumprimentos, “[...] *elle dormait bien, en femme qui a accompli sa mission sur terre.*” (MAUPASSANT, 1983, p.34)³⁹⁴. Nessa perspectiva, o desejo da mulher seria o de se fundir “[...] com o olhar do homem que se coloca sobre ela e a faz nascer.” (DANGER, 1993, p.25). Ao trair o marido com Olivier Bertin ela o faz pela novidade: “*Le peintre lui plut d’abord par tout ce qu’il avait en lui de nouveau pour elle [...]*”, depois “[i]l lui plaisait aussi parce qu’il était beau, fort et célèbre [...]”, isso porque “[...] *aucune femme, bien qu’elles prétendent, n’étant indifférente à la beauté physique et à la gloire.*” (MAUPASSANT, 1983, p.35)³⁹⁵. E sua vida gira em função de seduzir e agradar:

La préoccupation de lui [Bertin] plaire toujours, plus qu’aucune autre, et de le garder contre toutes, avait fait de sa vie entière un combat ininterrompu de coquetterie. Elle avait lutté pour lui, devant lui, sans cesse, par la grâce, par la beauté, par l’élégance. Elle voulait que partout où il entendrait parler d’elle, on vantât son charme, son goût, son esprit et ses toilettes. Elle voulait plaire aux autres pour lui et les séduire afin qu’il fût fier et jaloux d’elle. Et chaque fois qu’elle le devina jaloux, après l’avoir fait un peu souffrir elle lui ménageait un triomphe qui ravivait son amour en excitant sa vanité. (MAUPASSANT, 1983, p.49)³⁹⁶.

A condessa usa de artimanhas para conquistar Bertin:

Alors, sans aucun calcul, sans aucune détermination réfléchie, elle sentit croître en elle le désir naturel de le séduire, et y céda. Elle n’avait rien prévu, rien combiné; elle fut seulement coquette, avec plus de grâce, comme

³⁹² “[...] cortejada sobretudo porque era bela e espirituosa, iu muitos homens fazerem-lhe a corte, sem perder uma só vez a paz de seu coração, sensato como seu espírito.” (MAUPASSANT, 1993, p.25).

³⁹³ “[...] ela era provocante, de uma faceirice agressiva e prudente [...] Os desejos despertados acariciavam-na, contanto que ela pudesse parecer ignorá-los.” (MAUPASSANT, 1993, p.25).

³⁹⁴ “[...] dormia bem, como uma mulher que cumprira sua missão na terra.” (MAUPASSANT, 1993, p.25).

³⁹⁵ “O pintor agradou-a primeiramente por tudo o que representava de novo para ela [...]”, depois “[e]le também lhe agradava, porque era belo, forte, célebre [...]”, isso porque “[...] nenhuma mulher, embora não o confesse, é indiferente à beleza física e à glória.” (MAUPASSANT, 1993, p.25).

³⁹⁶ “A preocupação de agradar-lhe mais que qualquer outra e de guardá-lo contra todas, fizera de toda a sua vida um combate ininterrupto de faceirice. Lutara por ele, diante dele, sem cessar, com graça, com beleza, com elegância. Queria que, em qualquer lugar onde ouvissem falar a seu respeito, elogiassem seu encanto, seu gosto, seu espírito e suas roupas. Ela queria agradar aos outros para agradar a ele, e seduzi-los, para que ele sentisse orgulhoso e ciúmes dela. E, toda vez que o adivinhava com ciúmes, depois de tê-lo feito sofrer um pouco, reservava-lhe um triunfo que reavivava seu amor, excitando sua vaidade.” (MAUPASSANT, 1993, p.42).

on l'est par instinct envers un homme qui vous plaît davantage que les autres; et elle mit dans toutes ses manières avec lui, dans ses regards et ses sourires, cette glu de séduction que répand autour d'elle la femme en qui s'éveille le besoin d'être aimée. (MAUPASSANT, 1983, p.35)³⁹⁷.

Vista como uma “*glu de séduction*” (MAUPASSANT, 1983, p.35), a condessa integra o grupo de mulheres que são vistas ao mesmo tempo como armadilha e caçadora. A armadilha do amor marca tanto o romance *Fort comme la mort* como *L'Ève future* e em ambos os casos o amor enganador surge como uma força independente do homem. Em um poema da juventude, Maupassant aborda a ideia do amor como armadilha, como arte de prender suas vítimas:

L'oiseleur *Amour se promène*

*Et chaque soir sa cage est pleine
Des petits oiseaux qu'il a pris.
Aussitôt que la nuit s'efface
Il vient, tend avec soin son fil,
Jette la glu de place en place,
Puis sème, pour cacher la trace,
Quelques brins d'avoine ou de mil.
Il s'embusque au coin d'une haie,*

L'enfant rusé cache ses rets,

*Parfois d'une souple baguette
D'sier vert ou de romarin
Il fait un piège, et puis il guette. (MAUPASSANT apud BESNARD-COURSODON, 1973, p.93).*

O amor tem um papel nefasto na prisão do pássaro, que, impotente, se vê impossibilitado de usar suas asas (BESNARD-COURSODON, 1973).

No jogo amoroso, cada um representa um papel e no processo da conquista vale tudo para chamar a atenção do outro, até manipulá-lo com adulações:

Elle [Any] lui [Bertin] disait des choses flatteuses qui signifiaient: « Je vous trouve fort bien, Monsieur», et elle le faisait parler longtemps, pour lui montrer, en l'écoutant avec attention, combien il lui inspirait d'intérêt. Il cessait de peindre, s'asseyait près d'elle, et, dans cette surexcitation d'esprit

³⁹⁷ “O pintor agradou-a primeiramente por tudo o que representava de novo para ela. Divertia-se muito no ateliê, ria de todo o coração, sentia-se espirituosa, era grata pelo prazer que experimentava nas sessões. Ele também lhe agradava, porque era belo, forte, célebre, pois nenhuma mulher, embora não o confesse, é indiferente à beleza física e à glória. Envaidecida pela parvação daquele *expert*, disposta, por sua vez, a julgá-lo muito bem, ela descobrira nele um raciocínio alerta e culto, delicadeza, fantasia, um verdadeiro encanto de inteligência, uma linguagem colorida, que parecia iluminar o que exprimia.” (MAUPASSANT, 1993, p.25).

que provoque l'ivresse de plaire, il avait des crises de poésie, de drôlerie ou de philosophie, suivant les jours. (MAUPASSANT, 1983, p.36)³⁹⁸.

E Any “[...] *le sentait s'éprendre d'elle, s'amusait à ce jeu, à cette victoire de plus en plus certaine, et s'y animait elle-même [...]*”, orgulhando-se de saber que ele estava apaixonado por ela, ele, um belo artista de talento: “*Elle était contente quand on vantait son talent, et plus encore peut-être quand on le trouvait beau.*” (MAUPASSANT, 1983, p.37)³⁹⁹. A necessidade de ser amada leva a mulher a se voltar para o homem, usando manobras e astúcias para envolver o homem em sua teia.

Bertin não sabia como classificar o que sentia por Any: “*Est-ce que je suis amoureux?*”, a amava? O que sabia é que o desejo parecia reprimido, oculto “[...] *caché derrière un autre sentiment plus puissant, encore obscur et à peine éveillé.*” (MAUPASSANT, 1983, p.38)⁴⁰⁰. O pintor pensava que “[...] *l'amour commençait par des rêveries, par des exaltations poétiques [...]*”, mas o que ele sentia “[...] *lui paraissait provenir d'une émotion indéfinissable, bien plus physique que morale.*” (MAUPASSANT, 1983, p.38)⁴⁰¹. Quando Any estava ausente, “[...] *il la sentait toujours présente en lui, comme si elle ne l'eût pas quitté [...]*” (MAUPASSANT, 1983, p.38)⁴⁰² e se pergunta se isso era amor:

Était-ce de l'amour? Maintenant, il descendait en son propre coeur pour voir et pour comprendre. Il la trouvait charmante, mais elle ne répondait pas au type de la femme idéale, que son espoir aveugle avait créé. Quiconque appelle l'amour a prévu les qualités morales et les dons physiques de celle qui le séduira; et Mme de Guilleroy, bien qu'elle lui plût infiniment, ne lui paraissait pas être celle-là. (MAUPASSANT, 1983, p.38)⁴⁰³.

O questionamento leva o personagem à constatação de que, embora encantadora, Any não corresponde à mulher por ele idealizada, pois ela não tem as características da mulher que

³⁹⁸ “Ela dizia-lhe coisas elogiosas que significavam: ‘Eu o acho muito bem, senhor’, e fazia com que falasse durante muito tempo, para mostrar, ao escutá-lo com atenção, quanto interesse ele lhe inspirava. Ele parava de pintar, sentava-se perto dela e, na superexcitação que a embriaguez de agradar provoca, tinha crises de poesia, de comicidade ou de filosofia, conforme os dias.” (MAUPASSANT, 1993, p.26).

³⁹⁹ “[...] sentia que ele se apaixonava por ela, divertia-se com o jogo, com a vitória cada vez mais certa e se animava com isso [...]”, “Ficava contente quando lhe gabavam o talento, e mais ainda, talvez, quando o achavam belo.” (MAUPASSANT, 1993, p.27).

⁴⁰⁰ “[...] oculto por trás de um outro sentimento mais poderoso, ainda obscuro e apenas despertado.” (MAUPASSANT, 1993, p.27).

⁴⁰¹ “[...] pareceu-lhe provir de uma emoção indefinível, bem mais física que moral.” (MAUPASSANT, 1993, p.28).

⁴⁰² “[...] a sentia sempre presente nele, como se não o tivesse deixado [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.28).

⁴⁰³ “O quê? Seria o amor? Agora ele descia em seu próprio coração para ver e compreender. Ele a achava encantadora, mas ela não correspondia ao tipo da mulher ideal que sua cega esperança havia craido. Quem quer que invoque o amor, previu as qualidades morais e os dons físicos daquela que os seduzirá; e a senhora de Guilleroy, embora lhe agradasse infinitamente, não lhe parecia ser aquela.” (MAUPASSANT, 1993, p.28).

invocaria o amor nele. No entanto, como ele pensava mais nela do que em qualquer outra, ele conclui: “*Était-il tombé simplement dans le piège tendu de sa coquetterie, qu’il avait flairé et compris depuis longtemps, et, circonvenu par ses manoeuvres, subissait-il l’influence de cette fascination spéciale que donne aux femmes la volonté de plaire?*” (MAUPASSANT, 1983, p.39)⁴⁰⁴. Apesar disso, a vontade do homem é alienada, pois se limita a sofrer os desígnios do amor ou da paixão. Não há escolha nem escapatória, apenas a fatalidade (BESNARD-COURSODON, 1973). Vemos que, em *Fort comme la mort*, o escritor procura mostrar o processo psicológico que determina o nascimento da paixão. O amor, em Maupassant, parece nascer de um sentimento de abandono, onde o indivíduo se deixa fixar em um objeto que tem pouca importância para ele, mas que ao final pode se tornar o motivo de sua destruição (DANGER, 1993).

Depois de se deixar seduzir pelos encantos de Any, Olivier Bertin se vê subjugado às suas vontades e se depara com as mudanças de atitude da mulher:

Oui, oui, c’était bien cela, la femme! Elle était pareille aux autres, elle aussi! Pourquoi pas? Elle était fausse, changeante et faible comme toutes. Elle l’avait attiré, séduit par des ruses de fille, cherchant à l’affoler sans rien donner ensuite, le provoquant pour se refuser, employant pour lui toutes les manoeuvres des lâches coquettes qui semblent toujours prêtes à se dévêtir, tant que l’homme qu’elles rendent pareil aux chiens des rues n’est pas haletant de désir?” (MAUPASSANT, 1983, p.51)⁴⁰⁵.

O rancor por ter sido rejeitado leva o personagem a detestar a mulher. E, ao pensar em Any, ele se refere à mulher de um modo geral, como se todas fossem iguais. Ela é vista como uma armadilha, que o atraiu e seduziu, provocando-o sem ter a intenção de se entregar. Instintivamente, o homem se sente ameaçado pela mulher, pois seu mistério lhe parece perigoso. A sedução – e a *coquetterie* - parece integrar seu ser, de modo que ela enfeitiça os homens com seus olhares, gestos, ou apenas uma parte do corpo, como a mão:

Elle avait de longs gants, montant jusqu’au coude. Pour en ôter un, elle le prit tout en haut par le bord et vivement le fit glisser, en le retournant à la façon d’une peau de serpent qu’on arrache. Le bras apparut, pâle, gras,

⁴⁰⁴ “Teria simplesmente caído na armadilha preparada por sua sedução, que ele farejara e compreendera há muito tempo e envolvera com suas manobras, submetia-se ele à influência dessa fascinação especial que a vontade de agradar dá às mulheres?” (MAUPASSANT, 1993, p.28).

⁴⁰⁵ “Sim, sim, era bem isso a mulher! Ela era igual às outras, também ela! Por que não? Ela era falsa, volúvel e fraca, como todas. Atraía-o e seduzia-o com ardis femininos, procurando enlouquece-lo, sem dar nada após, provocando-o, para recusar-se, empregando para com ele todas as manobras das covardes namoradeiras que parecem sempre prontas a se despir, enquanto o homem que elas fazem ficar como um cão de rua não esteja arquejante de desejo.” (MAUPASSANT, 1993, p.37-38).

rond, dévêtu si vite qu'il fit surgir l'idée d'une nudité complète et hardie.
(MAUPASSANT, 1983, p.22)⁴⁰⁶.

O feminino parece uma serpente que envolve sua presa, ou uma sereia que atrai o homem com seu encanto fatal, e é considerado pelo homem como fonte da perdição. Como demonstra Larrivaud-De Wolf (2011), embora o aspecto físico da mulher seja assimilado a uma armadilha, em Maupassant não há condenação do corpo, visto que ele é também a única forma possível para escapar da armadilha feminina, pois revelaria o que a mulher é efetivamente: um “animal mortal”. Em Villiers, o corpo também denuncia a armadilha feminina e por isso ele e as pulsões são rejeitados completamente. Além disso, em Maupassant, a ideia de uma sexualidade quase animal afasta-se de todo sentimento de culpa porque ela faz parte da ordem natural das coisas e pertence, por assim dizer, a uma inocência original cujo personagem feminino se torna, em Maupassant, uma figura mítica (DANGER, 1993).

A mulher surge então como um ser ambíguo e contraditório: apesar da ameaça que representa para o homem ela é ao mesmo tempo fascinante. Esse ser adorável e odioso faz apelo aos sentidos dos homens e irrompe nele simultaneamente a inocência e a perversidade, a pureza e a tentação. Devido a essa duplicidade, ela se mantém indefinível e o desconhecido assusta e cativa os homens, levando-os inevitavelmente ao sofrimento e mesmo à morte. Isso ocorre, porque ao se deixar seduzir pelo desconhecido, corre-se o risco de ter surpresas nem sempre agradáveis⁴⁰⁷.

Nessa perspectiva, a mulher seria habilidosa na arte da mentira, do engano e da manipulação. Mas em Maupassant o homem também tem a habilidade para criar estratégias e Bertin, para conquistar a condessa, atribui a ela vários papéis, nos quais ela se sente confortável até alcançar o *status* desejado por ele: inicialmente tratada como uma colega, uma amiga, uma irmã, ela se torna em seguida “*conseillère*”, terminando por ser sua “*inspiratrice*”, aquela que inspira o pintor na criação de suas obras, tornando-se finalmente a “*maîtresse*” de um pintor ilustre. A condessa logo se apaixona por Bertin, embora continue aceitando a atenção dos homens da sociedade mundana.

⁴⁰⁶ “Ela usava luvas longas até o cotovelo. Para tirar uma delas, começou pelo alto, pegando na bainha, fazendo-a deslizar vivamente, revirando-a como se fosse a pele de uma serpente. O braço surgiu, pálido, gordo, redondo, despido tão depressa, que sugeriu a ideia de uma nudez completa e ousada.” (MAUPASSANT, 1993, p.17).

⁴⁰⁷ A questão do mistério envolvendo a mulher também aparece em *contos homônimos* de Villiers e Maupassant, chamados “*L’Inconnue*”, publicados na década de 1880. No conto de Maupassant (2009b), a mulher misteriosa faz com que o personagem masculino se sinta atraído por ela, no entanto quando há a oportunidade de desnudá-la, o personagem se depara com uma marca horrível no corpo da mulher, há muito tempo desejada. Ela se revela, assim, imperfeita, até grotesca. Já no conto de Villiers (1986), há um reconhecimento imediato entre os seres, no entanto há também a constatação de que esse amor não sobreviveria às contingências cotidianas do plano terrestre, devendo ser, portanto, renunciado (de modo a permanecer intacto na imaginação dos seres).

Em outra situação, Bertin mostra uma predisposição para a dissimulação, quando olha atentamente Annette, perdendo-se em sua visão, e dá respostas a Any sobre a música que poderiam muito bem estar dirigidas à jovem:

– *Eh bien! dit la comtesse, est-ce beau?*
Il s'écria réveillé: – Admirable, superbe, de qui?
 – *Vous ne le savez pas?*
 – *Non.*
 – *Comment, vous ne le savez pas, vous?*
 – *Mais non.*
 – *De Schubert. C'est encore une chose retrouvée récemment.*
Il dit avec un air de conviction profonde: – Cela ne m'étonne point. C'est superbe! vous seriez exquise en recommençant.
 [...] *Puis, quand Mme de Guilleroy fut revenue prendre sa place, il obéit simplement à la naturelle duplicité de l'homme et ne laissa plus se fixer ses yeux sur le blond profil de la jeune fille qui tricotait en face de sa mère, de l'autre côté de la lampe. (MAUPASSANT, 1983, p.233)⁴⁰⁸.*

Quando Bertin tenta conversar com Anette, “[...] *pris d'un désir de la garder près de lui, énérvé de la voir sans cesse repartir [...]*”, ela está mais interessada nas cores das plantas do que “[...] *aux phrases qu'il prononçait [...]*” e em suas conversas sérias e filosóficas (MAUPASSANT, 1983, p.193)⁴⁰⁹. Por isso, ele acaba cedendo e conversando sobre banalidades, apenas para ter a atenção da jovem:

Pour l'attirer, il parla de choses plus gaies, et parfois il l'interrogeait, cherchait à éveiller un désir d'écouter et sa curiosité de femme; mais on eût dit que le vent capricieux du grand ciel soufflait dans la tête d'Annette ce jour-là, comme sur les épis ondoyants, emportait et dispersait son attention dans l'espace, car elle avait à peine répondu le mot banal attendu d'elle, jeté entre deux fuites avec un regard distrait, qu'elle retournait à ses fleurettes.[...] (MAUPASSANT, 1983, p.193)⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ “- E então? – perguntou a condessa. – É bonito?
 Ele exclamou, despertando: - Admirável, soberbo. De quem é?
 – Não Adivinha?
 - Não.
 - Como não adivinha?
 - Mas não.
 - De Schubert. É uma obra encontrada recentemente.

O pintor disse com expressão de convicção profunda: - Não admira. É soberba. Seria delicada se recomeçasse. Ela recomeçou, enquanto ele, voltando a cabeça, pôs-se a contemplar outra vez Annette, mas escutando também a música, para provar dos dois prazeres ao mesmo tempo. Então, quando a senhora de Guilleroy voltou a ocupar seu lugar, ele obedeceu simplesmente à duplicitade natural do homem e não mais permitiu que seus olhos se fixassem no louro perfil da jovem que tricotava diante da mãe, do outro lado da luz.” (MAUPASSANT, 1993, p.158-159).

⁴⁰⁹ “[...] tomado pelo desejo de mantê-la perto de si, nervoso por vê-la afastar-se ininterruptamente [...]”, “[...] pelas frases que ele pronunciava [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.132).

⁴¹⁰ “Então, para atraí-la, falou de coisas mais alegres e, interrogando-a, às vezes, procurava despertar-lhe o desejo de escutá-lo e sua curiosidade feminina. Mas dir-se-ia que o vento caprichoso do céu alto soprava na cabeça de Annette naquele dia, como sobre as espigas ondulantes, levava e dispersava sua atenção no espaço,

Como não conseguia reter a atenção de Annette ele acaba usando a força: “[...] *il l’attrapa par le coude et lui serra le bras afin qu’elle ne s’échappât plus. Elle se débattait en riant et tirait de toute sa force pour s’en aller; alors, mû par un instinct d’homme, il employa le moyen des faibles.*” (MAUPASSANT, 1983, p.194)⁴¹¹. Ainda sem sucesso, “[...] *ne pouvant séduire son attention, il l’acheta en tentant sa coquetterie [...]*”⁴¹², obtendo finalmente êxito: “*La figure d’Annette s’éclaira de cette joie affectueuse dont les promesses et les cadeaux animent les traits des femmes.*” (MAUPASSANT, 1983, p.194)⁴¹³. Bertin:

[...] éprouvait un malaise inexprimable de ne pas la captiver, la dominer comme sa mère, et une envie d’étendre la main, de la saisir, de la retenir, de lui défendre de s’en aller. Il la sentait trop alerte, trop jeune, trop indifférente, trop libre, libre comme un oiseau, comme un jeune chien qui n’aboie pas, qui ne revient point, qui a dans les veines l’indépendance, ce joli instinct de liberté que la voix et le fouet n’ont pas encore vaincu. (MAUPASSANT, 1983, p.193)⁴¹⁴.

Annette, como os jovens no auge da juventude, mostra-se indiferente, tem um espírito independente e deseja a liberdade. Bertin quer cativar esse “pássaro” e subjugá-lo como o fez com Any, desvendar seus mistérios, mas a natureza da mulher escapa ao controle do homem e isso provoca a angústia e o sofrimento. Ao contrário, é Bertrin que se encontra subjulgado, aceitando manter uma conversa banal apenas para estar com Annette.

A banalidade da conversação e o uso convencional das palavras também são questionados por Villiers e Maupassant, que apresentam a ideia de que as pessoas dizem sempre as mesmas coisas, dão sempre as mesmas respostas e que os pensamentos não variam. Em “*Suicide*”, vemos a questão colocada da seguinte maneira:

Chaque cerveau est comme un cirque, où tourne éternellement un pauvre cheval enfermé. Quels que soient nos efforts, nos détours, nos crochets, la

pois mal respondia uma palavra banal, atirada entre duas fugas, com olhar distraído e logo voltava às suas florzinhas.” (MAUPASSANT, 1993, p.133).

⁴¹¹ “[...] pegou-a pelo cotovelo e apertou-lhe o braço, para que ela não escapasse mais. Ela debatia-se, rindo, e puxava com toda a sua força para se livrar. Então, movido por um instinto de homem, ele empregou o meio dos fracos [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.133).

⁴¹² “[...] não podendo seduzir sua atenção, comprou-a, tentando sua vaidade [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.133).

⁴¹³ “O rosto de Annette iluminou-se com a alegria afetuosa que as promessas e presentes animam nas feições das mulheres.” (MAUPASSANT, 1993, p.133).

⁴¹⁴ “Sentia um mal-estar inexprimível por não poder cativá-la, dominá-la, como fazia com a mãe, e um desejo de estender a mão e segurá-la, retê-la, proibi-la de afastar-se. Sentia-se alerta demais, jovem demais, indiferente demais, demasiadamente livre, livre como um pássaro, como um jovemcoque não obedece, que volta, que tem nas veias a independência, esse belo instinto de liberdade que a voz e o chicote ainda não conseguiram dominar.” (MAUPASSANT, 1993, p.132-133).

limite est proche et arrondie d'une façon continue, sans saillies imprévues et sans porte sur l'inconnu. Il faut tourner, tourner toujours, par les mêmes idées, les mêmes joies, les mêmes plaisanteries, les mêmes habitudes, les mêmes croyances, les mêmes écoeurements. (MAUPASSANT, 2008b, p.177)⁴¹⁵.

As ideias são repetidas e reproduzidas na sociedade mundana: "[...] os salões parisienses são apenas mercados medíocres, tão desesperadamente rasos, incolores, entediantes, odiosos, que um desejo de gritar domina quando ouvimos as conversas sociais por cinco minutos. Tudo é uma piada, e ninguém ri." (MAUPASSANT, 2008a, p.276). A conversação torna-se uma arte ou um “esporte” no qual é preciso se aperfeiçoar e pode ser realizada de diferentes maneiras:

Connaissant tout le monde, dans tous les mondes, lui comme artiste devant qui toutes les portes s'étaient ouvertes, elle comme femme élégante d'un député conservateur, ils étaient exercés à ce sport de la causerie française fine, banale, aimablement malveillante, inutilement spirituelle, vulgairement distinguée, qui donne une réputation particulière et très enviée à ceux dont la langue s'est assouplie à ce bavardage médisant. (MAUPASSANT, 1983, p.20)⁴¹⁶.

A conversação revela-se, afinal, pouco original: “[...] *la duchesse et Musadiou, qui jouaient aux idées comme on joue à la balle, sans s'apercevoir qu'ils se renvoyaient toujours les mêmes, protestèrent au nom de la pensée et de l'activité humaines.*” (MAUPASSANT, 1983, p.74)⁴¹⁷. Servindo, sobretudo, para conhecer a vida dos outros:

Il dut lui raconter toutes les visites qu'il avait reçues, les dîners et les soirées, les conversations et les potins. Ils s'intéressaient l'un et l'autre d'ailleurs à toutes ces choses futiles et familières de l'existence mondaine. Les petites rivalités, les liaisons connues ou soupçonnées, les jugements tout faits, mille fois redits, mille fois entendus, sur les mêmes personnes, les mêmes événements et les mêmes opinions, emportaient et noyaient leurs

⁴¹⁵ “Todo cérebro é como um circo, onde um pobre cavalo circula fechado eternamente. Quaisquer que sejam nossos esforços, nossos desvios, nossos ganchos, o limite é próximo e arredondado de maneira contínua, sem projeções imprevistas e sem porta para o desconhecido. É preciso virar, virar sempre, pelas mesmas idéias, as mesmas alegrias, as mesmas piadas, os mesmos hábitos, as mesmas crenças, os mesmos desgostos.” (MAUPASSANT, 2008b, p.177).

⁴¹⁶ “Conhecendo todo mundo em todos os mundos, ele como artista diante de quem todas as portas se abriam, ela como elegante mulher de um deputado conservador, exercitavam-se no esporte da conversação francesa sutil, trivial, amavelmente, malévola, inutilmente espiritual, vulgarmente distinta, que dá uma reputação particular e muito invejada àqueles cuja língua se abrandava ante essa tagarelice maledicente.” (MAUPASSANT, 1993, p.15).

⁴¹⁷ “[...] a duquesa e Musadiou, que jogavam com as ideias como quem joga bola, sem perceber que se arremessavam sempre as mesmas, protestaram em nome do pensamento e da atividade humanos.” (MAUPASSANT, 1993, p.52).

esprits dans ce fleuve trouble et agité qu'on appelle la vie parisienne.
(MAUPASSANT, 1983, p.19)⁴¹⁸.

O uso das palavras se dá, assim, de modo mecânico e automático e ocorreria, inclusive, com as palavras de amor. Como em Maupassant o amor não pode se realizar na terra, ele corresponde a uma ilusão, uma mentira. Por isso, apesar dos momentos de comunhão entre o casal, quando desejo e prazer se confundem, ao mesmo tempo em que se crê ser possível ter acesso à alma do outro, apenas uma palavra é suficiente para revelar o abismo que separa o amante da mulher amada, provocando um sentimento de isolamento e solidão.

Sobre as palavras de amor, encontramos em “*Mots d’amour*”, o personagem René que escreve uma carta para sua amada, falando sobre o amor e diz: “*Si tu avais été sourde et muette, je t’aurais sans doute aimée longtemps, longtemps. Le malheur vient de ce que tu parles, voilà tout.*” (MAUPASSANT, 2008b, p.359)⁴¹⁹. Para ele, o amor está ligado ao mundo dos sonhos, mas para que estes durem, eles não podem ser interrompidos e as palavras, ditas entre os momentos mais sublimes, faz apenas quebrar o encanto e a ilusão. Mesmo com a mulher mais bela, encantadora e adorável, cujos olhos fazem “*promesses inconnues*” de amor, e cuja “[...] *bouche sourit avec ses deux lèvres rondes qui montrent tes dents luisantes [...]*”, parecendo que dela sairá “[...] *une ineffable musique, quelque chose d’invraisemblablement suave, de doux à faire sangloter [...]*” (MAUPASSANT, 2008b, p.359)⁴²⁰, o sonho se mantém apenas enquanto os olhares, os abraços e beijos, os gestos e os carinhos são capazes de expressar os sentimentos, sem o intermédio das palavras.

O amor precisa de “[...] *une parfaite harmonie, une accordance absolue du geste, de la voix, de la parole, de la manifestation tendre, avec la personne qui agit, parle, manifeste, avec son âge, la grosseur de sa taille, la couleur de ses cheveux et la physionomie de sa*

⁴¹⁸ “Ele teve de contar-lhe todas as visitas que recebera, os jantares e as noitadas, as conversas e os mexericos. Além do mais, ambos se interessavam por todas aquelas coisas fúteis e familiares da existência mundana. As pequenas rivalidades, as ligações conhecidas ou suspeitadas, os julgamentos feitos, mil vezes repetidos, mil vezes ouvidos, sobre as mesmas pessoas, os mesmos acontecimentos e as mesmas opiniões, arrebatavam e afogavam seus espíritos no rio tumultuoso e agitado a que chamam vida parisiense.” (MAUPASSANT, 1993, p.15).

⁴¹⁹ “Se você tivesse sido surdo e mudo, eu provavelmente teria te amado por um longo tempo. A infelicidade vem do que você fala, eis tudo.” (MAUPASSANT, 2008b, p.359).

⁴²⁰ “[...] boca sorri com seus dois lábios redondos que mostram seus dentes brilhantes [...]”, “[...] uma música inefável, algo inacreditavelmente suave, doce que faz soluçar [...]” (MAUPASSANT, 2008b, p.359)

beauté.” (MAUPASSANT, 2008b, p.359)⁴²¹. No entanto, conforme as palavras de René, embora as mulheres conheçam:

[...] *si bien l'irrésistible séduction des bas de soie fins et brodés, et le charme exquis des nuances, et l'ensorcellement des précieuses dentelles cachées dans la profondeur des toilettes intimes, et la troublante saveur du luxe secret, des dessous raffinés, toutes les subtiles délicatesses des élégances féminines [...]* (MAUPASSANT, 2008b, p.360)⁴²².

Elas não compreendem “[...] *jamais l'irrésistible dégoût que nous inspirent les paroles déplacées ou niaisement tendres.*” (MAUPASSANT, 2008b, p.360)⁴²³. E as palavras da amada, ditas de modo banal ou em momentos inoportunos, quebram o encanto e afugentam o amante, que só é capaz de permanecer ao lado dela, desde que esta não diga nada. Em “*Mots d'amour*”, há a compreensão de que as palavras amorosas, como “*je t'aime*” (MAUPASSANT, 2008b, p.361), são ditas e repetidas com leviandade, reproduzindo ideias e imagens estereotipadas sobre os sentimentos amorosos.

A convivência faz com que se perceba que as palavras e os gestos são apenas reprodução de ideias recebidas e as coisas importantes, como as “*soirs de rêve*”, são interrompidas por palavras vazias que destroem o encanto da paisagem:

Nous allions le long de la rive, un peu grisés par cette vague exaltation que jettent en nous ces soirs de rêve. Nous aurions voulu accomplir des choses surhumaines, aimer des êtres inconnus, délicieusement poétiques. Nous sentions frémir en nous des extases, des désirs, des aspirations étranges. Et nous nous taisions, pénétrés par la sereine et vivante fraîcheur de la nuit charmante, par cette fraîcheur de la lune qui semble traverser le corps, le pénétrer, baigner l'esprit, le parfumer et le tremper de bonheur. Tout à coup Joséphine (elle s'appelle Joséphine) poussa un cri: - Oh! as-tu vu le gros poisson qui a sauté là-bas? (MAUPASSANT, 2008b, p.1106)⁴²⁴.

Sucedem-se brigas, ofensas, ameaças e gestos impulsivos e no final, preso na armadilha do amor, o homem vê-se aprisionado a uma situação indesejada, que o leva, senão à perdição, ao menos à infelicidade e decepção da vida cotidiana. Haveria, nesse sentido, um abismo entre os seres, impedindo a compreensão e a comunicação entre eles. Sabendo que a

⁴²¹ “[...] uma perfeita harmonia, uma absoluta conformidade do gesto, da voz, da palavra, da terna manifestação, com a pessoa que age, fala, manifesta, com sua idade, o tamanho de sua altura, a cor de seus cabelos e a fisionomia de sua beleza [...]” (MAUPASSANT, 2008b, p.359).

⁴²² “[...] tão bem a irresistível sedução das meias de seda finas e bordadas, e o encanto requintado das nuances, e o encanto das preciosas rendas escondidas nas profundidades das toaletes íntimas e o gosto perturbador do luxo secreto, das roupas íntimas refinadas, todas as sutis delicadezas da elegância feminina [...]” (MAUPASSANT, 2008b, p.360).

⁴²³ “[...] nunca o desgosto irresistível que nos inspiram as palavras equivocadas ou tolas.” (MAUPASSANT, 2008b, p.360).

⁴²⁴ Confira “Le modèle” (MAUPASSANT, 2008b).

ilusão se perde com o tempo e que o amor se desgasta com a realidade cotidiana, a única maneira de conservar nossa ilusão, em Villiers, seria preservá-la de todo contato com os fatos; em última instância, viver em um mundo completamente artificial, como Des Esseintes, em *À rebours* (HUYSMANS, 1977), ou escolher voluntariamente deixar a vida antes que ela possa destruir a ilusão.

A questão das palavras fora de lugar ou de palavras ineptas que saem da boca da amada também aparece em *L'Ève future*. No capítulo intitulado “Sombra”, vemos a existência de um desequilíbrio entre o corpo e a alma de Miss Alicia, entre sua fisionomia externa e suas palavras e ações. Tentando justificar, inicialmente, tal desarmonia, Lorde Ewald diz que “[u]ne femme! N'est-ce pas une enfant troublée de mille inquiétudes, sujette à toutes influences?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1985, p.797)⁴²⁵. De acordo com ele, a mulher tem tendência para a fantasia e a inconstância nos gostos e esta instabilidade faria parte do encanto feminino. Por isso, compete aos homens “[...] à guider, enfin, un être frêle, irresponsable et délicat qui, de lui-même et par instinct, demande appui.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.797)⁴²⁶. Mas o comportamento de Alicia, como ele mesmo indica a seguir, não era apenas capricho feminino. Ao falar sobre isso, o personagem observa:

[...] en tout être vivant il est un fond indélébile, essentiel, qui donne à toutes les idées, même les plus vagues, de cet être et à toutes ses impressions, versatiles ou stables[...], l'aspect, la couleur, la qualité, le caractère, enfin, sous lesquels, seulement, il lui est permis d'éprouver et de réfléchir. Appelons ce substrat l'âme, si vous voulez. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.798)⁴²⁷.

Dizendo isso, Lord Ewald sugere que a alma de Alicia se opõe à sua aparência física. Referindo-se ao fato de haver contradição entre o ser íntimo e a forma, Edison, personagem com quem dialoga Lord Ewald, diz que “[...] presque toutes les femmes, - pendant qu'elles sont belles, ce qui leur passe vite - évoquent des sensations analogues [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.798)⁴²⁸. Pensando no tempo e na duração da beleza, Lord Ewald questione: “[...] la durée de la beauté la plus radieuse, ne fût-elle que d'un éclair, si je meurs,

⁴²⁵ “[...] uma mulher não é como uma criança inquieta com mil coisas, capaz de influenciar-se com tudo?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 91).

⁴²⁶ “[...] guiar esse ser frágil, sem responsabilidades e tão delicado que, por si próprio, instintivamente, pede apoio.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 91).

⁴²⁷ “[...] todo ser vivo possui um fundo indelével, essencial, que dá a todas as suas ideias, mesmo as mais vagas, e a todas as impressões, fugidias ou estáveis [...], o aspecto, a cor, a qualidade, o gênero, sob as quais, enfim, somente lhe será permitido sentir ou pensar. Chamamos a esse substrato de alma, se quiser.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 91).

⁴²⁸ “[...] quase todas as mulheres – enquanto sua beleza perdura, o que passa rápido – despertam sensações análogas [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 92).

en subissant cet éclair, en aura-t-il été moins éternel pour moi? Peu importe ce que dure la beauté pourvu qu'elle soit apparue!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.798)⁴²⁹. Com esse argumento, ele demonstra que o acesso à beleza é o mais importante, independentemente de sua duração.

A beleza física de Alicia impressiona. Seu rosto é comparado a um “mármore divino” e suas feições provocam “sensação ininteligível”. Sua beleza é “irrepreensível” e, de acordo com Lorde Ewald, “desafiava a análise mais detalhada”. No entanto, através da descrição que dela faz Lorde Ewald, percebe-se que Alicia é parecida com tantas mulheres grosseiras, cujas palavras evidenciam sua mediocridade, muito embora o nobre tentasse enganar-se, justificando para si mesmo tal comportamento, acreditando que as ações dela poderiam se dar por “elevação de sentimentos” ou devido a algum trauma do passado, ou ainda porque o estivesse testando para saber se possui por ela sentimentos sinceros e verdadeiros. A beleza de Alicia está, no entanto, em desacordo com sua alma, imbuída de “*misère morale*”, situação que ocasiona inevitavelmente a rejeição da realidade decepcionante e imperfeita.

Como vimos, a beleza aparente do corpo feminino das mulheres que seduzem os homens corresponde, na verdade, a subterfúgios artificiais para esconder o que é natural. Mas essa beleza física não tem, entretanto, seu correspondente na alma humana. A “Beleza” tem um “poder *intrínseco*” e acorrentou Lord Ewald a Alicia; iludido, como ele diz, por uma “quimera”, ele se sujeitou a uma miragem, “essa maravilhosa forma morta”, e mesmo que ele tente se desvencilhar dela não pode, pois estão unidos por elos fortes e inquebrantáveis (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986). Também em Maupassant o poder da mulher é visto como intrínseco a ela, independentemente de ela agir como caçadora ou não. É uma força desconhecida, que ninguém sabe de onde vem, cuja dominação irracional é fatal ao homem, visto que o amor ocorre apesar dos defeitos e da inadequação da mulher aos sonhos masculinos. É suficiente ser mulher para que o homem se torne vítima (BESNARD-COURSODON, 1973).

Ao refletir sobre a essência das coisas e a aparência, a questão do verdadeiro sentido da palavra também é colocada. Ao diferenciar a “mulher *espirituosa*” de uma mulher “*pouco inteligente*”, mas modesta e quieta, Lord Ewald demonstra que esta última é capaz de compreender com seu instinto o verdadeiro sentido de uma palavra, “como através de um véu de luz” e, por isso, ela representa um tesouro como companheira, diferente da primeira que

⁴²⁹ “[...] a duração da beleza mais radiosa, ainda que rápida como um relâmpago, se morro fulminado por esse raio, terá sido menos eterna para mim? Do momento que surge, pouco importa o quanto perdure a beleza!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 92).

representa “um flagelo social!” Alicia, sendo “tola” e “mediocre”, faria parte do primeiro tipo de mulher (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986).

As tolices que pratica ligam-se a um “bom senso negativo”, “[...] *dérisoire, qui rétrécit simplement toutes choses et dont les observations ne portent jamais que sur des réalités insignifiantes* [...] *Comme si ces choses fastidieuses, et convenues le plus tacitement possible, devaient absorber, à ce point, la totalité des soucis, chez les réels vivants!*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.808)⁴³⁰. Aqui, novamente, vemos uma crítica ao comportamento burguês e à tendência ao imediatismo.

Pessoas com tal comportamento preferiam palavras de cunho “importante”, como se apenas por proferí-las dessem “importância à vida”. Como exemplo, Lord Ewald apresenta as palavras “seriedade”, “positivo” e “bom senso” e comenta que elas são proferidas “ao léu” por pessoas que acreditam que “[...] *la seule vertu de ces syllabes confère, à qui les articule, même distraitemment, un brevet de capacité.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.809)⁴³¹. Como diz o personagem, essas pessoas incorporam o “hábito lucrativo e maquinal” de repetir essas palavras, o que provoca “[...] *l’hystérie abrutissante dont ces mêmes vocables sont imbus* [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.809)⁴³². Nesse sentido, vemos discutida a questão da linguagem e do uso descuidado que fazem dela.

Do mesmo modo, “o amor pelo Belo é o horror ao Bonito”, ou seja, a “beleza vulgar”, comum, não corresponde ao verdadeiro Belo. Alicia não possui uma beleza comum, mas seu “pensamento” não corresponde à sua forma. Para falar sobre tal questão, Lord Ewald apresenta a *Venus Victrix*. De acordo com ele:

La Vénus de marbre, en effet, n'a que faire de la Pensée. La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci: - "Moi, je suis seulement la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. En mon absolu, toute conception s'annule d'elle-même, puisqu'elle perd sa limite. [...] Pour qui me réfléchit, je suis telle qu'il peut m'approfondir." (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.810)⁴³³.

⁴³⁰ “[...] irrisório, que amesquinha todas as coisas e só leva ao que existe de mais insignificante na realidade [...] Como se essas coisas mezinhas e convencionadas da maneira mais tácita possível devessem ocupar as verdadeiras preocupações daqueles que realmente vivem.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 105).

⁴³¹ “[...] a simples articulação dessas sílabas confere um brevê de capacidade e virtude [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 106).

⁴³² “[...] a histeria embrutecedora de que está impregnado seu significado.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 106).

⁴³³ "A Vênus de mármore, efetivamente, nada tem a ver com o Pensamento. a deusa encobre-se com o véu do mineral e do silêncio. Sua contemplação parece deixar escapar este Verbo: - 'Eu sou unicamente a própria Beleza. Penso através do espírito que me contempla . Em meu absoluto, qualquer concepção anula-se em si mesma, perdida a noção de limite [...] Sou aquela que pode suscitar uma profunda reflexão para quem detém em mim seu pensamento.'" (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 106).

Alicia, para Lord Ewald, poderia inspirar como a Vênus, mas somente se permanecesse calada e com os olhos fechados. Lord Ewald e Edison dirigem, então, ao mistério do mundo, as seguintes palavras:

La jeune amie que tu daignas m'envoyer, jadis, pendant les premières nuits du monde, me paraît aujourd'hui devenue le simulacre de la soeur promise et je ne reconnais plus assez ton empreinte, en ce qui anime sa forme déserte, pour la traiter en compagne. — Ah! l'exil s'alourdit, s'il me faut regarder seulement comme un jouet de mes sens d'argile celle dont le charme consolateur et sacré devait réveiller, — en mes yeux si las de l'aspect d'un ciel vide!⁴³⁴ — le souvenir de ce que nous avons perdu. À force de siècles et de misères, le permanent mensonge de cette ombre m'ennuie! rien de plus: et je ne me soucie plus de ramper dans l'Instinct, d'où elle me tente et m'attire, jusqu'à m'efforcer de croire, toujours en vain, qu'elle est mon amour. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.925)⁴³⁵.

Fica evidente nesse desabafo que a mulher é vista apenas como uma sombra da mulher ideal, ela simboliza para o homem a lembrança do paraíso perdido.

Villiers e Maupassant compreendem que o conhecimento do outro é impossível, no entanto, para eles, é possível vislumbrar aspectos que indiquem a essência do ser. Assim, quando há a revelação, ainda que momentânea, do que esse outro é em realidade, ou seja, quando a mulher se revela como é, humana com suas fraquezas e defeitos, o outro fica desiludido, situação que favorece o distanciamento entre os seres.

No escritor realista, o desencanto com a triste e feia realidade, o envelhecimento e a morte, leva à transferência do amor para outra, da mais velha para a jovem. Assim, a transfêrencia do amor de Any para a a jovem Annette revela uma espécie de continuidade, já que a filha é a continuação da mãe, mas indica também que o “dêmonio do desejo” vai sempre existir no ser humano, de modo que o amor eterno seja, em Maupassant, irrealizável (BESNARD-COURSODON, 1973).

Apesar disso, o recorrente desejo de se conectar com o outro decorreria principalmente da solidão (DULĂU, 2011). Em “*Solitude*”, vemos a reflexão sobre os mistérios da vida e a revelação de que “[...] *notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes*

⁴³⁴ Essa ideia de “céu vazio” dialoga com o poema “*L'azur*” de Mallarmé (1992): “*Le Ciel est mort.*”

⁴³⁵ “[...] a jovem amiga que tu me dignaste enviar, outrora, durante as primeiras noites do mundo, parece-me hoje ter-se tornado o simulacro da irmã prometida, e não mais reconheço tua marca no que dá vida à forma deserta, para reconhecê-la como companheira. - Ah! o exílio ser-me-á penoso se for necessário olhar somente, como um folguedo de meus sentidos de argila, aquela cujo encanto consolador e sagrado deveria despertar - em meus olhos tão fatigados com o aspecto de um céu vazio! - a lembrança do que perdemos. À força de séculos e desgraças, a mentira permanente dessa sombra me aborrece! Nada mais: não desejo rastejar no Instinto de onde ela me tenta e para onde me atraí, esforçando-me por crer, sempre em vão, que ela é meu amor.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 258).

éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude." (MAUPASSANT, 2008b, p.1254)⁴³⁶. Nessa perspectiva, "[...] *ces amoureux des bancs en plein air cherchent, comme nous, comme toutes les créatures, à faire cesser leur isolement, rien que pendant une minute au moins; mais ils demeurent, ils demeureront toujours seuls; et nous aussi.*" (MAUPASSANT, 2008b, p.1254)⁴³⁷. Essa constatação pessimista é reafirmada pela reprodução das palavras de seu mestre Flaubert, para quem: "*Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne.*" (MAUPASSANT, 2008b, p.1257)⁴³⁸.

Para Maupassant, a felicidade é passageira e as alegrias são sempre incompletas. Diante da impossibilidade de entendimento entre os dois seres, a solidão revela-se irremediável, mesmo que o casal viva lado a lado ou haja a liberdade, provocando uma angústia existencial, a qual o amor é incapaz de curar. Diz Bertin:

Oui, ma chère amie, je suis à l'âge où la vie de garçon devient intolérable, parce qu'il n'y a plus rien de nouveau pour moi, sous le soleil. Un garçon doit être jeune, curieux, avide. Quand on n'est plus tout cela, il devient dangereux de rester libre. Dieu, que j'ai aimé ma liberté, jadis, avant de vous aimer plus qu'elle! Comme elle me pèse aujourd'hui! La liberté, pour un vieux garçon comme moi, c'est le vide, le vide partout, c'est le chemin de la mort, sans rien dedans pour empêcher de voir le bout, c'est cette question sans cesse posée: que dois je faire? qui puis-je aller voir pour n'être pas seul? Et je vais de camarade en camarade, de poignée de main en poignée de main, mendiant un peu d'amitié. J'en recueille des miettes qui ne font pas un morceau. (MAUPASSANT, 1983, p.156)⁴³⁹.

Como a mulher era o problema insolúvel do celibatário *fin-de-siècle*, tendo em vista que o homem não poderia nem prescindir dela, nem viver com ela, o fetiche trazia uma solução ao problema (DOTTIN-ORSINI, 1996). Surgem, então, paliativos, imitações, simulacros e substitutos: os manequins, as marionetes, as bonecas, enfim as Vênus mecânicas e as estátuas, objetos que materializavam a recusa ou a rejeição do ser vivo e a

⁴³⁶ "[...] nosso grande tormento na existência vem do fato de que estamos eternamente sozinhos, e todos os nossos esforços, todas as nossas ações tendem apenas a fugir dessa solidão." (MAUPASSANT, 2008b, p.1254).

⁴³⁷ "[...] os apaixonados dos bancos ao ar livre buscam, como nós, como todas as criaturas, pôr fim ao seu isolamento, pelo menos por um minuto; mas eles permanecem, eles sempre permanecerão sozinhos; e nós também." (MAUPASSANT, 2008b, p.1254).

⁴³⁸ "Estamos todos em um deserto, ninguém entende ninguém." (MAUPASSANT, 2008b, p.1257).

⁴³⁹ "Sim, cara amiga, cheguei à idade em que a vida de solteiro se torna intolerável, porque nada de novo existe mais para mim sob o sol. Um solteiro deve ser jovem, curioso, ávido. Quando não se é mais nada disso, torna-se perigoso continuar livre. Meu Deus, como eu amei a liberdade outrora, antes de amar mais você! Quanto me pesa hoje! A liberdade para um solteiro como eu, é o vazio, o vaizo por toda a parte, é o caminho para a morte, que nada tem que impeça de ver o fim. É a pergunta feita incessantemente: 'Que devo fazer? Que posso fazer para não ficar sozinho? E vagueio, de camarada em camarada, de aperto de mão em aperto de mão, mendigando um pouco de amizade, e recolho migalhas que não chegam a formar um pedaço.'" (MAUPASSANT, 1993, p.109-110).

impossibilidade de renunciar a ele, o que denota a obsessão do masculino pelo feminino. Esses objetos fetiches são dóceis imitações. Sua única função era dar a ilusão de uma beleza perfeita e estereotipada: um modelo de mulher.

Em *L'Ève future*, a solução encontrada é a criação de um androide que recupera o aspecto físico da mulher, a humana rejeitada por Lorde Ewald. Como diz o cientista “[...] *chimère pour chimère, pourquoi pas l'Andréide elle-même?*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.905): “*C'est pourquoi, [...] je suis ici, cette nuit, dans un sépulcre, essayant [...] de fixer, au moins, le mirage — rien que le mirage, hélas! — de celle que ta mystérieuse Clémence me laissa toujours espérer.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.926)⁴⁴⁰.

Aqui, mantem-se o desejo de ter acesso ao ideal feminino e cria-se um duplo, capaz de superar a mulher real. Mas Edison sabe que sua Hadaly é apenas uma miragem, uma tentativa desesperada de criar um ser que solucione os problemas humanos através de ciência. A transferência do amor também ocorre nesse romance e, assim como ocorre em *Fort comme la mort*, a transferência só pode ser feita para um outro ser, cuja aparência seja idêntica à do modelo original.

Para muitos escritores da época, a mulher era uma máquina sem consciência, que, rejeitada e transformada em objeto, é vista como maléfica. A mulher fatal era constantemente descrita como máquina ou robô: mulher fria e sem coração, com gestos mecânicos, que podem ser motivados pelo instinto ou pelo inconsciente, tendo em vista que para os homens, elas não pensam. Irresistíveis, elas são esvaziadas de substância e, assim, os homens tiram da mulher a humanidade para fazer dela um objeto malvado. Nessa perspectiva, se a mulher é apenas uma boneca, porque não criar uma boneca de verdade? Se é apenas um autômato sem coração, por que não construir um? Esses objetos são um substituto radical para solucionar o problema amoroso, o que denota o desespero por parte daquele que ama. Esse simulacro de substituição encarna o eterno feminino, o ídolo. Hadaly, cujo nome significa “ideal”, é a mulher artificial criada por Edison, que encarna todas as mulheres possíveis, superando-as naquilo que elas têm de imperfeito. O androide resolveria todos os problemas existentes na mulher real, na medida em que exclui a interioridade feminina indesejada, enquanto seu corpo encarnaria a pureza e a perfeição desejadas pelo homem.

Como procuramos perceber, há uma oposição entre a beleza exterior e o mal profundo atribuído ao ser feminino. Em Maupassant, para quem a felicidade é passageira e a beleza é

⁴⁴⁰ “Por essa razão, [...] estou aqui, esta noite, em um sepulcro [...] tentando, pelo menos, fixar a miragem – nada além da miragem, ai de mim! – daquela que tua misteriosa Clemência permitiu-me sempre esperar.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 259).

fugaz, esse mal está associado, sobretudo, à falsidade e à contradição associadas à mulher, enquanto em Villiers há uma aproximação com o pecado original. Percebemos assim, que a natureza feminina surge de forma generalizada em Villiers e Maupassant. Insistindo na duplicidade da mulher, que esconde tanto a candura quanto o mal, eles mostram que, instintiva ou inteligente, antiga ou moderna, a função dela é a de atrair o homem, agrandando-o e seduzindo-o, para, em seguida, dominá-lo. Ambos os escritores revelam a imagem da mulher como uma esfinge, cuja beleza é fatal ao homem e o amor que desencadeia revela-se destrutivo. Mas essa esfinge misteriosa e aparentemente inacessível não possuía, no final, como diz Lord Ewald, “nenhum enigma”⁴⁴¹.

Os personagens de Maupassant, homens ou mulheres, não compreendem o que vieram fazer neste mundo ou o significado da existência. Eles vivem a ilusão da vida, seguindo seus instintos e paixões, armadilhas inventadas pela natureza para gerar outros sofrimentos no ser. O que vemos na obra de Maupassant é a desmistificação do amor, visto como incapaz de manter por muito tempo os sonhos e a felicidade do ser humano. Aliás, em Maupassant, esses momentos são fugazes e provocam sentimentos de angústia e nostalgia nos seres apaixonados, mergulhando-os na infelicidade e na busca da morte para aliviar a dor e fugir do sofrimento. No caso de *L'Ève future*, temos a ideia de que o amor existe e é único e eterno, mas Lord Ewald, ao se dar conta da dissonância entre a forma e a alma de Alicia deseja fugir desta realidade, fugir deste mundo, assim como o personagem de Maupassant. Percebemos, assim, que a figura feminina é comumente associada, nos romances, ao pecado, ao crime, à hipocrisia, à estupidez, ao vício e à morte e, ao ceder aos encantos femininos, deixando-se seduzir por seus artifícios, muitos homens têm suas vidas transformadas. Esse é o caso do artista, que, ao buscar sua musa inspiradora, encontra uma figura ilusória e decadente.

⁴⁴¹ Oscar Wilde (2001), em “A esfinge sem segredo”, também desmistifica a figura feminina. O mistério em torno da mulher quando é desvendado revela uma simples esfinge sem segredo.

5 O ARTISTA

A figura do artista aparece tanto em *Fort comme la mort*, com o pintor Olivier Bertin, como em *L'Ève future*, com Ewald, que encarna o sonho e a busca pela beleza ideal, e Edison, personagem que incorpora o gênio criativo. Ao escolher um artista como personagem principal do romance, os autores o inserem na linhagem de obras onde têm destaque o artista e seu universo. Pela relação que mantém com a mulher e com o mundo, o artista ocupa uma posição paradigmática em relação ao amor e também em relação à ilusão.

Nos tempos modernos, o amor é dirigido a um ser em transformação, e não a um ideal fixo de mulher e, nessa perspectiva, ela surge como uma estátua ou uma página em branco. Michelet (1859) desenvolve o tema da mulher enquanto criação do homem, recuperando referências bíblicas, onde ele busca se tornar criador como Deus, ao criar Eva da costela de Adão, e mítica, com a retomada do mito de Prometeu e de Pigmalião. Tais ideias serão retomadas pelos artistas e escritores no século XIX e vemos constantemente o estabelecimento de uma relação entre o objeto estético e a figura feminina, na medida em que a mulher é vista como produto, não apenas do olhar, mas da criatividade masculina. Cobiçada, ela se torna ideal, imagem artística por excelência. No entanto, ela evoca um duplo questionamento, do qual resulta um confronto constante entre obra e modelo: de um lado, o destino feminino e de outro a finalidade da arte e do artista. Considerando que a arte se torna autônoma nesse século conturbado, o artista “usurpa o poder do Criador” e, nesse ato de rebeldia, a mulher se torna, ao mesmo tempo, inspiradora, possibilitando a sublimação artística, e objeto amado, mas visto como incompleto, inacabado, imagem ilusória de uma “simbiose mortífera” (KSIAZENICER-MATHERON, 2000, p.16).

Balzac fez várias obras onde há a reflexão sobre as relações da arte e do amor, como *Sarrasine*, de 1830, *Massimilla Doni*, de 1839, e *Le roi Candaule*, de 1844⁴⁴². A encontramos também em *La Maison du chat-qui-pelote*, de 1842, onde há confusão entre entusiasmo estético e paixão amorosa, e em *Le chef-d'œuvre inconnu*, de 1831, onde o enfrentamento da arte e do amor aparece através do processo de mistificação da mulher⁴⁴³. Em Balzac, a mulher tira seu poder da confusão das funções maternas e os papéis de inspiradora e amante. Essa questão também aparece na obra de Gautier, como em *La toison d'or* (1839)⁴⁴⁴. Para o escritor, o amor, que “*fait la femme*”, permite ressuscitar o belo e o breve momento da posse,

⁴⁴² Confira Balzac (2005).

⁴⁴³ Confira Balzac (2006).

⁴⁴⁴ Confira Balzac (1879)

e atingir, assim, o absoluto. Gautier, em busca de uma musa que o mundo da época não podia mais oferecer, diz: “*J’ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair*”. *Manette Salomon*, de 1868⁴⁴⁵, dos irmãos Goncourt, também fala da impossível união do artista e da mulher, já que a busca do belo se torna um sofrimento propiciado pelo cotidiano encarnado pelo ser feminino. A visão da mulher, enquanto objeto de arte e de amor, aparece ainda em *L’Œuvre*, de 1886, de Zola⁴⁴⁶. Percebemos, assim, que essa temática está presente na literatura do século XIX.

O criador precisa da mulher porque ela personifica o ideal por ele buscado, o sinal da transcendência, mas, como vimos, nos tempos modernos, a mulher é marcada sobretudo pela degradação, situação que leva o artista ao sofrimento. Ela encarna a beleza pela qual ele se apaixona, é sua musa e, enquanto tal, deve permanecer, ao mesmo tempo, passiva, intocável, puro objeto de contemplação, e ativa, por sua função inspiradora e pelo ideal que ela representa aos olhos do criador. Entretanto, encontramos frequentemente uma barreira espiritual que separa a mulher do artista e isso ocorre porque não pode haver contato entre a alma do criador e a alma da mulher burguesa, por causa sobretudo da inadequação das almas, na medida em que a mulher não vê e não compreende a beleza na arte. Além disso, o artista, que vive na esfera do ideal, não saberia compartilhar com sua musa uma vida comum e cotidiana, pois ela estaria mais próxima do mundo material que do plano ideal. No caso do artista, a armadilha da musa é imaginar que a encontrou, já que seu trabalho depende da beleza representada pela mulher, mas ele se engana ao fazer dela sua amante. A musa se torna assim um modelo, um corpo possuído, tanto pelo pintor quanto pelo amante, um corpo com o qual se vive ou se convive, misturando assim arte e vida cotidiana. O ideal da natureza deveria se tornar o objeto da contemplação do artista, não o objeto do desejo do homem, visto que a modelo é mais importante que a mulher⁴⁴⁷. O artista se apega ao mesmo tempo à carne e à sua arte e vive em uma relação ambígua com a mulher amada e a figura pintada. A confusão entre a obra e a mulher faz com que o artista tome uma por outra e projete no suporte, visto como indigno, uma visão estética ideal. Sob os traços de uma burguesa ou de uma modelo, o criador vê a musa de suas obras. O amor passa através da pintura ou da obra criada, na medida em que o artista se apaixona pela mulher (enquanto ela é modelo e inspiração), situação que recupera o mito de Pigmalião (ROY-REVERZY, 1998).

⁴⁴⁵ Confira E. Goncourt e J. Goncourt (2010).

⁴⁴⁶ Confira Zola (1980).

⁴⁴⁷ Assim como a atriz importa mais que o ser feminino e acima de tudo está a obra ou o papel que ela representa. Como vimos anteriormente, em relação à atriz, em *L’Ève future* e *Fort comme la mort* importa menos a mulher por trás da atriz que a atriz enquanto ser vazio, capaz de representar o ideal.

No caso do pintor, a mulher é um suporte para seu trabalho, inferior à mulher ideal de sua tela. Ele busca fazer coincidir o significante e o significado, ou seja, abolir a representação para oferecer a presença de uma mulher real, mas ela se opõe à mulher pintada, de modo que elas não podem coexistir, nem na vida, nem na representação. O artista personagem ama na pintura, sua criatura, a mulher pintada, representada. Se Pigmalião podia amar apenas sua virgem de marfim, o pintor pode amar apenas a representação da mulher real, sua imagem, tal como ele a criou, filtrada através de seu ideal. Vemos, assim, a complexa relação entre o artista e as duas mulheres por quem ele é apaixonado, sua companheira e sua representação.

No caso de Maupassant, a pintura é um tema que lhe é caro, e essa temática foi abordada em outras narrativas, como *Miss Harriet*, e textos críticos, como *La vie d'un paysagiste*⁴⁴⁸; o escritor faz referência à pintura também em *Bel-Ami*. Em *Fort comme la mort*, o pigmalionismo também se faz presente. Encontramos a busca pela correspondência entre a mulher real e a mulher pintada, entretanto a matéria não é mais bela para ser transfigurada. A mulher pintada é superior à mulher real, porque a beleza da primeira é imutável, enquanto a mulher que inspira o artista está sujeita ao tempo, pode envelhecer e morrer.

No começo do romance, vemos Bertin pintar o quadro de Any no auge de sua beleza e juventude. O “*oeil d'artiste*” de Bertin é seduzido, inicialmente, pela “*apparition*” da condessa Any de Guilleroy, “*jolie vision de grâce et d'élégance*”, que, mesmo em luto pela morte de seu sogro, aceita posar como modelo para Bertin. Inicialmente, “[l]e portrait avançait et s'annonçait fort bien, le peintre étant arrivé à l'état d'émotion nécessaire pour découvrir toutes les qualités de son modèle, et les exprimer avec l'ardeur convaincue qui est l'inspiration des vrais artistes.” (MAUPASSANT, 1983, p.26)⁴⁴⁹. O pintor se esforça para captar a essência da mulher:

Penché vers elle, épiant tous les mouvements de sa figure, toutes les colorations de sa chair, toutes les ombres de la peau, toutes les expressions et les transparences des yeux, tous les secrets de sa physionomie, il s'était imprégné d'elle comme une éponge se gonfle d'eau ; et transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait, et qui coulait, ainsi qu'une onde, de sa pensée à son pinceau, il en demeurait étourdi, grisé comme s'il avait bu de la grâce de femme. (MAUPASSANT, 1983, p.41)⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ Confira Maupassant (2008b, 1938).

⁴⁴⁹ “[o] retrato avançava, anunciando-se muito bem, porque o pintor chegara ao estado de emoção necessário para que todas as qualidades de seu modelo fossem descobertas e exprimidas com o ardor convicto que é a inspiração dos verdadeiros artistas.” (MAUPASSANT, 1993, p.26).

⁴⁵⁰ “Inclinado para ela, espiando todos os movimentos de seu rosto, todas as colorações de sua carne, todos os sombreados de sua pele, todas as expressões e transparências dos olhos, todos os segredos de sua fisionomia, ele

O desejo de Bertin faz-se evidente e a jovem mulher busca seduzir esse homem, cujo mundo é distinto ao seu. O jogo de sedução faz atrasar o quadro e a modelo perturba o artista. A entrega da mulher não apazigua o desejo do pintor, que parece se intensificar com a realização do retrato. Fechado em seu ateliê, o pintor contempla o retrato: “[...] *il s’exalta devant le portrait, les lèvres chatouillées de l’envie de se poser sur la peinture où quelque chose d’elle était fixé.*” (MAUPASSANT, 1983, p.63)⁴⁵¹. Depois de pronto, o retrato fica exposto na casa dos Guilleroy para que todos vejam quando entram na casa:

Au milieu du principal, le portrait de la comtesse par Olivier Bertin semblait habiter, animer l’appartement. Il y était chez lui, mêlait à l’air même du salon son sourire de jeune femme, la grâce de son regard, le charme léger de ses cheveux blonds. C’était d’ailleurs presque un usage, une sorte de pratique d’urbanité, comme le signe de croix en entrant dans les églises, de complimenter le modèle sur l’oeuvre du peintre chaque fois qu’on s’arrêtait devant. (MAUPASSANT, 1983, p.103)⁴⁵².

Esse quadro, que retrata o auge da beleza de Any, será a obra-prima de Bertin: “*Il avait fini le portrait de la comtesse, le meilleur, certes, qu’il eût peint, car il avait su voir et fixer ce je ne sais quoi d’inexprimable que presque jamais un peintre ne dévoile, ce reflet, ce mystère, cette physionomie de l’âme qui passe, insaisissable, sur les visages.*” (MAUPASSANT, 1983, p.71)⁴⁵³. Ele também será um elemento importante na quebra da ilusão, na medida em que revelará a passagem do tempo e o envelhecimento da modelo e evidenciará as diferenças entre a pintura e a mulher real.

A questão da fugacidade do tempo será aprofundado pela intrusão de um duplo no romance de Maupassant, Annette, a filha de Any, cuja fisionomia coincide com a imagem da mãe, no passado. O duplo também aparece no romance de Villiers, onde vemos a relação entre Alicia, a mulher real, e Hadaly, a mulher artificial. A questão do desdobramento ocupa, nessa perspectiva, um lugar central tanto em *Fort comme la mort* quanto em *L’Ève future*.

se impregnara dela como uma esponja se encharca de água; e, transportando sobre a tela a emanção de encanto perturbador que seu olhar recolhia e que fluía, assim como uma onda, de seu pensamento ao seu pincel, ele permanecia atordoado, inebriado como se tivesse bebido a graça da mulher.” (MAUPASSANT, 1993, p.26).

⁴⁵¹ “[...] exaltou-se diante do retrato, com os lábios excitados de vontade de colar-se à pintura, onde algo dela estava fixado.” (MAUPASSANT, 1993, p.36).

⁴⁵² “No meio do principal, o retrato da condessa, pintado por Olivier Bertin, parecia habitar, animar o aposento. Ali estava em sua casa, misturava ao próprio ar do salão seu sorriso de jovem mulher, a graça de seu olhar, o leve encanto de seus cabelos louros. De resto, era quase um uso, uma espécie de prática de urbanidade, como o sinal da cruz ao se entrar nas igrejas, cumprimentar o modelo pela obra do pintor, cada vez que alguém parava diante dela.” (MAUPASSANT, 1993, p.57).

⁴⁵³ “Acabara o retrato da condessa, o melhor, certamente, que ele pintara, pois soubera ver e fixar um não sei quê de inexprimível, que um pintor quase nunca desvela, aquele reflexo, aquele mistério, aquela fisionomia da alma, que passa, imperceptível, para os rostos.” (MAUPASSANT, 1993, p.40).

5.1 O modelo e a obra de arte

Aliás, a relação entre a modelo e a obra de arte nos remete ao tema do duplo, um dos mais antigos na literatura, o qual foi explorado na mitologia, como a história de Narciso nas *Metamorfoses* de Ovídio (2003). Narciso, filho do rio Cefiso e da Ninfa Liríope, tinha uma beleza inigualável e por isso era amado e desejado pelas deusas, ninfas e jovens gregas. Preocupada com o destino de seu belo filho, Liríope consulta Tirésias, um famoso adivinho, que lhe responde que Narciso viveria muitos anos contanto que não visse a si mesmo⁴⁵⁴. Porém, por ter rejeitado o amor da Ninfa Eco – que se transformou numa pedra de tanta tristeza –, e desprezado todas as ninfas, Nêmesis, deusa da vingança (especialmente para com os orgulhosos e insolentes), condenou Narciso a aspirar a um amor impossível, que não fosse correspondido. Insensível às demonstrações de afeto, Narciso vê um dia seu reflexo (seu duplo) na superfície de uma fonte de águas claras e se apaixona pela bela imagem que vê refletida na água. Narciso, ignorando fome e sede, não consegue deixar de contemplar a própria imagem e, ao tentar alcançar este outro, ele cai na água, morrendo afogado. No lugar de seu corpo foi encontrada uma flor amarela, o narciso.

Com o Romantismo, a temática do duplo se torna um motivo recorrente na criação literária do século XIX. Esse tema foi abordado em várias narrativas fantásticas de E. T. A Hoffmann (1776-1822), escritor alemão ligado ao gênero fantástico e que exerceu forte influência sobre autores da época, especialmente franceses. O duplo aparece em seus contos fantásticos, como: “O Homem da areia”, de 1816, e em seu romance *Elixir do diabo*, de 1814⁴⁵⁵. O escritor estadunidense E. A. Poe também escreveu narrativas fantásticas, as quais foram recebidas com entusiasmo na França, a partir da tradução de sua obra realizada pelo poeta Charles Baudelaire em 1855. O motivo do duplo foi abordado, por exemplo, em sua novela “*William Wilson*”⁴⁵⁶, e se tornou um modelo para escritores posteriores. Dentre os autores franceses ligados ao fantástico, podemos citar Charles Nodier (1780-1844), Prosper

⁴⁵⁴ Essa questão nos faz pensar no mito da criação bíblica, na qual, o homem teria continuado a viver no paraíso se não tivesse sucumbido à curiosidade e desobedecido a úncia proibiçãoodivina. Entretanto, ao comer do fruto proibido, o homem passa a ter consciência de si mesmo e dos outros, e a consequência de ver-se a si mesmo, sua individualidade, é a perda da imortalidade humanao.

⁴⁵⁵ Confira Hoffmann (1993).

⁴⁵⁶ Confira Poe (1965).

Merimée (1803-1870), Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam⁴⁵⁷.

O duplo configura-se por sua surpreendente semelhança com o ser, seja nos traços, no nome, na voz, no modo de vestir. Esse jogo entre o ser e sua imagem, entre o original e sua cópia pode acontecer de diversas formas. Rank (1973) nos apresenta os duplos misteriosos que se separam do eu e se tornam independentes (sombra, reflexo ou retrato), duplos (sósias), onde pessoas reais se parecem muito, encontram-se e tornam-se rivais. Há ainda duplos criados por mentes doentes ou loucura paranoica, a dupla personalidade e os duplos por multiplicação, que consistem na duplicação de uma pessoa, como as criaturas artificiais.

No universo do romance *Fort comme la mort*, o espelho, a sósia e o quadro ocupam papel importante tendo em vista que é, a partir da interação com esses duplos que se dá a percepção do esvaecimento da juventude e, por conseguinte, da beleza. Segundo Otto Rank (1932), o espelho, no processo de duplicação, revela a aparência das coisas e a ausência de um reflexo, caso dos vampiros, pode mostrar a ausência de alma. Se for mágico, ele pode mostrar o futuro ou, como no conto tradicional da “Branca de neve”⁴⁵⁸, pode manifestar a existência de uma beleza única e incomparável. Sobre o conto, Carrijo (2011) demonstra que a preocupação com a aparência física e a disputa pela beleza pode ser traduzida, de forma mais ampla, no embate entre o velho e o novo. A madrasta sempre se olhava no espelho até se ver destronada por outra beleza, a de Branca de Neve. O espelho, superfície que se dedica exclusivamente à eterna atividade de espelhar, reflete inúmeras vezes o ser, mas cada reflexo será sempre diverso do anterior. Assim, ele espelha a única realidade plausível e possível, projetada em um dado momento e contexto (CARRIJO, 2011). Nessa perspectiva, ao se pensar sobre a identidade do ser, o espelho surge como um elemento que informa que não há verdade absoluta.

O espelho tem papel importante na ilusão criada por essas figuras que estão em contante representação e surge como uma obra de arte: “[...] *un charmant miroir à main, chef-d’oeuvre d’orfèvrerie, dont la glace était retournée sur un carré de velours brodé, afin qu’on pût admirer sur le dos un curieux travail d’or et d’argent.*” (MAUPASSANT, 1983, p.78)⁴⁵⁹.

⁴⁵⁷ A literatura fantástica “*fin de siècle*”, ou decadente, é caracterizada por uma visão pessimista do mundo, e a imaginação surge com o gosto pela aparição de motivos como a perversão e a anomalia. O fantástico seria caracterizado pelo caráter misterioso e insólito dos fenômenos e se identificaria com a obsessão, a alucinação e a loucura (WANDZIOCH, 1995).

⁴⁵⁸ Confira J. Grimm e W. Grimm (2005).

⁴⁵⁹ “[...] um encantador espelho de mão, obra-prima de ourivesaria, cujo cristal ficava virado sobre um pano de veludo bordado, a fim de que se pudesse admirar sobre o reverso um curioso trabalho de ouro e prata.” (MAUPASSANT, 1993, p.62).

No início do romance, Bertin olha o espelho: “*Mais soudain, au fond du miroir où se reflétait l’atelier tout entier, il vit remuer une portière, puis une tête de femme parut, rien qu’une tête qui regardait.*” (MAUPASSANT, 1983, p.5)⁴⁶⁰. É através do espelho que ele vê Any, e essa imagem é bem representativa, pois ilustra a ideia de que o que se vê não é o ser real, mas uma ilusão, uma projeção do mesmo, especialmente da mulher. Nesse meio social, tudo é representação e o indivíduo não deve se esquecer disso em nenhum momento. O espelho serve, assim, para lembrar quem o indivíduo deve ser, a aparência que deve ter, nunca quem é na realidade. A falsa imagem projetada no espelho é preferível à verdade da realidade decadente. Assim, seja por vaidade e por autoconsciência, Any olha-se frequentemente no espelho e, inclusive, carrega “*un imperceptible miroir*” para poder se olhar: “[...] *souvent, tout en marchant, elle la tenait ouverte dans sa main et la levait vers ses yeux.*” (MAUPASSANT, 1983, p.263)⁴⁶¹. A mulher mundana e frívola está ocupada apenas com a contemplação dela mesma, de sua própria imagem, devotada, como diz Danger (1993), ao culto de seu próprio corpo. Lembra, nesse aspecto, o mito de Narciso.

Com a morte de sua mãe, os costumes sociais pedem que Any fique de luto por um ano, mas a condessa se sente angustiada com esta perspectiva, visto que durante esse tempo haverá o inevitável envelhecimento de seu corpo, por isso o espelho a atrai mais do que o habitual:

Comme un être atteint d’un mal dévorant qu’un constant prurit contraint à se gratter, la perception et la terreur de ce travail abominable et menu du temps rapide lui mirent dans l’âme l’irrésistible besoin de le constater dans les glaces. Elles l’appelaient, l’attiraient, la forçaient à venir, les yeux fixes, voir, revoir, reconnaître sans cesse, toucher du doigt, comme pour s’en mieux assurer, l’usure ineffaçable des ans. (MAUPASSANT, 1983, p.263)⁴⁶².

No entanto, a ideia de passar “*sans voile et nu-tête, devant tous ces miroirs sincères*” também causa angústia na condessa, pois eles devolvem uma imagem que lhe é conhecida, embora seja distinta (e indesejada):

⁴⁶⁰ “De súbito, porém, no fundo do espelho que refletia todo o ateliê, viu mover-se um reposteiro; em seguida, uma cabeça feminina apareceu, nada além de uma cabeça que olhava.” (MAUPASSANT, 1993, p.12).

⁴⁶¹ “[...] muitas vezes, mesmo andando, segurava-se aberta na mão e a erguia até os olhos.” (MAUPASSANT, 1993, p.187).

⁴⁶² “Como um ser atngido por uma doença devoradora, que um constante prurido obriga a coçar, a percepção e o terror daquele trabalho abominável e minucioso do tempo rápido puseram-lhe na alma a irresistível necessidade de constatá-lo nos espelhos, que a chamavam, a atraíam, forçando-a a vir, com olhos fixos, ver, rever, reconhecer sem cessar, tocar com o dedo, como para melhor assegurar-se da usura indelével dos anos.” (MAUPASSANT, 1993, p.186).

[...] elle se leva pour aller voir sa figure dans sa grande armoire à glace. Elle demeura stupéfaite en face d'elle-même, effrayée de ses joues creuses, de ses yeux rouges, du ravage produit sur elle par ces quelques jours de souffrance. Son visage qu'elle connaissait si bien, qu'elle avait si souvent regardé en tant de miroirs divers, dont elle savait toutes les expressions, toutes les gentilleses, tous les sourires, dont elle avait déjà bien des fois corrigé la pâleur, réparé les petites fatigues, détruit les rides légères apparues au trop grand jour, au coin des yeux, lui sembla tout à coup celui d'une autre femme, un visage nouveau qui se décomposait, irréparablement malade. Pour se mieux voir, pour mieux constater ce mal inattendu, elle s'approcha jusqu'à toucher la glace du front, si bien que son haleine, répandant une buée sur le verre, obscurcit, effaça presque l'image blême qu'elle contemplait. (MAUPASSANT, 1983, p.160)⁴⁶³.

No conto da “Branca de Neve”, quando o espelho mostra a existência de uma nova beleza no lugar do reflexo espelhado da madrasta, uma interpretação possível seria entender que a beleza “original” da Madrasta fugiu (BASTOS, 2006), que o tempo passou e ela envelheceu. Também no romance de Maupassant, Any vê sua beleza perder-se com o tempo, sendo substituída por outra, mais fresca e jovem, situação que ocorre diante do duplo do quadro.

O tema do duplo é central em *Fort comme la mort*, onde encontramos a analogia entre Any e Annette. Os nomes dos personagens já indicam esse jogo de espelhos devido à semelhança. A terminação *-te* indica o diminutivo do nome Any, e dá a ideia de uma Any mais jovem, uma pequena Any, que encarnaria todas as qualidades da mãe. Quando Annette era criança, mãe e filha se confundiam para Bertin, mas de uma maneira distinta: “*Lui, souvent, au milieu de la séance, posait brusquement la palette sur son escabeau, allait prendre en ses bras la petite Annette, et tendrement l'embrassait sur les yeux ou dans les cheveux, en regardant la mère [...]*” (MAUPASSANT, 1983, p.27)⁴⁶⁴. De acordo com Becker (1993), nesse momento, a presença de Annette serve como meio de Bertin exprimir seus sentimentos para a condessa e de tocá-la, pegando a pequena Annette em seus braços, como

⁴⁶³ “[...] ela se levantou para olhar-se no espelho do grande armário. Ficou estupefata diante de si mesma, assustada com suas faces encovadas, seus olhos vermelhos, a devastação que lhe causaram aqueles poucos dias de sofrimento. Seu rosto, que conhecia tão bem, que observara em tantos espelhos diversos, do qual conhecia todas as expressões, todas as gentilezas, todos os sorrisos, cuja palidez tantas vezes corrigira, reparando suas pequenas fadigas, apagando suas rugas superficiais, que apareciam, à luz do dia, nos cantos dos olhos, pareceu-lhe de repente o de outra mulher, um outro rosto que se decompunha, irremediavelmente enfermo. Para se ver melhor, para melhor constatar, aproximou-se, até tocar o espelho com a fronte, tão perto, que seu hálito, espalhando um vapor sobre o vidro, obscureceu, quase apagando, a imagem pálida que contemplava.” (MAUPASSANT, 1993, p.119).

⁴⁶⁴ “Com frequência, em meio à sessão, ele pousava bruscamente a paleta sobre o descanso, ia tomar nos braços a pequena Annette e ternamente a beijava nos olhos e nos cabelos, olhando para a mãe [...]

se dissesse: “*C’est vous, ce n’est pas l’enfant que j’embrasse ainsi.*” (MAUPASSANT, 1983, p.27)⁴⁶⁵.

Quando Annette cresce, a semelhança com a mãe torna-se ainda mais evidente: “[...] *elles étaient en tout semblables, et seule la différence d’âge les faisait paraître différentes.*” (MAUPASSANT, 1983, p.59)⁴⁶⁶. Annette parecia ser a continuação de Any, com os mesmos traços e gestos:

Le peintre, sous la grande lumière, les contemplait l’une auprès de l’autre, la mère et la fille. Certes, elles étaient différentes, mais si pareilles en même temps que celle-ci était bien la continuation de celle-là, faite du même sang, de la même chair, animée de la même vie. Leurs yeux surtout, ces yeux bleus éclaboussés de gouttelettes noires, d’un bleu si frais chez la fille, un peu décoloré chez la mère, fixaient si bien sur lui le même regard, quand il leur parlait, qu’il s’attendait à les entendre lui répondre les mêmes choses. (MAUPASSANT, 1983, p.81)⁴⁶⁷.

A semelhança de Annette com a mãe se revela na voz, como indica o pintor a Any: “*Elle vous ressemble tout à fait. Quand elle prononce certaines phrases, on croirait que vous avez oublié votre voix dans sa bouche.*” (MAUPASSANT, 1983, p.110)⁴⁶⁸. Seus olhos, seu olhar e suas respostas fazem com que o pintor a veja como uma “*émanation*”, uma “*apparition*” e uma “*résurrection*” de Any. Bertin sente prazer ao encontra-se entre as duas, como se elas se confundissem, e se fundissem, tornando-se uma só:

Il ne cherchait pas à les voir, puisqu’il les avait contre lui, et même il fermait les yeux pour mieux les sentir. Elles le guidaient, le conduisaient, et il allait devant lui, épris d’elles, de celle de gauche comme de celle de droite, sans savoir laquelle était à gauche, laquelle était à droite, laquelle était la mère, laquelle était la fille. Il s’abandonnait volontairement avec une sensualité inconsciente et raffinée au trouble de cette sensation. Il cherchait même à les mêler dans son cœur, à ne plus les distinguer dans sa pensée, et il berçait son désir au charme de cette confusion. N’était-ce pas une seule femme que cette mère et cette fille si pareilles? et la fille ne semblait-elle pas venue sur la terre uniquement pour rajeunir son amour ancien pour la mère? (MAUPASSANT, 1983, p.172)⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ “É a você, não é a criança que eu beijo assim.” (MAUPASSANT, 1993, p.27).

⁴⁶⁶ “[...] elas eram em tudo semelhantes, e só a diferença de idade fazia com que não se parecessem por completo.” (MAUPASSANT, 1993, p.50).

⁴⁶⁷ “O pintor, sob a intensa luz, contemplava, uma após outra, mãe e filha. Certamente elas eram diferentes, mas, ao mesmo tempo, tão parecidas, que uma era perfeitamente a continuação da outra, feita do mesmo sangue, da mesma carne animada pela mesma vida. Seus olhos, sobretudo, aqueles olhos azuis salpicados de gotículas negras, de um azul tão fresco na filha, descolorido na mãe, fixavam tão bem nele o mesmo olhar, quando lhes falava, que ele esperava ouvir-lhes as mesmas respostas.” (MAUPASSANT, 1993, p.64).

⁴⁶⁸ “[...] Ela se parece inteiramente com você. Quando pronuncia certas frases, disr-se-ia que você esqueceu a voz em sua boca.” (MAUPASSANT, 1993, p.84).

⁴⁶⁹ “Ele não procurava vê-las, pois as sentia, e fechava mesmo os olhos para senti-las melhor. Elas o guiavam, o conduziam, e ele prosseguia, apaixonado por elas, pela da direita como pela da esquerda, pela mãe e pela filha. Abandonava-se voluntariamente, com uma sensualidade inconsciente e refinada pela perturbação daquela

No entanto, o pintor percebe que tem diante de si “[...] *deux femmes très distinctes, une qui avait vécu et une qui allait vivre.*” Enquanto Annette era “[...] *une jolie petite personne nouvelle, prête aux hasards et à l’amour, ignorée et ignorante, qui sortait du port comme un navire [...]*”, sua mãe “[...] *y revenait, ayant traversé l’existence et aimé!*” (MAUPASSANT, 1983, p.81)⁴⁷⁰. A confusão entre essas mulheres tão parecidas leva o pintor a ver a filha como a oportunidade de revitalizar esse amor antigo que ele sente pela mãe. A juventude de Annette ressuscita emoções adormecidas:

Ses yeux d’artiste et ses yeux d’homme étaient séduits par sa fraîcheur, par cette poussée de belle vie claire, par cette sève de jeunesse éclatant en elle; et son coeur, plein des souvenirs de sa longue liaison avec la comtesse, trouvant, dans l’extraordinaire ressemblance d’Annette avec sa mère, un rappel d’émotions anciennes, des émotions endormies du début de son amour, avait peut-être un peu tressailli sous la sensation d’un réveil [...] (MAUPASSANT, 1983, p.213)⁴⁷¹.

Confundido, Bertin busca justificar seu amor por Any, entendendo que:

– On n’aime qu’une fois! Le coeur peut s’émouvoir souvent à la rencontre d’un autre être, car chacun exerce sur chacun des attractions et des répulsions. Toutes ces influences font naître l’amitié, les caprices, les envies de possession, des ardeurs vives et passagères, mais non pas de l’amour véritable. Pour qu’il existe, cet amour, il faut que les deux êtres soient tellement nés l’un pour l’autre, se trouvent accrochés l’un à l’autre par tant de points, par tant de goûts pareils, par tant d’affinités de la chair, de l’esprit, du caractère, se sentent liés par tant de choses de toute nature, que cela forme un faisceau d’attaches. (MAUPASSANT, 1983, p.214)⁴⁷².

sensação. Ele procurava mesmo misturá-las em seu coração, até não mais distingui-las em seu pensamento, e embalava seu desejo no encantamento daquela confusão. Não eram uma única mulher, a mãe e filha, de tão idênticas? E a filha não parecia ter vindo à terra unicamente para rejuvenescer o amor antigo pela mãe?” (MAUPASSANT, 1993, p.127).

⁴⁷⁰ “[...] duas mulheres diferentes. Uma que já vivera, outra que ia viver.” “[...] uma bela jovencinha, pronta para as aventuras e para o amor, ignorada e ignorante, que deixava o porto como um navio [...], “[...] depois de ter atravessado a existência e amado!” (MAUPASSANT, 1993, p.64).

⁴⁷¹ “Seus olhos de artista e seus olhos de homem estavam seduzidos por seu viço, por aquele rebento de bela vida clara, pela seiva de juventude estuante, e seu coração, cheio de recordações de sua longa ligação com a condessa, encontrando na extraordinária semelhança entre mãe e filha uma lembrança de emoções antigas, emoções adormecidas do início de seu amor, tinha, talvez, feito estremecer sob a sensação de um despertar.” (MAUPASSANT, 1993, p.152).

⁴⁷² “Só se ama uma vez. O coração pode emocionar-se várias vezes ao encontrar um outro ser, pois uns exercem sobre os outros atrações e repulsões. Todas essas influências fazem nascer a amizade, os caprichos, os desejos de posse, ardores vivos e passageiros, mas não o amor verdadeiro. Para que esse amor exista, é necessário que dois seres tenham de tal modo nascido um para outro, achem-se acorrentados um ao outro por tantos pontos, por tantos gastos idênticos, por tantas afinidades físicas, espirituais e de temperamento, sentindo-se ligados por tantas coisas de toda a natureza, formando um feixe de elos.” (MAUPASSANT, 1993, p.153).

Para Bertin, o amor surge da reunião em uma pessoa de qualidades humanas capazes de seduzir o outro; só se ama uma vez e o amor verdadeiro surge de afinidades em comum, ligando os amantes de maneira irrevogável:

Ce qu'on aime, en somme, ce n'est pas tant Mme X... ou M. Z..., c'est une femme ou un homme, une créature sans nom, sortie de la Nature, cette grande femelle, avec des organes, une forme, un coeur, un esprit, une manière d'être générale qui attirent comme un aimant nos organes, nos yeux, nos lèvres, notre coeur, notre pensée, tous nos appétits sensuels et intelligents. On aime un type, c'est-à-dire la réunion, dans une seule personne, de toutes les qualités humaines qui peuvent nous séduire isolément dans les autres. (MAUPASSANT, 1983, p.215)⁴⁷³.

No entanto, as semelhanças entre as duas mulheres confundem a todos, inclusive o marido de Any, que já não sabe se se trata da mãe ou da filha:

À force de s'imiter par amusement et de copier leurs mouvements, elles avaient acquis ainsi une telle similitude d'allures et de gestes, que M. de Guilleroy lui-même, quand il voyait passer l'une ou l'autre dans le fond sombre du salon, les confondait à tout instant et demandait: «Est-ce toi, Annette, ou est-ce ta maman?» (MAUPASSANT, 1983, p.134)⁴⁷⁴.

Essa armadilha de reflexos estendida por Any para não perder Bertin apoia-se na sobreposição de três figuras: a de Any, jovem, fixada na tela, a de Annette, por quem se apaixona aos poucos Bertin, e a de Any envelhecida, que se disfarça atrás da maquiagem, como uma atriz e busca recriar, artificialmente, o brilho da tez de sua filha. Sua representação visa evitar o conhecimento de sua identidade real pelo pintor. Dessa semelhança, “*naturelle et voulue, réelle et travaillée*” pela Sra. Guilleroy (como ilustra a cena em que elas aparecem com a mesma roupa), nasceu no espírito e no coração do pintor “[...] *l'impression bizarre d'un être double, ancien et nouveau, très connu et presque ignoré, de deux corps faits l'un après l'autre avec la même chair, de la même femme continuée, rajeunie, redevenue ce qu'elle avait été.*” (MAUPASSANT, 1983, p.135)⁴⁷⁵. Bertin volta a ser jovem em contato com Annette e projeta na mãe a imagem da filha. Ao fundir as duas mulheres, o artista

⁴⁷³ “O que se ama, em suma, não é a senhora ‘X’... ou o senhor ‘Z’..., é uma mulher ou um aquela grande fêmea, com órgãos, uma forma, um coração, um espírito, uma maneira geral de ser, que atrai, como imã, nossos órgãos, nossos olhos, nossos lábios, nosso coração, nosso pensamento, todos os nossos apetites sensoriais e inteligentes. Ama-se um tipo, isto é, o conjunto de todas as qualidades humanas que nos podem seduzir isoladamente nos outros.” (MAUPASSANT, 1993, p.153).

⁴⁷⁴ “À força de se imitarem por diversão e de copiarem os movimentos uma da outra, acabaram por adquirir uma tal similitude de atitudes e de gestos, que o próprio senhor de Guilleroy, quando via passar uma ou outra no fundo sombrio do salão, confundia-as a todo instante, e perguntava: ‘És tu, Annette, ou é tua mamãe?’” (MAUPASSANT, 1993, p.101).

⁴⁷⁵ “[...] a estranha impressão de um ser duplo, velho e novo, muito conhecido e quase ignorado, de dois corpos feitos um depois do outro com a mesma carne, da mesma mulher continuada, rejuvenescida, transformada uma no que tinha sido a outra.” (MAUPASSANT, 1993, p.101).

consegue reunir, temporariamente, passado e presente, abolindo, assim, a passagem do tempo. De acordo com Pijls (1969), Annette é um personagem simbólico, porque ela encarna o passado que revive com ela, é a imagem rejuvenecida da mãe.

No entanto, como ocorre em *Sylvie*, de Nerval (1992), essa ilusão não pode se sustentar por muito tempo e o primeiro e grande amor de Bertin, que ele acreditava ser o único, sede lugar a um novo amor, desenvolvido a partir do primeiro, mas que possuía agora um novo rosto: “*Donc il aimait cette petite fille! Il n’y avait plus à lutter, à résister, à nier, il l’aimait avec le désespoir de savoir qu’il n’aurait même pas d’elle un peu de pitié, qu’elle ignorerait toujours son atroce tourment, et qu’un autre l’épouserait.*” (MAUPASSANT, 1983, p.248)⁴⁷⁶.

Angustiado diante dessa constatação, o pintor decide contemplar a cópia do retrato que fizera de Any no passado:

De plus en plus nerveux, à mesure qu’il songeait, il allait toujours à grands pas à travers la vaste pièce éclairée comme pour une fête. Ne pouvant enfin tolérer davantage la douleur de cette plaie avivée, il voulut essayer de la calmer par le souvenir de son ancienne tendresse, de la noyer dans l’évocation de sa première et grande passion. Dans le placard où il la gardait, il alla prendre la copie qu’il avait faite autrefois pour lui du portrait de la comtesse, puis il la posa sur son chevalet, et, s’étant assis en face, la contempla. Il essayait de la revoir, de la retrouver vivante, telle qu’il l’avait aimée jadis. (MAUPASSANT, 1983, p.249)⁴⁷⁷.

Mas ao contemplá-la era o rosto de Annette que surgia sobre a tela:

La mère avait disparu, s’était évanouie laissant à sa place cette autre figure qui lui ressemblait étrangement. C’était la petite avec ses cheveux un peu plus clairs, son sourire un peu plus gamin, son air un peu plus moqueur, et il sentait bien qu’il appartenait corps et âme à ce jeune être-là, comme il n’avait jamais appartenu à l’autre, comme une barque qui coule appartient aux vagues! (MAUPASSANT, 1983, p.249)⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ “Então, ele amava aquela menina! Não havia como lutar, como resistir, como negar; ele amava-a com o desespero de saber que não teria, da parte dela, um pouco de piedade, que ela ignoraria sempre seu tormento atroz, e que um outro a desposaria.” (MAUPASSANT, 1993, p.176).

⁴⁷⁷ “Cada vez mais nervoso, à medida que pensava, andava a grandes passos pelo vasto aposento iluminado como para uma festa. Finalmente, não podendo mais tolerar a dor daquela chaga viva, quis tentar aplaca-la, de afoga-la pela lembrança de sua antiga ternura, de banhá-la, de afoga-la na evocação de sua primeira grande paixão. Foi pegar, no armário onde a guardava, a cópia que fizera para ele, no passado, do retrato da condessa; em seguida, colocou-a sobre seu cavalete e, tendo-se sentado em frente, contemplou-a. Tentou revê-la, encontra-la viva, tal como a amara outrora.” (MAUPASSANT, 1993, p.176).

⁴⁷⁸ “A mãe desaparecera, apagara-se, deixando em seu lugar aquele outro rosto que se parecia estranhamente com ela. Era a menina, com seus cabelos um pouco mais claros, seu sorriso um pouco mais gaiato, seu ar um pouco mais trocista, e sentia bem que pertencia, de corpo e alma, àquele jovem ser, como um barco que flutua pertence às vagas!” (MAUPASSANT, 1993, p.176-177).

Se inicialmente as duas mulheres se completavam, agora há a sobreposição de uma sobre a outra e a substituição definitiva daquele amor antigo:

Oui, c'est étonnant, c'est étonnant, car elles se ressemblaient moins côte à côte qu'avant de quitter Paris, la jeune fille ayant pris en cette toilette noire une expression nouvelle de jeunesse lumineuse, tandis que la mère n'avait plus depuis longtemps cette flambée des cheveux et du teint dont elle avait jadis ébloui et grisé le peintre en le rencontrant pour la première fois. (MAUPASSANT, 1983, p.166)⁴⁷⁹.

Se antes, passado e presente se fundiam, agora o presente elimina o passado, situação que demonstra a impossibilidade de parar o tempo. O ideal revela-se, assim, inacessível. O surgimento de um modelo que coincide com o retrato destrói a ilusão de imobilidade temporal do pintor e, para lutar contra isso, ele deseja fazer um retrato da filha da condessa: “*Je crois cependant que je pourrais faire un très joli portrait de votre fille. Est-ce parce qu'elle vous ressemble si fort, que je vous confonds dans ma pensée? Oui, peut-être.*” (MAUPASSANT, 1983, p.272)⁴⁸⁰. Fixar a imagem de Annette corresponderia a separá-la da imagem da qual ela é, no momento, o reflexo e apropriar-se dela, como ele acreditou ter se apropriado da imagem da mãe. Isso ocorre, porque amar a jovem Annette permite a Bertin sonhar novamente e desejar as doces promessas do amor. No entanto, Annette, imagem da mulher que ele amou em outra época, está prometida a outro e ele sabe que não será correspondido agora e a consciência de sua situação real o leva ao suicídio⁴⁸¹: “[...] *le désir de la mort surgissait en lui, le désir d'en finir aussi avec ses chagrins, avec toute la misère de sa tendresse sans issue.*” (MAUPASSANT, 1983, p.272)⁴⁸².

⁴⁷⁹ “- Sim, é espantoso, é espantoso! – pois elas se pareciam menos lado a lado, que antes de terem deixado Paris; as roupas negras davam à menina uma expressão nova de juventude luminosa, enquanto a mãe não mais, há muito tempo, aquela chama dos cabelos e da tez que deslumbrara e inebriara outrora o pintor, quando se encontraram pela primeira vez.” (MAUPASSANT, 1993, p.123).

⁴⁸⁰ “Creio, entretanto, que poderia fazer um belíssimo retrato de sua filha. Será que é porque ela se parece tanto com você, que eu as confundo em meu pensamento? Sim, talvez.” (MAUPASSANT, 1993, p.109).

⁴⁸¹ Para Schopenhauer (2000), no caso do sofrimento amoroso, a perda da amada para um rival, ou para a morte, é sentida pelo apaixonado como uma dor insuperável, “[...] já que afeta não apenas o indivíduo, mas o atinge em sua essência eterna, na vida da espécie, para cuja vontade especial e missão ele estava aqui ocupado.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.40). Conforme as ideias do filósofo, o interesse amoroso, por agir no interesse da espécie, supera qualquer outra disposição pessoal do indivíduo, por mais importante que seja, cedendo a ele o dever e a lealdade. No caso do amor correspondido, os amantes estão dispostos a superar qualquer obstáculo, mesmo as leis e convenções humanas, e tal ação por vezes pode ter consequências trágicas, como ilustra a literatura. Já o esforço para conquistar o outro pode levar ao sacrifício do poder, da honra ou da vida, ou, ainda, levar ao crime; também pode conduzir o indivíduo à loucura, que envolve a consciência do ser desesperado, ou ao suicídio, visto como uma solução para o sofrimento. Nesse caso, Schopenhauer (2000) entende que a vontade do indivíduo se perde completamente na vontade da espécie.

⁴⁸² “[...] o desejo da morte surgia nele, o desejo de pôr fim a suas tristezas, a toda a miséria de sua ternura sem saída.” (MAUPASSANT, 1993, p.192).

O quadro, em *Fort comme la mort*, registra um instante fugaz da vida de Any no auge de sua juventude e beleza. Essa temática do duplo a partir de um quadro nos remete ao romance *O retrato de Dorian Gray*⁴⁸³, de Oscar Wilde, publicado em 1890, um ano depois da publicação de *Fort comme la mort*⁴⁸⁴. O romance ilustra bem a ideia de amor narcísico por sua própria imagem e o medo de envelhecer e perder a beleza. O protagonista do romance de Wilde, embriagado por sua imagem retratada na obra do pintor Basílio, deseja permanecer sempre jovem e belo e transferir para o retrato os traços de seu envelhecimento e de suas paixões, desejo que se realiza (MORTIER, 1994). Gurgel (2004) nos diz que, para Wilde, a futilidade era um artifício, uma atitude deliberada que exigia um esforço, o de abdicar de sua alma em troca de uma beleza exterior perfeita. Sua imagem é, portanto, fabricada. Todos aqueles que recorrem à aparência como modo de vida ou de ser, forjam para si uma vida imaginária, puramente artificial. Diferentemente do romance de Wilde, onde o retrato sofre a ação do tempo e é marcado com todas as manchas e vícios da alma de Dorian Gray, o romance de Maupassant apresenta a situação inversa. A pintura registra para a posteridade a imagem de uma bela mulher, um momento áureo da beleza “original” de Any, a qual não existe mais (devido à passagem do tempo e às mudanças que ele opera nos corpos), ao menos não mais na modelo original.

Em uma festa em casa dos Guilleroy, todos os convidados param para apreciar a beleza do quadro de Any pintado por Bertin em sua juventude. A presença da condessa, de sua filha Annette e do quadro no mesmo ambiente propicia a seus convidados comparações e faz com que observem a semelhança que existe entre a jovem e o quadro. Musadieu, um dos convidados, diz “[...] *voilà le plus beau portrait moderne que je connaisse. Il y a là-dedans une vie prodigieuse.*” (MAUPASSANT, 1983, p.68)⁴⁸⁵. Para Mortier (1994, p.134), a tela de Bertin é “[...] suficientemente penetrado de vida para poder refletir o milagre que reserva, a saber uma reprodução idêntica.” A tragédia do romance, como diz Mortier (1994), consistiria no fato de Bertin ter pintando o retrato de uma “[...] *jolie femme blonde et noire, faite de soleil et de deuil [...]*” (MAUPASSANT, 1983, p.21)⁴⁸⁶ pela morte do sogro, e acabar se apaixonando pela filha de Any, quando ambas portam o luto, agora pela morte da mãe da condessa. O próprio pintor diz:

⁴⁸³ Confira Wilde (1998).

⁴⁸⁴ Mortier (1994), ao comparar as duas obras, não acredita que Wilde tenha lido o romance francês.

⁴⁸⁵ “[...] eis o mais belo retrato moderno que conheço. Há nele uma vida prodigiosa.” (MAUPASSANT, 1993, p.56).

⁴⁸⁶ “[...] linda mulher loura e negra, feita de sol e de luto [...].” (MAUPASSANT, 1993, p.23).

– *Est-ce étrange, hein, de voir votre fille en deuil?*
 – *Pourquoi? demanda la comtesse.*
Il s'écria, avec une animation extraordinaire:
 – *Comment, pourquoi? Mais c'est votre portrait peint par moi, c'est mon portrait! C'est vous, telle que je vous ai rencontrée autrefois en entrant chez la duchesse! (MAUPASSANT, 1983, p.165)⁴⁸⁷.*

A jovem Annette está de luto, como sua mãe doze anos antes, e o quadro evidencia a semelhança entre a jovem e a imagem da mulher no retrato: “*Oh! cette Annette, en noir comme ça, mais c'est sa mère revenue sur la terre. Quel miracle! Sans ce portrait on ne s'en serait pas aperçu! Votre fille vous ressemble encore beaucoup, en réalité, mais elle ressemble bien plus à cette toile!*” (MAUPASSANT, 1983, p.282)⁴⁸⁸. Nesse momento, a pintura, que eterniza um instante imobilizado do passado, reivindica uma nova beleza que seja a corporificação dessa realidade anterior que a originou e a condessa é eliminada completamente da cena. Diferentemente do conto “Branca de neve”, aqui não é o espelho, mas o quadro que apresenta uma substituta para a beleza já ultrapassada de Any. Nesse caso, a figura do duplo evidencia no romance a fragmentação do ser. A jovem Annette torna-se, então, a “cópia idêntica”, a sósia, não mais de sua mãe, mas da bela imagem retratada no quadro. Ela vai ocupar o lugar de Any na sociedade e também no coração do homem que ela ama. Nesse momento, Annette, enquanto duplo de Any, se torna sua rival. Como diz Bonnefis (1981, p.129): “O amor de Bertin não muda de objeto, é o objeto que muda de lugar.”

Trata-se da mesma figura ideal representada no retrato que se materializou em dois seres distintos, em dois momentos diferentes, na mãe e em sua filha. Esse aspecto mostra, de acordo com Roy-Reverzy (1998), a instabilidade da representação e anuncia, por sua vez, o fracasso da arte e do pintor, na medida em que a obra deixa de ter sentido a partir do momento em que ela se torna apenas a retomada das mesmas linhas e dos mesmos traços de um outro ser, mais jovem e atraente. A problemática do duplo em *Fort comme la mort*, e o desdobramento da mulher pintada e da mulher real, da mãe e da filha, revela a impotência do pintor em sair desse jogo de reflexos, onde a repetição parece ser inevitável: “*Toutes les figures entrevues ressemblaient à quelque chose qu'il avait fait déjà, toutes les femmes*

⁴⁸⁷– Não é estranho ver sua filha de luto?

– Por quê? – perguntou a condessa.

Ele exclama com animação extraordinária: - Como por quê? Mas é o seu retrato pintado por mim, o meu retrato! É você, tal qual a vi outrora, entrando em cada da duquesa!” (MAUPASSANT, 1993, p.122).

⁴⁸⁸“Oh! Esta Annette, assim de preto, é a própria mãe que retornou. Que milagre! Sem este retrato não o perceberíamos! Sua filha se assemelha muito a você; mas, na realidade, ela se parece muito mais com esta pintura!” (MAUPASSANT, 1993, p.141).

apparues étaient les filles ou les soeurs de celles qu'avait enfantées son caprice d'artiste." (MAUPASSANT, 1983, p.4)⁴⁸⁹. Há no romance uma onipresença da ilusão e da representação enganadora, o que confere uma áurea trágica ao herói, visto que o artista não consegue fugir da imagem (ROY-REVERZY, 1998). A ideia de uma fatalidade pictural já se encontra colocada no início do romance, quando Bertin diz: "[...] *on ne fait pas deux fois un portrait d'Any*", ao que ela responde: "*– Je l'espère bien.*" (MAUPASSANT, 1983, p.16)⁴⁹⁰.

Se em *Fort comme la mort* a natureza prega peças no ser humano, na medida em que Annette torna-se o duplo da mãe, ao mesmo tempo em que descende da Eva ancestral, em *L'Ève future*, o homem desafia a natureza e Deus, ao rejeitar a realidade indesejável e pretender substituir o ser humano. O título de *L'Ève future* está relacionado ao ideário cristão, na medida em que a Eva futura inscreve o romance na perspectiva da narrativa fabulosa das origens e dialoga com a Eva do mito da criação do mundo presente em Gênesis, livro do Antigo testamento⁴⁹¹. Conforme as escrituras bíblicas, a mulher foi criada a partir da costela de Adão para ser a companheira do homem no paraíso e este, instigado pela mulher (que foi, por sua vez, influenciada pela serpente), comeu do fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. Em decorrência desse ato de desobediência, o homem passou a ter consciência de si mesmo e do mundo, mas também foi expulso do paraíso e da eternidade, tornando-se mortal. A partir desse momento, o homem e a mulher encontram-se suscetíveis aos sofrimentos e males do mundo, às dores do parto, à necessidade de trabalhar para se sustentar, ao acesso a terras improdutivas, etc. O homem chamou à sua mulher "Eva", porque ela seria a mãe de todos os seres humanos. A descendência de Eva é mortal e está sujeita à dor, ao sofrimento e à morte (AURAIX-JONCHIERE, 2002).

Em *L'Ève future*, Villiers propõe uma versão nova e ousada da Gênese, porque se trata de criar, graças à ciência, uma Eva nova, capaz de ultrapassar as falhas da Eva comum, que sofre de uma ausência de alma. Essa mulher ideal, mas artificial, Hadaly, a "Eva futura", revela-se em realidade uma contra-Eva, um ser capaz de elevar o homem ao ideal (DOTTIN-ORSINI, 1993). Auraix-Jonchière (2003) entende que nos nomes contidos no romance ecoam aqueles dos ancestrais humanos: Adão e Eva. Lord Ewald, um "filho de Eva" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.80), encontra-se condenado por seu nome a estar preso a uma filha de Eva, mas ele busca escapar de seu destino e salvar-se por intermédio do ideal encarnado por Hadaly. Seu nome, aliás, reenvia à noção de ideal, e seria a transcrição das palavras

⁴⁸⁹“Todas as figuras entrevistadas assemelhavam-se a alguma coisa que já fizera; todas as mulheres que surgiam eram as filhas ou as irmãs daquelas geradas por seu capricho de artista.” (MAUPASSANT, 1993, p.11).

⁴⁹⁰“– Oh! – disse ele – não se faz duas vezes um retrato de Any.” (MAUPASSANT, 1993, p.14).

⁴⁹¹ Confira Bíblia (2001b).

iranianas “*had-é-ali*”, que significa limite superior (AURAIX-JONCHÈRE, 2003, p.243). Nesse ideal não haveria a conjunção de Adão e Eva, casal maldito, devotado à corrupção e à mediocridade. Essa Eva “futura” seria, simultaneamente, outra Eva e “a outra de Eva”, substituindo-a idealmente. Percebemos, assim, a partir do título, que a obra se organiza confrontando dois tempos: aquele do mito, que é fabuloso, e aquele de uma modernidade que, projetado no futuro, pretende criar uma nova Eva e instaurar também uma nova era (PONNAU, 2000):

Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que scientifiques, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également? — À la place de l'Ève de la légende oubliée, de la légende” méprisée par la Science, je vous offre une Ève scientifique, — seule digne, ce semble, de ces viscères flétris que — par un reste de sentimentalisme dont vous êtes les premiers à sourire, — vous appelez encore “vos coeurs”. Loin de supprimer l'amour envers ces épouses, — si nécessaires (jusqu'à nouvel ordre, du moins) à la perpétuité de notre race, — je propose, au contraire, d'en assurer, raffermir et garantir la durée, l'intégrité, les intérêts matériels, à l'aide innocente de mille et mille merveilleux simulacres — où les belles maîtresses décevantes, mais désormais inoffensives, se dédoubleront en une nature perfectionnée encore par la Science, et dont la salubre adjonction atténuera, du moins, les préjudices qu'entraînent toujours, après tout, vos hypocrites défailances conjugales. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.951)⁴⁹².

E continua: “*Chimère pour chimère, péché pour péché, fumée pour fumée, — pourquoi donc pas?...*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.952)⁴⁹³. Ao oferecer a Lord Ewald uma “*objection' logique ou même acceptable*” para essa realidade ilusória, Edison entende que:

[...] miss Alicia Clary vous apparaîtra, non seulement transfigurée, non seulement de la «compagnie» la plus enchanteresse [...] Enfin, cette sottise éblouissante sera non plus une femme, mais un ange; non plus une maîtresse, mais une amante; non plus la Réalité, mais l'IDÉAL. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.823)⁴⁹⁴.

⁴⁹² “[...] do momento em que somos deuses e nossas esperanças são somente científicos, por que nossos amores não se tornariam idênticos? – No lugar da Eva da lenda esquecida, da lenda desprezada pela Ciência, ofereçolhes uma Eva científica – a única digna, parece-me, dessas vísceras definhadas que os senhores – por um resquício de sentimentalismo do qual são os primeiros a sorrir – chamam ainda de ‘seus corações’. Longe de suprimir o amor para com as esposas – tão necessárias (pelo menos, até nova ordem) à perpetuação da espécie -, proponho, ao contrário, assegurar, reforçar e garantir a duração, a integridade, os interesses materiais, com a ajuda inocente de milhares e milhares de maravilhosos simulacros – em que as belas amantes sempre decepcionantes, mas a partir daí inofensivas, desdobrar-se-ão, em uma natureza ainda aperfeiçoada pela Ciência e cuja saudável adição, pelo menos, atenuará os prejuízos que sempre acarretam suas hipócritas crises conjugais.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.289-290).

⁴⁹³ “Quimera por quimera, pecado por pecado, fumaça por fumaça – então, por que não?...” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.190).

⁴⁹⁴ “[...] Miss Alicia Clary aparecerá transfigurada, não apenas como uma “companhia” encantadora, mas dotada de extrema elevação espiritual e também revestida por uma espécie de imortalidade. [...] Enfim, esta tolinha

Diante da imperfeição de Alicia, e a incompatibilidade entre a beleza da forma e a ausência de uma alma que esteja à altura deste corpo, Edison, em seu esforço para consertar os erros da natureza, vai apresentar uma alternativa para Lord Ewald: “*Je vous offre, moi, de tenter l’ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles! [...] Tenez, mon cher lord, à nous deux, nous formons un éternel symbole: moi, je représente la Science avec la toute-puissance de ses mirages: vous, l’Humanité et son ciel perdu.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.845)⁴⁹⁵. Mas Edison não deseja reproduzir a natureza, ele quer aperfeiçoá-la de modo que ela se manifeste como deveria ter sido: perfeita e sublime. Ao fabricar um ser artificial, à medida do homem, Edison torna-se um criador: “[...] *je prétends pouvoir - et vous prouver d’avance, encore une fois, que positivement je te puis faire sortir du limon de l’actuelle Science-Humaine un Etre fait à notre image, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE Nous SOMMES A DIEU.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.836)⁴⁹⁶. Hadaly, a mulher artificial, corresponderá, portanto, a esse ideal de existência, livre dos defeitos humanos: “[...] *la nature change mais non l’Andréide. Nous autres, nous vivons, nous mourrons, - que sais-je! L’Andréide ne connaît ni la vie, ni la maladie, ni la mort. Elle est au-dessus de toutes les imperfections [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.939)⁴⁹⁷. Enquanto os seres da natureza e da humanidade se submetem ao tempo, e são voltados à decadência e à morte, a máquina sempre permanecerá parecida com ela mesma.

Alicia, apesar de seus defeitos possui uma alma e, portanto, uma vida, enquanto Hadaly oferece apenas a aparência disso. Entretanto, Alicia toca o ideal apenas quando não age e não fala, assim como uma estátua. Aliás, Alicia se assemelha à Vênus Victrix, que também não tem alma, mas “*inspira pensamentos ideais e vivos*” (CONYNGHAM, 1975, p.119). Para Conyngham (1975), a ciência moderna cria formas ideais que são, por vezes, impossíveis de realizar. No caso de Hadaly, a forma perfeita, com uma exterioridade absolutamente bela, é, no entanto, uma forma vazia, mas que é preenchida e quando isso acontece Hadaly “*garde la beauté du rêve*”, “*beauté de déesse oubliée*”, e possui a alma que

deslumbrante não será mais uma mulher, mas um anjo: não mais uma amante, mas uma amada; não mais a Realidade, mas o IDEAL.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.124).

⁴⁹⁵ “Ofereço-lhe a tentativa do ARTIFICIAL e de seus novos estímulos! [...] Veja, meu caro lord, formamos os dois um símbolo eterno; eu represento a Ciência com suas miragens todo-poderosas; o senhor, a Humanidade e seu céu perdido.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.152).

⁴⁹⁶ “[...] pretendo poder – e provar-lhe previamente, ainda uma vez que, realmente, posso fazê-lo: tirar do limo da Ciência Humana atual um Ser *feito à nossa imagem*, e que será para nós, em consequência disso, O QUE SOMOS PARA DEUS.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.141).

⁴⁹⁷ “A natureza transforma-se, mas não a Andréide. Nós mesmos vivemos, morreremos, enfim, que importa! A Andréide não conhece nem a vida real, nem a doença, nem a morte. Está acima de todas as imperfeições [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.276).

falta à modelo; ela também tem o charme e a graça que faltavam na viva, sinais de uma beleza completa, onde se revela a perfeição total, intelectual e carnal, da mulher sonhada (NOIRAY, 1982). Hadaly revela-se assim “*une inspiratrice*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.939)⁴⁹⁸.

Hadaly, a mulher artificial nascida da ciência, imita a natureza para melhor transfigurá-la. Lord Ewald, ao se deparar com o duplo de Alicia, fica terrorizado:

Il assura, machinalement, son lorgnon et la considéra de la tête aux pieds, à droite et à gauche, puis en face. Il lui prit la main: c’était la main d’Alicia! Il respira le cou, le sein oppressé de la vision: c’était bien Alicia! Il regarda les yeux... c’étaient bien les yeux... seulement le regard était sublime! La toilette, l’allure... — et ce mouchoir dont elle essayait, en silence, deux larmes sur ses joues liliales, — c’était bien elle encore... mais transfigurée! devenue, enfin, digne de sa beauté même: l’identité idéalisée. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1989, p.984)⁴⁹⁹.

Hadaly reproduz a Eva da tradição judaico-cristã, representada por Alicia, que é por sua vez a imagem da Vênus Victrix. Aliás, o escritor associa no texto esta Vênus com a de Milo:

Doutant de mes yeux, doutant de ma raison, l’idée [...] folle [...] me prit d’une confrontation de cette morne vivante avec la grande pierre, qui est, vous dis-je, son image, avec la VENUS VICTRIX. [...] Un jour donc, plaisantant, je la conduisis au Louvre [...], et je la mis brusquement en présence du marbre éternel. [...] Miss Alicia releva son voile, cette fois. Elle regarda la statue avec un certain étonnement; puis, stupéfaite, elle s’écria naïvement: “Tiens, moi! [...] Oui, mais moi, j’ai mes bras, et j’ai l’air plus distinguée.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.815-816)⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ “Conserva a beleza do sonho. É uma *inspiração*.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.276).

⁴⁹⁹ “Fixando o lornhão com gesto maquinal olhou-a longamente da cabeça aos pés, dos dois lados e de frente. Pegou-lhe a mão; era a mão de Alicia! Aspirou o pescoço, o colo arfante da visão: era realmente Alicia! Olhou os olhos... eram exatamente os olhos da humana... com a diferença de que o olhar era sublime! A toaleta, os modos... – e o lenço com que enxugava, em silêncio, duas lágrimas das faces muito alvas – era ela, exatamente... transfigurada, porém! Digna, finalmente, da própria beleza: a identidade idealizada.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.332-333).

⁵⁰⁰ “Duvidando de meus olhos, duvidando de minha razão, a ideia [...] louca [...] – coloquei esta taciturna criatura diante do grande mármore que é, como já havia dito, sua imagem, a estátua de VENUS VICTRIX [...] Um dia pois, gracejando, levei-a ao Louvre [...] e coloquei-a bruscamente diante do mármore eterno. Miss Alicia levantou o véu. Olhou a estátua com um certo espanto; depois, estupefata, exclamou candidamente: “Veja SOU EU! [...] Mas eu tenho braços e minha aparência é mais distinta.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.114).

A deusa Vênus, na Roma Antiga, aparece também sob o nome de Vênus Victrix. Essa Vênus vitoriosa inspira-se na deusa Afrodite, que vence a disputa com Hera e Atenas, na qual concorriam para ver quem era a mais bela⁵⁰¹.

A deusa vitoriosa também tem um papel importante na fundação de Roma. A Vênus Victrix é representada em gravuras e em moedas na Roma Antiga e aparece frequentemente armada (GUIRAUD, 1985). De acordo com Guiraud (1985), ela é representada seminua, de costas, com a cabeça de perfil virada para a direita. Seus cabelos estão presos em um coque e a Vênus porta uma teara. Ela tem um pedaço de pano atado na altura das ancas, que desce ao longo da coxa, envolvendo suas pernas. Em suas mãos estariam um capacete e uma lança (Figuras 8 e 9).

Figura 8: Moeda antiga Vênus Victrix 1



Fonte: Vênus ([80? a. C])

Figura 9: Moeda antiga Vênus Victrix 2



Fonte: Vênus ([238? a. C])

A Vênus de Milo (Figura 10), por sua vez, é uma escultura grega do final da época helenística. Há um mistério em torno de sua identidade real, devido à ausência de atributos, o

⁵⁰¹ Trata-se do episódio do julgamento de Páris, que tinha sido designado por Zeus para indicar a ganhadora. Ele escolhe Afrodite, depois de esta lhe prometer o amor de Helena de Esparta, esposa do rei grego Menelau (BULFINCH, 1999). Este seria o prelúdio da guerra de Tróia contada na *Iliada*, de Homero (2007).

que permite várias interpretações. Apesar de não haver nenhum objeto que possa confirmar seu *status* de deusa do amor, a estátua é comumente atribuída a Afrodite. Há alguns que veem nela a Vênus Victrix, a deusa invencível, personificação da eterna beleza, é o caso de Villiers, como podemos perceber no trecho acima de *L'Ève future*, onde Alicia, confrontada com a estátua no museu do Louvre, identifica-se com a imagem da Vênus de mármore: “*Tiens, moi! [...] Oui, mais moi, j’ai mes bras, et j’ai l’air plus distinguée.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.816)⁵⁰².

Figura 10: Vênus de Milo



Fonte: Vênus de Milo ([100? a. C]).

Se a Vênus Victrix inspira com suas formas, Alicia também poderia fazê-lo, mas apenas se agisse como uma estátua, tendo em vista que seu comportamento contradiz completamente a beleza que possui:

[...] comment comprendre une Vénus victorieuse qui, ayant retrouvé ses bras au fond de la nuit des âges et apparaissant au milieu de la race humaine, renverrait au monde éperdu qui viendrait lui offrir son éblouissement le coup d’œil rêche, oblique et retors d’une matrone manquée dont le mental n’est que le carrefour où toutes les chimères de ce faux Sens-commun, dont

⁵⁰² “Veja, SOU EU! [...] Mas eu tenho braços e minha aparência é mais distintaa.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.114).

nous venons de dégonfler la morne suffisance, tiennent, gravement, leur oiseux conseil? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.810)⁵⁰³.

Como vimos anteriormente, as mulheres naturais, representadas por Evelyn Habal e Alicia Clary, são falsas, na medida em que a primeira projeta a ilusão da juventude e da beleza graças a um trabalho de recriação, enquanto a segunda apresenta uma contradição entre seu corpo e sua alma, dado que, com sua alma burguesa, ela se revela estúpida e se preocupa apenas com a aparência e o sucesso, de modo que sua bela forma se revela vazia em sua essência. Embora Alicia seja a cópia da Vênus, a estátua aparce como superior à mulher real. O ideal seria, então, haver uma estátua animada, uma Vênus viva, e Hadaly, cujo vazio é desprovido de qualquer contato com o mundo vulgar e corruptível da humana, propicia a realização desse ideal, ultrapassando a mulher real e a estátua. A nova Eva não tem nem o corpo nem a alma da Eva original e, portanto, não se submeterá nem à degradação física nem à inadequação entre corpo e alma. Vemos, assim, a realização do pigmalionismo em *L'Ève future*:

Et voici que cette substance charnelle, éclatante et humaine s'unifie, grâce à de minutieuses précautions, à l'armure andréidienne, selon les épaisseurs naturelles de la belle vivante. — Comme cette substance se prête, sous de très fins outils, à une ciselure d'une ténuité idéale, le vague de l'ébauche disparaît très vite: le modelé s'accuse, les traits apparaissent, mais sans teint ni nuances; c'est la statue attendant le Pygmalion créateur. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.935)⁵⁰⁴.

Em Hadaly, a eternidade faz-se presente em vários aspectos: na matéria que a compõe, a carne artificial, ouro, prata, pérolas e pedras preciosas, enfim, materiais incorruptíveis. Também seu funcionamento é perfeito, na medida em que não há previsão de pane, reparos ou mudança de peças. Essa máquina, produzida para ser eterna, também produz a eternidade (NOIRAY, 1982). Nela, Edison se encarregou de registrar os primeiros instantes do amor, os mais puros e emocionantes para Lord Ewald, de modo a conservá-los e restitui-los à vontade. A eternidade de Hadaly é, assim, apenas o ideal que ela contém: “[...] *l'Andréide n'est que les*

⁵⁰³ “[...] como compreender uma Vênus vitoriosa que, tendo recuperado os braços na noite profunda do tempo, reaparecesse no meio da espécie humana, tendo o mundo siderado a seus pés, com amaneira de olhar ríspira, astuta e dissimulada de uma matrona frustrada? De uma burguesa cuja mente é feita de uma encruzilhada onde se postam todas as quimeras sentenciosas desse falso Senso comum, cheio de presunção e que acabamos de acusar o vazio?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.107).

⁵⁰⁴ “Aí então, a substância carnal, brilhante e humana, unifica-se, graças a minuciosas precauções, na armadura da Andréide, segundo as espessuras naturais da bela moça. – Como essa substância presta-se, quando trabalha com instrumentos precisos, a um cinzelado de ténuidade ideal, a indefinição do esboço logo desaparece para dar lugar ao modelado e aos traços, mas ainda sem colorido nem nuances; é a estátua à espera do Pigmalião criador.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.271).

premières heures de l'Amour immobilisées, — l'heure de l'Idéal à jamais faite prisonnière.” A função da máquina será de “[é]terniser une seule heure de l'amour, — la plus belle, — celle, par exemple, où le mutuel aveu se perdit sous l'éclair du premier baiser, oh! l'arrêter au passage, la fixer et s'y définir! y incarner son esprit et son dernier vœu [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.914) e torná-la acessível. O ser amado representa, assim, apenas essa hora que se quer recuperar perpetuamente e que se quer ressuscitar em vão. Mas a máquina pode conservar esse instante e rerepresentar essa hora ideal e permitir, novamente, a apropriação desse momento único de alegria: “*Oh! ravoir celle-là, toute seule [...] la grande heure monotone [...] cette heure d'or*” e esse instante surge como “*l'idéal de toute félicité réalisé*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.917). Encontramos, assim, em Villiers, o desejo de rerepresentar esse momento de perfeição imobilizado para sempre, em uma repetição eterna. Entendendo que o primeiro momento de êxtase espiritual é o mais sublime, em *Axël* e *L'Ève future*, o momento que se deseja recuperar é aquele em que as duas almas se encontram e se reconhecem, momento esse que não se repetirá, sendo impossível sentir novamente esse primeiro instante fugidio.

O valor dessa criação perfeita é inestimável, como diz Lord Ewald: “*Aucun trésor ne pourrait acheter ce chef-d'oeuvre.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.998). Devido à sua aparência e o que representa, Hadaly surge, então, como uma obra de arte, tanto pela riqueza que a constitui e que a envolve, quanto por ser cópia de Alícia, o reflexo da Vênus Victrix. Por sua singularidade, ela alcança o *status* de obra-prima e Edison se torna um criador, um artista, que alia, no processo de criação, positivismo e espiritualismo, colocando a ciência a serviço da Arte. Mas Hadaly tem dois criadores, Edson, que, concorrendo com Deus, torna-se um criador ao criar a carne de Hadaly, esculpindo uma nova Eva (a qual pode ser vista como uma Vênus moderna), e Ewald, quem se apaixona e dá vida a essa criatura - ao acreditar em sua existência -, de modo que em *L'Ève future*, a figura de Pigmaleão se desdobra. Sowana, a alma que vem do além, elemento imprevisto pela ciência de Edison, permite a “transmutação espiritual” na qual a criatura supera o criador (PONNAU, 2000).

Bertin fracassa em seu empreendimento, ao tentar se satisfazer com um jogo de reflexos. Ewald-Edison, por sua vez, ao escolher se afastar da mulher natural, em proveito de um ser completamente artificial, consegue criar a mulher ideal, a qual se apresenta também como musa. A modelo que inspira o artista (Alícia) é substituída pela própria estátua (Hadaly); ela se torna fonte de inspiração e de contemplação pura, pois é objeto de amor e objeto estético. Diferentemente da mulher real, Hadaly não suscita desejos carnis; ela é mantida na esfera do ideal, na medida em que, animar uma máquina, cuja virgindade é

inviolável, garante sua idealidade. Ao contrário do mito de Pigmaleão, onde vemos a estátua se converter em uma mulher, e o artista ceder à sensualidade, inserindo-se assim no plano da materialidade, afastando-se, desse modo, do ideal absoluto, Hadaly será sempre virgem e estéril. À natureza decepcionante se sobrepõe a cópia, reflexo purificado. O artifício de Hadaly é sublime. *L'Ève future* introduz o leitor no universo da arte, assim como a renovação do Éden, paraíso sem o pecado original, onde Adão e Eva se perdem na contemplação um do outro e almejam alcançar juntos o infinito. Mediadora, Hadaly sai do mundo dos sonhos e introduz Ewald, a partir do momento em que ele acredita nela, em um universo transcendente (ROY-REVERZY, 1998).

Ao pensar o duplo e a ilusão, Rosset (2014) chama a atenção para a rejeição da realidade sensível pelo sujeito, que pode provocar a busca por outra realidade. O sujeito rejeita o presente decepcionante, do qual tenta desesperadamente escapar e, nesse caso, o passado ou o futuro surgem como formas de apagar o presente insuportável. O discurso metafísico, ao qual Villiers se associa, buscaria, nessa perspectiva, afastar a realidade imediata, relacionando-a com outro mundo que possui a chave de sua significação e de sua existência. Na tradição metafísica que remonta a Platão, o mundo sensível seria uma cópia, uma sombra do mundo das ideias ou o real absoluto. Hegel, por exemplo, de acordo com Rosset (2014), diferencia dois tipos de ilusão: a ilusão que consiste em tomar as coisas por suas aparências e a ilusão metafísica, que consiste em relegar o real em outro mundo distinto do mundo da aparência. Nessa última perspectiva, enquanto a verdade do mundo sensível é ser “fenômeno”, ele seria o duplo do mundo suprassensível, que seria o mundo verdadeiro. Conforme a interpretação de Rosset (2014) da filosofia de Hegel, o mistério da coincidência desse mundo com o outro faz com que as coisas sejam como são e não outras coisas; a identidade da aparência e do Real que ela esconde é justificada pela invisibilidade do outro mundo que, por ser o duplo exato deste, fica impossibilitado de ser visto, devido ao fato de ser dissimulado por seu duplo, que é o mundo sensível. Seguindo esta lógica, o pensamento hegeliano anuncia no real imediatamente percebido a manifestação de outro Real, que seria o verdadeiro. Percebe-se que, do ponto de vista metafísico, o real é incapaz de dar conta de si mesmo e de assegurar sua própria significação, surgindo, portanto, a necessidade de buscar em outro lugar a chave que permite decifrar a realidade imediata, seja em uma “ausência” ou no “além”. Nessa perspectiva, o sentido está além das aparências e é conferido por um “outro” da realidade sensível, que é, em última instância, ele mesmo, mas diferente (ROSSET, 2014). É a essa tradição que se associa o autor de *L'Ève future*, ao buscar uma realidade e uma beleza ideais que não se encontram no mundo imediato. O duplo, nesse romance, manifesta-se como

rival da modelo original. Busca-se transcender a realidade medíocre, por mais bela que seja, e acessar uma outra beleza, perfeita, ideal, capaz de inspirar os sonhadores, mas que está ligada a um *ailleurs*, ao *au-delà*.

Enquanto o aspecto metafísico do duplo culmina na depreciação e rejeição do real, há, segundo Rosset (2014), uma concepção não metafísica no duplo, que termina por enriquecer o presente de todas as potencialidades, tanto futuras quanto passadas. É o tema do eterno retorno, que vai preencher o presente de todos os bens privados pela duplicação metafísica. Nesse caso, o presente torna-se pleno e o “*ailleurs*” passa a ocupar o lugar do vazio ao qual estaria condenado a imediaticidade, conforme a perspectiva inversa. Aqui, não há a fuga para outro lugar, mas há, ao contrário, a convergência desse outro lugar e da série infinita de outras realidades no aqui, no presente. A série de todos os instantes passados no momento presente afirma, ao mesmo tempo, todas as realidades, de modo a dar a ideia de totalidade de tudo o que é, foi e será. O instante da vida ganha, assim, a riqueza de eternidade (ROSSET, 2014). Esse seria o caso de *Fort comme la mort*, no qual o escritor busca convergir todos os tempos no presente. O duplo, no romance, surge através da pintura, uma forma de conservar a beleza de um momento, eternizado em um quadro, mas surge também como mensageiro da morte, anunciando a inevitável passagem do tempo.

5.2 A tragédia humana

O homem, como nos mostra Villiers, está sujeito “à *développement et à erreur*” e questiona-se sobre sua existência:

Il s'intéresse à toutes choses et s'oublie en elles. Il regarde plus haut. Il sent que lui seul, dans l'univers, n'est pas fini. Il a l'air d'un dieu qui a oublié. Par un mouvement naturel — et sublime! — il se demande où il est; il s'efforce de se rappeler où il commence. Il se tâte l'intelligence, avec ses doutes, comme après ON ne sait quelle chute mémoriale. Tel est l'Homme réel. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.889)⁵⁰⁵.

A partir do pensamento e da reflexão, o homem percebe as incongruências entre o indivíduo e a sociedade na qual está inserido, surgindo, a partir disso, nas mentalidades

⁵⁰⁵ “Interessa-se por todas as coisas e nelas esquece até de si mesmo. Olha mais para o alto. Sente que, no universo, apenas ele não é obra completa. Tem o ar de um deus desmemoriado. Por um movimento natural – e sublime! -, ele se pergunta onde está; esforça-se para lembrar onde começa. Tateia a inteligência, com suas dúvidas, como parece ter acontecido na queda imemorial, segundo dizem. Assim é o Homem real.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.211).

sensíveis, uma fratura entre o eu e o mundo que o circunda, uma vez que os conflitos com os valores, a moral, as regras estabelecidas, a divisão social, etc. deixam o ser angustiado e insatisfeito. Além disso, a consciência humana faz com que haja a percepção da finitude e da morte, como diz Schopenhauer (2000, p.59):

O animal vive sem conhecimento verdadeiro da morte: por isso o indivíduo animal goza imediatamente de todo caráter imperecível da espécie, na medida em que só se conhece como infinito da espécie [...] Com a razão apareceu, necessariamente entre os homens, a certeza assustadora da morte.

A morte corresponde ao tempo de uma individualidade, tempo que se dirige ao fim, visto que nascer implica morrer; a consciência da finitude do ser faz com que se busque formas para escapar à morte e ao tempo. A morte é assim considerada como a maior tragédia na vida do ser humano e o narcisismo individual, ou seja, o amor por si mesmo, tem grande importância na origem da angústia diante da morte e é revelado pelo desejo de ficar sempre jovem, de parar a evolução da vida em determinado estágio, quando o corpo é saudável e belo. O medo de envelhecer revela-se, nesse sentido, como o medo de morrer; acreditar na morte é acreditar na destruição completa do ser, em sua finitude⁵⁰⁶, e o instinto natural de preservação vê na procriação uma forma de continuação da vida, no entanto, o indivíduo com disposições narcísicas recusa a imortalidade biológica pela procriação natural, provenientes do amor sexual (RANK, 1973). Sobre isso, o escritor Spiess (apud RANK, 1973, p.72) diz:

Não é, portanto, um apego à vida terrena, porque o homem odeia isso muitas vezes ... não, é o amor do homem por sua própria personalidade que ele tem em plena consciência, é o amor por seu próprio Eu, pelo Eu central de sua individualidade que o liga à vida. Esse amor por si mesmo é um elemento inseparável de todo o seu ser. Nele, o instinto de conservação encontra sua raiz e seu solo. Dele vem o profundo e intenso desejo de escapar da morte, da aniquilação, e a esperança de acordar para uma nova vida, para uma nova era de evolução. A ideia de perder-se é insuportável para o homem, é essa ideia que torna a sua morte tão terrível. Que se dê a essa esperança- vaidade infantil, megalomania ridícula, não importa, ela vive em nosso peito, ela influência e dirige nossas ações e gestos.

⁵⁰⁶ A morte se impõe ao homem e este sente a necessidade de afastá-la, desmenti-la, apegando-se, por exemplo, à ideia de alma, um duplo tão parecido quanto possível ao Eu, um duplo espiritual e misterioso do eu corporal, que pode ser representada, segundo Rank (1973), pela sombra ou reflexo. Trata-se neste caso de uma imagem exata do corpo, mas que é de natureza imaterial e que incorpora o desejo de imortalidade do homem. Assim, a crença na alma corresponderia à crença na imortalidade e, nessa perspectiva, a ideia da morte se tornaria suportável através da intervenção do duplo, cujo papel é assegurar outra vida depois dessa. Desse modo, a questão do duplo leva, em última instância, ao eterno desejo de imortalidade do Eu, que nega e rejeita a morte, embora seja obrigado a reconhecê-la em algum momento da vida. O duplo pode se tornar uma forma de assegurar a sobrevivência através da alma imortal, em comparação com a mortalidade do corpo do indivíduo, seu referente. Nesse caso, o duplo ultrapassa a dimensão da vida e da morte. O duplo personificaria assim o amor narcísico e teria surgido como uma forma de defesa do indivíduo.

Nessa perspectiva, podemos dizer que é trágica a luta do ser com seu tempo e com sua condição humana, marcada pela perenidade da vida, enfim a luta com seu destino e essa angústia do homem está intimamente ligada àquela do artista.

Em *Fort comme la mort*, o tempo revela a transição das gerações. Assim como a beleza de Any teve seu auge no passado, e provavelmente sua mãe, antes dela, o momento presente pertence à beleza e juventude de Annette. A morte da Sra Paradin, mãe de Any, parece enterrar com ela o passado da condessa, sua infância e juventude, pois é a partir desse momento que a percepção do envelhecimento é mais forte em Any, sobretudo porque deve usar o luto, o que a envelhece mais. Mas essas questões revelam que a beleza da jovem Annette é tão passageira e fugaz quanto à da modelo que a precedeu, pois enquanto existências reais, Any e Annette não estão imunes à passagem do tempo. Para Danger (1993), trata-se do princípio da vida, onde a mãe, ao colocar um filho no mundo, cria involuntariamente o “inimigo” que a “destruirá”, no sentido de que anunciam cotidianamente a passagem do tempo e a finitude do ser. Annette, enquanto duplo, surge também como mensageira da morte, anunciando a passagem do tempo. Pijls (1977) observa que a história começa em abril e termina no mês de dezembro, de modo que a ação desse drama sentimental é coberto pelas quatro estações, aspecto que ganha uma significação simbólica. Nesse caso, pensar no ciclo da vida é pensar a finitude do ser humano e a angústia diante da inevitável degradação do corpo, situação que antecede a morte.

A natureza opera transformações no corpo dos seres vivos e o envelhecimento surge como um lembrete constante da inevitabilidade da morte e, desde o nascimento, esse processo revela-se irreversível. Como diz Maupassant (2008a, p.484) em “*Causerie triste*”: “*A vingt ans, on est heureux, parce que la force, l'ardeur du sang, l'espoir indécis d'événements délicieux qui semblent si proches et qu'on n'atteint jamais, suffisent à faire s'épanouir l'âme, toute vibrante de la seule joie de vivre.*”⁵⁰⁷ No entanto, “[...] *plus tard, lorsqu'on voit, lorsqu'on comprend, lorsqu'on sait! Lorsque les cheveux blancs apparaissent et qu'on perd chaque jour, dès la trentaine, un peu de sa vigueur, un peu de sa confiance, un peu de sa santé.*”⁵⁰⁸ Por fim:

⁵⁰⁷ “Aos vinte anos, somos felizes, porque a força, o ardor do sangue, a esperança indecisa de deliciosos eventos que parecem tão próximos e que não alcançamos nunca, são suficientes para fazer a alma florescer, vibrante com a única alegria de viver.” (MAUPASSANT, 2008a, p.484).

⁵⁰⁸ “[...] mais tarde, quando vemos, quando entendemos, quando sabemos! Quando o cabelo branco aparece e que perdemos a cada dia, desde os trinta anos, um pouco de seu vigor, um pouco de sua confiança, um pouco de sua saúde.” (MAUPASSANT, 2008a, p.484).

Comme une vieille maison, dont tombent, d'année en année, des tuiles et des pierres, que la lézarde ride au front et que la mousse a depuis longtemps défraîchie, la mort, l'inévitable mort sans cesse nous talonne et nous dégrade. Elle nous prend, de mois en mois, la fraîcheur de la peau qui ne reviendra point, des dents qui ne renaîtront pas, nos cheveux qui ne repousseront plus; elle nous défigure, fait de nous, en dix ans, un être nouveau, tout différent, qu'on ne peut même pas reconnaître; et plus nous allons, plus elle nous pousse, nous affaiblit, nous travaille et nous ravage. Elle nous émiette d'instant en instant. A chaque jour, à chaque heure, à chaque minute, dès qu'a commencé cette lente démolition de notre corps, nous mourons un peu. Respirer, dormir, boire et manger, marcher, aller à ses affaires, tout ce que nous faisons, vivre enfin, c'est mourir! (MAUPASSANT, 2008a, p.484)⁵⁰⁹.

A morte trabalha no corpo humano lentamente e com paciência ela espera o momento final para atuar, pois sabe que o destino final do homem, independentemente de todas as conquistas e realizações que tenha feito, será inevitável. A beleza da mulher demanda tempo para ser produzida pela natureza, além disso, é uma beleza que dura pouco tempo, como podemos ver em *L'Ève future*:

Songez que la puissante Nature, avec toutes ses ressources, met encore aujourd'hui seize ans et neuf mois à confectionner une jolie femme! Et au prix de quelles ébauches! sans cesse modifiées, jour à jour, pour durer si peu! et qu'une maladie peut effacer de son coup de vent. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.936)⁵¹⁰.

Como diz Edison, “[l]a nature change, [...] Nous autres, nous vivons, nous mourrons [...]” e “la chair se fane et vieillit” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.936, p.831). Em *Fort comme la mort*, a degradação do corpo humano já se faz visível em Bertin:

L'âge, maintenant, pesait sur lui, l'alourdissait. Grand, les épaules larges, la poitrine pleine, il avait pris du ventre comme un ancien lutteur, bien qu'il continuât à faire des armes tous les jours et à monter à cheval avec assiduité. La tête était restée remarquable, aussi belle qu'autrefois, bien que

⁵⁰⁹ “Como uma casa antiga, da qual caem, a cada ano, azulejos e pedras, que a rachadura enruga a frente e que o musgo há muito murchou, a morte, a morte inevitável nos segue e nos degrada sem parar. Ela tira de mês a mês o frescor da pele que não voltará, os dentes que não renascerão, o cabelo que não vai crescer de novo; nos desfigura, faz de nós, em dez anos, um novo ser, bem diferente, que nem podemos reconhecer; e quanto mais nós vamos, mais nos empurra, nos enfraquece, trabalha em nós e nos destrói. Ela nos desmorona de momento a momento. Todos os dias, todas as horas, todos os minutos, assim que esta lenta demolição do nosso corpo começa, morremos um pouco. Respirar, dormir, beber e comer, andar, ir a seus negócios, tudo o que nós fazemos, viver enfim, é morrer!” (MAUPASSANT, 2008a, p.484).

⁵¹⁰ “Pense no fato de que a Natureza, tão poderosa, ainda hoje leva dezesseis anos e nove meses para fazer uma bela moça! E a que preço! Os esboços, modificados incessante e diariamente, duram tão pouco! Sem pensar que uma doença pode danificá-los rapidamente.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.271).

différente. Les cheveux blancs, drus et courts, avivaient son oeil noir sous d'épais sourcils gris. (MAUPASSANT, 1983, p.5)⁵¹¹.

A barriga volumosa, os cabelos brancos e as sobrancelhas acinzentadas revelam um corpo que, apesar dos contínuos esforços para permanecer forte e belo, deteriora-se aos poucos. No caso de Any, “[l]a constatation de cette décadence”, a percepção da pele que “[...] *distendue se plissait et prenait une nuance jaunie* [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.133). Deitada,

[...] elle ne pouvait dormir, rallumait une bougie et demeurait, les yeux ouverts, à songer que les insomnies et le chagrin hâtaient irrémédiablement la besogne horrible du temps qui court. Elle écoutait dans le silence de la nuit le balancier de sa pendule qui semblait murmurer de son tic-tac, monotone et régulier « ça va, ça va, ça va », et son coeur se crispait dans une telle souffrance que, son drap sur sa bouche, elle gémissait de désespoir. (MAUPASSANT, 1983, p.265)⁵¹².

E seu desespero está ligado à consciência dessa passagem do tempo, que sutil e lenta no começo, revela, por fim, seu efeito perceptível no corpo:

Autrefois, comme tout le monde, elle avait eu la notion des années qui passent et des changements qu'elles apportent. Comme tout le monde, elle avait dit, elle s'était dit, chaque hiver, chaque printemps ou chaque été : «J'ai beaucoup changé depuis l'an dernier.» Mais toujours belle, d'une beauté un peu différente, elle ne s'en inquiétait pas. Aujourd'hui, tout à coup, au lieu de constater encore paisiblement la marche lente des saisons, elle venait de découvrir et de comprendre la fuite formidable des instants. Elle avait eu la révélation subite de ce glissement de l'heure, de cette course imperceptible, affolante quand on y songe, de ce défilé infini des petites secondes pressées qui grignotent le corps et la vie des hommes. (MAUPASSANT, 1983, p.265)⁵¹³.

⁵¹¹ “Agora, a idade fazia-se sentir, entorpecia-o. Alto, de ombros largos e peito estofado, ficara barrigudo como um velho lutador, embora continuasse a esgrimir todos os dias e a montar a cavalo com assiduidade. A cabeça permanecia notável, tão bela como outrora, apesar de diferente. Os cabelos brancos, espessos e curtos, avivavam seus olhos negros sob grossas sombrancelhas cinzentas.” (MAUPASSANT, 1993, p.11-12).

⁵¹² “[...] não podia dormir; acendia a vela e ficava de olhos abertos a pensar que as insônias e a tristeza aceleravam irremediavelmente o trabalho horrível do tempo que corre. Escutava, no silêncio da noite, o movimento do pêndulo, que parecia murmurar com seu tique-taque, monótono e regular: “está bem, está bem, está bem”, e seu coração crispava-se em tal sofrimento que, com o lençol sobre a boca, gemia de desespero.” (MAUPASSANT, 1993, p.188).

⁵¹³ “Outrora, como todos, tivera a noção dos anos que passam e as modificações que trazem. Como todos, dissera a si mesma, a cada inverno, a cada primavera ou a cada verão: ‘Mudei muito desde o ano passado.’ Mas, porque era sempre bela, de uma beleza um pouco diferente, não se inquietava. Hoje, de repente, em lugar de constatar ainda placidamente a marcha lenta das estações, acabava de descobrir e de compreender a fuga assustadora dos instantes. Tivera a revelação súbita do deslizar da hora, da corrida imperceptível, enlouquecedora, quando se pensa nela, do desfile infinito dos pequenos segundos apressados, mordiscando o corpo e a vida dos homens.” (MAUPASSANT, 1993, p.188).

A passagem de uma estação a outra corresponde a um ciclo natural que existe desde o início dos tempos. Ela indica ao mesmo tempo o surgimento de algo novo e o perecimento da vida que cumpriu seu curso: *“C’était un de ces jours de transition qui sont la fin d’une saison et le commencement d’une autre, qui ont une saveur ou une tristesse spéciale, tristesse d’agonie ou saveur de sève qui renaît.”* (MAUPASSANT, 1983, p.253)⁵¹⁴. Mas, apesar do retorno das estações, e das novas gerações, é impossível o retorno da juventude.

Nesse processo de degradação o espelho revela-se ambivalente. Ele revela essa verdade terrível sobre o ser, sua natureza efêmera, embora seja também o cúmplice do esforço empreendido para transfigurar essa triste realidade. É diante do espelho que se se usa de artifícios a fim de mascarar as inexoráveis transformações físicas. Bertin faz exercícios e Any usa maquiagem. Mas esse esforço mostra-se inútil, situação que leva Any a se voltar contra o portador de sua infelicidade: *“Un jour, exaspérée par cette lutte entre elle et ce morceau de verre, elle le lança contre le mur où il se fendit et s’émietta.”* (MAUPASSANT, 1983, p.265)⁵¹⁵.

O mito de Fausto surge, então, no romance, em uma apresentação no teatro Ópera e nesse momento a juventude é reivindicada como o maior tesouro, quando o ator diz: *“Je veux un trésor qui les contient tous, Je veux la jeunesse.”* No caso de Bertin, esse desejo é irrealizável em dois aspectos: ele não pode ser jovem novamente e a juventude e a beleza de Annette também não podem lhe pertencer e a consciência disso deixa o personagem angustiado e desesperado. A morte surge então como uma solução:

[...] il écoutait au fond de lui-même l’écho des lamentations de Faust ; et le désir de la mort surgissait en lui, le désir d’en finir aussi avec ses chagrins, avec toute la misère de sa tendresse sans issue. [...] Il se sentait vieux, fini, perdu! Ah! ne plus rien attendre, ne plus rien espérer, n’avoir plus même le droit de désirer, se sentir déclassé, à la retraite de la vie, comme un fonctionnaire hors d’âge dont la carrière est terminée, quelle intolérable torture! (MAUPASSANT, 1983, p.274)⁵¹⁶.

E surge a dúvida: o sentimento amoroso pode se manter, apesar das transformações físicas? Any e Bertin, que se conhecem desde jovens, passaram os melhores anos juntos,

⁵¹⁴ “Era um daqueles dias de transição que fecham uma estação e dão início à outra, que têm um sabor ou uma tristeza especial, tristeza de agonia ou sabor de seiva que renasce.” (MAUPASSANT, 1993, p.179).

⁵¹⁵ “Um dia, exasperada pela luta com aquele pedaço de vidro, arremessou-o contra a parede, onde se rachou, esfacelando-se.” (MAUPASSANT, 1993, p.187).

⁵¹⁶ “[...] ele escutava, no fundo de si mesmo, o eco dos lamentos de Fausto; e o desejo da morte surgia nele, o desejo de pôr fim a suas tristezas, a toda a miséria de sua ternura sem saída. Observava o fino perfil de Annette e via o marquês de Farandal, sentado atrás dela e que também a contemplava. Sentia-se velho, não ter mesmo mais o direito de desejar, sentir-se desclassificado, na aposentadoria da vida, como um funcionário fora da idade, cuja carreira terminou. Que intolérável tortura.” (MAUPASSANT, 1993, p.192).

encontram-se agora em uma idade onde essas transformações parecem influenciar os sentimentos. Com Any, Bertin “[...] *ne voyait plus que sa nuque, un gros tas de cheveux blonds où se mêlaient beaucoup de cheveux blancs, et il fut traversé par une immense pitié, par une immense douleur.*” (MAUPASSANT, 1983, p.244)⁵¹⁷. O pintor tem consciência que sua amante está envelhecendo e essa compreensão se torna mais evidente devido à comparação entre Any e a jovem Annette.

Como demonstra Larrivaud-De Wolf (2011), o tema da morte é tratado com pessimismo em Maupassant. Para o escritor, a morte não é sinônimo de paz ou felicidade futuras. Ela causa medo, devido à consciência de que pode chegar a qualquer momento, levando o indivíduo ou os entes queridos consigo. Any confronta a morte em algumas situações, como a de sua mãe:

Elle se croyait même au début d’une période heureuse et tranquille quand la mort de sa mère vint la frapper en plein coeur. Ce fut, pendant les premiers jours, un de ces désespoirs profonds qui ne laissent place à nulle autre pensée. Elle restait du matin au soir abîmée dans la désolation, cherchant à se rappeler mille choses de la morte, des paroles familières, sa figure d’autrefois, des robes qu’elle avait portées jadis, comme si elle eût amassé au fond de sa mémoire des reliques, et recueilli dans le passé disparu tous les intimes et menus souvenirs dont elle alimenterait ses cruelles rêveries. Puis quand elle fut arrivée ainsi à un tel paroxysme de désespoir, qu’elle avait à tout instant des crises de nerfs et des syncopes, toute cette peine accumulée jaillit en larmes, et, jour et nuit, coula de ses yeux. (MAUPASSANT, 1983, p.159)⁵¹⁸.

Em seguida, a morte de seu amante, Bertin. Nesse caso, Any acompanha o moribundo e vê com horror o estado de seu corpo: “*Tout son courage, toute son énergie, toute sa résolution tombèrent, tant cette figure creuse et décomposée était celle d’un moribond. Lui, qu’elle avait vu tout à l’heure, il était devenu cette chose, ce spectre!*” (MAUPASSANT, 1983, p.301)⁵¹⁹. Ela observa as transformações de sua fisionomia: “*Il était si pâle qu’il semblait ne plus avoir une goutte de sang sous la peau. Ses joues caves paraissaient aspirées*

⁵¹⁷ “[...] não via mais que sua nuca, uma espessa mecha de cabelos louros, permeados de fios brancos, e foi tomado de imensa piedade, de imensa dor.” (MAUPASSANT, 1993, p.174).

⁵¹⁸ “Ela acreditava mesmo estar no início de um período feliz e tranquilo, quando a morte da mãe veio atingi-la em pleno coração. Durante os primeiros dias, passou por desesperos profundos, que não dão lugar a nenhum outro pensamento. Deixava-se ficar de manhã à noite entregue à desolação, trazendo à lembrança mil coisas referentes à falecida, palavras familiares, seu rosto de outrora, vestidos que usara antigamente, como se tivesse reunido relíquias no fundo da memória, e recolhido no passado apagado todas as íntimas e pequenas recordações com que alimentaria seus cruéis devaneios. Depois, ao chegar assim a tal paroxismo de desespero, que lhe provocava crises de nervos e síncope, todo o sofrimento acumulado jorrou em lágrimas que, dia e noite, corriam de seus olhos.” (MAUPASSANT, 1993, p.118).

⁵¹⁹ “Toda a coragem, toda a sua energia, toda a sua resolução caíram, de tal modo aquele rosto encovado e decomposto parecia o de um moribundo.” (MAUPASSANT, 1993, p.211).

à l'intérieur du visage, et ses yeux aussi étaient rentrés comme si quelque filles tirait en dedans [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.301)⁵²⁰, e, vendo um fantasma no lugar de seu amante, Any deseja fugir dessa imagem sinistra: “[...] elle écoutait si le roulement des roues ne s'arrêtait point devant la porte, si son mari ne revenait pas la délivrer, l'arracher enfin à ce sinistre tête-à-tête.” (MAUPASSANT, 1983, p.302)⁵²¹. Ao se deparar com a morte do outro, o indivíduo se dá conta da fragilidade de sua própria existência, por isso a necessidade de se manter afastado. A morte causa medo, mas também é fonte de fascinação. Ver o cadáver em decomposição é estar em contato com a fase final do trabalho da natureza e a putrefação pode ser, assim, fonte de fascínio, como vemos em Baudelaire e em Villiers, ao mostrar o corpo em decomposição de Evelyn.

Como diz o próprio Maupassant (1938) em uma carta endereçada a Francis Magnard, em 1891, o título do romance *Fort comme la mort* foi tirado da Bíblia, em “*Cantique des cantiques*”, assim como *L'Ève future* se relaciona com o ideário cristão. De fato, a parte final do poema bíblico intitula-se: “O amor é forte como a morte”:

Porque **o amor é forte como a morte**
e é inflexível, como o abismo, o ciúme:
suas chamas são chamas de fogo,
labaredas divinas.
Águas torrenciais não puderam
Extinguir o amor,
Nem rios poderão afogá-lo.
Se alguém oferecesse todas as
Riquezas de sua casa
Para comprar o amor,
Com total desprezo o trataria. (BÍBLIA, Cântico dos cânticos, 2001b. 8, 5-7,
grifo nosso).

Trata-se aqui de um elogio à força do amor, que é equiparada à da morte. E no texto religioso, pode ser pensado tanto em relação ao amor de Deus pelo homem, quanto pelo amor entre homem e mulher. O amor é visto como indestrutível e eterno, capaz de superar todas as barreiras, inclusive a morte. Além disso, o amor verdadeiro e puro está acima de qualquer riqueza, não pode ser comprado.

No entanto, vemos que, em *Fort comme la mort*, o amor aparece como uma força destrutiva, que faz sofrer e leva o ser à morte. É assim que Bertin entende sua situação: “*Elle,*

⁵²⁰ “Ele estava tão pálido que parecia não ter uma gota de sangue sob a pele. Suas faces encovadas pareciam aspiradas para o interior do rosto [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.211).

⁵²¹ “[...] e ela escutava se o rolar das rodas não se detinha diante da porta, se seu marido não chegava para libertá-la, arrancá-la, enfim, àquele terrível ‘tête-à-tête’.” (MAUPASSANT, 1993, p.220).

je l'aime comme vous, puisque c'est vous; mais cet amour est devenu quelque chose d'irrésistible, de destructeur, de plus fort que la mort. Je suis à lui comme une maison qui brûle est au feu!" (MAUPASSANT, 1983, p.296)⁵²². Vemos ao final do romance que o título do livro é ambíguo. O romance não mostra a ideia do amor sob a perspectiva bíblica, onde ele é visto como eterno; ao contrário, há a constatação da finitude do amor, quando Olivier, em seu leito de morte, diz a Any: “– *Si nous n'avons plus que quelques moments à rester ensemble, ne les perdons point, profitons-en pour nous dire adieu. Je vous ai tant aimée...*” (MAUPASSANT, 1983, p.308, grifo nosso)⁵²³. Ao que Any responde: “– *Et moi... comme je vous aime toujours!*” (MAUPASSANT, 1983, p.308)⁵²⁴. O pintor usa o verbo amar no passado, enquanto Any o usa no presente. Com essas palavras ditas nos últimos momentos da existência de Bertin, percebemos que o amor dele por Any se acabou e ele confessa o motivo disso ao dizer: “– *J'aurais été un homme si heureux, si vous n'aviez pas eu votre fille...*” (MAUPASSANT, 1983, p.308)⁵²⁵.

No caso de *Fort comme la mort*, o amor não pode ser visto como uma vitória sobre a morte, ou mesmo como um equivalente positivo, reforçando sua força indestrutível. O elemento em comum para a comparação entre amor e morte, feita por Maupassant nesse romance, é, ao contrário, a capacidade destrutiva da morte que leva o ser para “*l'Éternel Oubli*” (MAUPASSANT, 1983, p.315). Assim como a morte, o amor engendra a perdição do ser, que aos poucos se vê envolvido por ele. O amor surge, então, como um engano, outra armadilha da vida a fim de zombar do indivíduo. Em Maupassant, assim como em Schopenhauer, o amor é visto como uma ilusão, a qual marca a vida de Bertin através do duplo de sua amante.

Por vezes, quando os personagens ouvem a voz da razão em detrimento do corpo, eles se veem imersos na infelicidade. Esse é o caso de Bertin, que se vê encantado com a jovem Annette:

[...] il la suivait en tous ses mouvements, avec le plaisir qu'on éprouve à voir les êtres ou les choses qui captivent nos yeux et les grisent. Quand elle revenait, apportant une gerbe, il respirait plus fortement, cherchant, sans y songer, quelque chose d'elle, un peu de son haleine ou de la chaleur de sa peau dans l'air remué par sa course. Il la regardait avec ravissement,

⁵²² “Eu a amo [Annette] como a você [Any], pois ela é você. Mas esse amor tornou-se algo de irresistível, de destruidor, mais forte que a morte. Pertença a ela, como uma casa que arde pertence ao fogo!” (MAUPASSANT, 1993, p.204).

⁵²³ “Se nós só temos alguns instantes juntos, não devemos perdê-los, aproveitemos para nos dizer adeus. Eu a amei tanto...” (MAUPASSANT, 1993, p.216).

⁵²⁴ “E eu... Como o amo sempre!” (MAUPASSANT, 1993, p.216).

⁵²⁵ “- Eu teria sido um homem tão feliz, se você não tivesse tido sua filha!” (MAUPASSANT, 1993, p.216).

comme on regarde une aurore, comme on écoute de la musique, avec des tressaillements d'aise quand elle se baissait, se redressait, levait les deux bras en même temps pour remettre en place sa coiffure. (MAUPASSANT, 1983, p.186)⁵²⁶.

Bertin, vítima do charme de Annette, encontra-se apaixonado pela filha de sua amante, mas ele se recusa a admitir isso, acreditando que “[...] *il n'avait jamais éprouvé pour la jeune fille le moindre trouble de désir.*” (MAUPASSANT, 1983, p.216)⁵²⁷.

Tentando racionalizar a situação, a fim de torná-la tolerável, Bertin busca outras explicações: “*Non, cette enfant n'avait fait que souffler sur l'ancien feu! C'était bien toujours la mère qu'il aimait, mais un peu plus qu'auparavant sans doute, à cause de sa fille, de ce recommencement d'elle-même [...]*”⁵²⁸ e finaliza com o argumento “*On n'aime qu'une fois!*” (MAUPASSANT, 1983, p.214). Aqui, a razão e o raciocínio lógico parecem criar ilusões, embora o corpo e as sensações do corpo parecem ser mais verdadeiros. No âmbito amoroso, o corpo também parece se destacar. No passando, vemos Bertin, pensando se amava Any: “*Olivier avait cru que l'amour commençait par des rêveries, par des exaltations poétiques. Ce qu'il éprouvait, au contraire, lui paraissait provenir d'une émotion indéfinissable, bien plus physique que morale.*” (MAUPASSANT, 1983, p.28)⁵²⁹. Podemos perceber que, em Maupassant, o corpo e o espírito são interdependentes e necessários para a saúde do indivíduo.

Bertin teve, assim, apenas uma paixão durante toda a sua vida, a condessa Any de Guilleroy, até o momento em que revê Annette, filha da condessa, por quem se apaixona devido à semelhança entre mãe e filha. Paixão que não pode se concretizar devido à diferente de idade entre eles. Por esse motivo, Bertin, tomado pelo ciúme, sofre muito quando a jovem fica noiva de um marquês e, depois de ver a peça de Fausto, o pintor se ressent de não ser mais jovem para poder ter chance de concorrer pelo amor de Annette. A impossibilidade da

⁵²⁶ “[...] continuava a segui-la em todos os seus movimentos, com o prazer que set em ao ver os seres e as coisas que cativam nossos olhos e nos inebriam. Quando ela retornou, trazendo uma braçada, ele respirava mais fortemente, procurando, sem pensar, alguma coisa dela, um pouco de seu hálito ou do calor de sua pele no ar agitado por sua corrida. Ele a olhava com arrebatamento, como se contempla uma aurora, como se escuta música, com estremecimentos de satisfação, quando ela se abaixava, se levantava, erguia os braços ao mesmo tempo para ajeitar o penteado.” (MAUPASSANT, 1993, p.134).

⁵²⁷ “[...] ele jamais experimentara pela jovem a menor perturbação de desejo.” (MAUPASSANT, 1993, p.153).

⁵²⁸ “Não; aquela criança não tinha feito mais que soprar sobre o antigo fogo. Era sempre a mãe que ele amava, um pouco mais que antes, talvez, por causa da filha, que era um recomeço dela [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.153).

⁵²⁹ “Olivier acreditava que o amor começasse por sonhos, por exaltações poéticas. O que ele experimentava, ao contrário, parecia-lhe provir de uma emoção indefinível, bem mais física que moral.” (MAUPASSANT, 1993, p.28).

realização deste amor torna o personagem infeliz e desiludido, levando-o a se refugiar na morte⁵³⁰.

Além do motivo amoroso, outros fatores levam Bertin, pintor renomado, a cometer suicídio. Outro revés na vida do pintor diz respeito a um artigo publicado no jornal *Le Figaro*, no qual sua arte é julgada “*démodé*”, o que fere seu orgulho de artista: “*Jamais pareille tristesse, pareil découragement, pareille sensation de la fin de tout, de la fin de son être physique et de son être pensant, ne l’avaient jeté dans une détresse d’âme aussi désespérée.*” (MAUPASSANT, 1983, p.287)⁵³¹. Além disso, sentindo-se solitário e desejoso de um refúgio vai à casa da condessa, mas é proibido de entrar. Isso ocorre porque, por maior que seja a intimidade de Any com Bertin, ela pertence a seu marido e a seus filhos, e o pintor sempre se sentirá excluído desse círculo familiar (DANGER, 1993).

Como indica Landrin (1994), as ilusões do homem e do artista se desfazem ao mesmo tempo, provocando uma crise no indivíduo. Deixado à própria sorte, Bertin é atropelado por um ônibus e morre algumas horas depois. Não há uma descrição do atropelamento. O leitor se inteira do ocorrido, juntamente com a condessa. No entanto, fica a dúvida se foi efetivamente um acidente ou se, desesperado, Bertin teria buscado a morte como saída para sua infelicidade. Em uma sociedade onde tudo é mascarado, também o suicídio parece usar do mesmo subterfúgio (HARRIS, 1991).

Maupassant (2008, p.175), em seu conto “*Suicides*”, apresenta a ideia de que a vida é ilusória e os seres-humanos são apenas “[...] *les jouets éternels d’illusions stupides et charmantes toujours renouvelées* [...]”⁵³², situação suficiente para que alguém tire sua própria vida. A morte surge como refúgio, na medida em que parece ser a única coisa capaz de vencer as forças que tentam destruir o ser, tanto as pulsões do corpo que tentam jubjulgá-lo, quanto os pensamentos que não o deixam esquecer os sofrimentos e as angústias, bem como as ilusões criadas pela mente. Nesse sentido, o final de *Fort comme la mort* é emblemático: “*Il*

⁵³⁰ Schopenhauer (2000) entende que a paixão pode levar o indivíduo à infelicidade, quando ele se submete às suas exigências e descobre que ela é incompatível com suas ideias e seu mundo, situação que pode destruir sua vida. Para o filósofo, “[...] o amor pode estar em contradição com a própria individualidade, na medida em que se projeta sobre pessoas que, fora a relação sexual, seriam odiadas pelo amante, desprezadas, despertando até mesmo a repugnância. Mas a vontade da espécie é tão mais poderosa que a do indivíduo, que o amante fecha os olhos diante de todos aqueles atributos que lhe são desagradáveis, não se dá conta de nada e nada vê, ligando-se para sempre ao objeto de sua paixão: aquela ilusão que o cega tão completamente desaparece logo que satisfeita a vontade da espécie, restando-lhe uma companheira odiosa.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.46). Para o filósofo, o impulso sexual e os instintos levariam o indivíduo, apesar de todos os fundamentos da razão, a perseguir os fins naturais de modo incondicional, entabulando, por vezes, uma guerra consigo mesmo. Isso porque os interesses da espécie se sobreporiam a qualquer interesse próprio ao indivíduo.

⁵³¹ “Nunca tristeza igual, igual desencorajamento, sensação igual do fim de tudo, do fim de seu ser físico e de seu ser pensante o haviam lançado numa angústia de alma tão desesperada.” (MAUPASSANT, 1993, p.201).

⁵³² “[...] brinquedos eternos de ilusões estúpidas e charmosas sempre renovadas” (MAUPASSANT, 2008, p.175).

était détendu, impassible, inanimé, indifférent à toute misère, apaisé soudain par l'Éternel Oubli [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.315)⁵³³. Bertin, ao se suicidar, busca refúgio no “eterno esquecimento”, onde não haveria pensamentos, sentimentos ou sensações. Em Maupassant, o suicídio aparece como um esforço consciente de fazer valer sua vontade e fugir dos ditames da natureza, bem como das ideias fixas da razão⁵³⁴. Na perspectiva do escritor, há, com a morte, o apagamento e a dissolução completa do ser⁵³⁵.

A questão do suicídio também surge em *L'Ève future*. No início da narrativa, Lord Ewald conta sua história para Edison: *“Je ne suis pas un amant, mais un prisonnier. Ma déception est affreuse. Les joies que cette vivante morose m'a prodiguées furent plus amères que la mort. Son baiser n'éveille en moi que le goût du suicide. Je ne vois même plus que cette délivrance.”* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.76)⁵³⁶. Diante do dilema de ver-se apaixonado por alguém que não é digno da beleza que possui, ele deixa claro que a única forma de se libertar das amarras que o prendem a Alicia, única mulher que ama, mas que não é digna de seu amor, seria se apagar do mundo, através do suicídio, pois prefere a morte a ter de ir contra seus valores e crenças: *“Vous voyez que je suis sans remède. Votre main donc et adieu.”* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.79)⁵³⁷. Ele já estava decidido a fazer isso, mas Edison o convenceu a adiar seus planos temporariamente, dizendo que tinha o remédio para curá-lo. Lord Ewald deseja arrebatá-la alma de Alicia daquele corpo e o cientista atende seu desejo. Quando a criação de sua obra termina, Edison diz a Lord Ewald:

Ainsi, reprit Edison, l'oeuvre est accomplie et je puis conclure qu'elle n'est pas un vain simulacre. Une âme s'est donc surajoutée, disons-nous, à la voix, au geste, aux intonations, au sourire, à la pâleur même de la vivante qui fut votre amour. Chez celle-ci, toutes ces choses n'étaient que mortes, raisonneuses, décevantes, avilies sous leurs voiles se cache aujourd'hui la féminine entité à laquelle cet ensemble de beauté insolite appartenait peut-être, puisqu'elle s'est montrée digne de l'animer. Ainsi celle que victima l'Artificiel a donc racheté l'Artificiel! Celle qui fut abandonnée, trahie pour l'amour dégradant et obscène, s'est grandie en une vision capable d'inspirer

⁵³³ “Ele estava tranquilo, repousado, inanimado, indiferente a toda a miséria, pacificado, de súbito, pelo Eterno Esquecimento.” (MAUPASSANT, 1993, p.220).

⁵³⁴ A essa vontade individual de se afastar dos ditames da espécie, Schopenhauer (2000) chama “negação da vontade de vida”.

⁵³⁵ A ideia de Maupassant se aproxima do pensamento de Schopenhauer (2000), para quem a morte para o sujeito corresponde ao momento em que a consciência desaparece, mas, para o filósofo, a morte não deve ser temida, antes, deve ser vista como um estado de “*não-ser*”, onde não existe consciência, nem conhecimento, de modo que também não há sofrimento.

⁵³⁶ “Não sou amante, mas um prisioneiro, minha decepção é pavorosa. As alegrias que essa criatura lastimável me proporcionou foram mais amargas do que a morte. Seu beijo despertar-me apenas o desejo de suicídio. Só vejo essa saída.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.112).

⁵³⁷ “Vê que não há cura para mim. Aperto portanto suas mãos e digo adeus.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.116).

l'amour sublime! Celle que frappa, dans ses espérances, dans sa santé, dans sa fortune, le contrecoup d'un suicide, a détourné d'un autre le suicide. Prononcez, maintenant, entre l'ombre et la réalité. Pensez-vous qu'une telle illusion puisse vous retenir en ce monde et vaille la peine de vivre? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.1012-1013)⁵³⁸.

Mas Hadaly nasce da morte, porque ela representa a última tentativa feita por Edison para impedir o suicídio de Ewald. Sua proximidade com a morte está no véu de luto que ela porta, bem como nos termos pelos quais é chamada: “sombra”, “fantasma”. A natureza do espírito que a anima também pertence a esse universo. Nascida da morte e envolvida por seus signos, Hadaly também pode matar a qualquer um que não seja aquele para quem é destinada (NOIRAY, 1982).

Lord Ewald aceita ficar com Hadaly e se despede de Edison: *“Et maintenant, milord comte Celian Ewald, un verre de Jerez - et adieu. Vous avez choisi le monde des rêves; emportez-en l'incitatrice. Moi, le destin m'enchaîne aux pâles 'réalités'.”* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.1014)⁵³⁹. No entanto, um incêndio no navio *Wonderful* que transportava Hadaly e Lord Ewald impede que o jovem Lord pudesse viver esse amor ideal no mundo. Ele consegue se salvar, mas tanto Alicia quanto Hadaly se perdem para sempre em meio ao oceano. Assim, a criatura sacrílega também volta à morte, devido à explosão no navio; morte no fogo, como a dos heréticos e dos bruxos, visto que o androide encarna o ideal satânico da criação artificial. Hadaly morre ao mesmo tempo que sua modelo, seu duplo, de modo que ambas, corpo desdobrado, reflexo gêmeo de um mesmo envelope carnal, mulher viva e mulher artificial, estarão unidas mesmo na morte (NOIRAY, 1982).

Como demonstra Letourneux (1999), o desaparecimento ou a “morte” do androide pode significar que a ilusão finalmente se completa e se eterniza, ocorrendo sua transformação definitiva, que passa a existir plenamente, substituindo a mulher real e tornando-se a única mulher amada por Lord Ewald, aquela de quem ele sofre a perda: *“Ami, c'est de Hadaly seule que je suis inconsolable – et je ne prends le deuil que de cette ombre. –*

⁵³⁸ “- Assim, continuou Edison, a obra está terminada e posso daí concluir que não é um vão simulacro. Uma alma, então, dizíamos, sobrepôs-se à voz, aos gestos, às entonações, ao sorriso e até à palidez da humana que o senhor amou. Nela, todas essas coisas estavam como que mortas, racionalizadas, decepçionantes, aviltadas; sob seus véus ocultava-se agora a entidade feminina à qual esse conjunto de insólita beleza talvez pertencesse de fato, pois mostrou-se digna de vivificá-lo. Dessa forma, a que foi sacrificada pelo Artificial foi a que soube resgatá-lo! A que foi abandonada, traída por um amor degradante e obscuro, engrandeceu-se em uma visão capaz de inspirar um amor sublime! A que desencadeou, em suas esperanças, em sua saúde, em sua fortuna, a ameaça de um suicídio, por outro lado, conseguiu detê-lo. Julgue agora a sombra e a realidade. Acredita que tal ilusão possa retê-lo neste mundo – e por ela valha a pena viver?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.259).

⁵³⁹ “E agora, Milorde Conde Celian Ewald, um cálice de xerez – e adeus. O senhor escolheu o mundo dos sonhos; leve quem o inspirou. Quanto a mim, o destino me prende às pálidas ‘realidades’.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.369).

Adieu.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.1017)⁵⁴⁰. Essa é a terceira vez que Lord Ewald se despede de Edison com um “*Adieu*”. A primeira vez, ele o disse quando ia se matar por causa de Alicia e da realidade decepcionante; o segundo momento foi para viver o ideal com Hadaly, e estava disposto a se isolar do mundo, e o terceiro, nessa mensagem de despedida, após a morte de Hadaly. Após finalmente conhecer o amor verdadeiro, cuja perfeição está em conformidade com seus pensamentos, para perdê-lo em seguida, esse terceiro “*Adieu*” parece ser o último dado por Lord Ewald antes de finalmente concretizar seu projeto inicial de suicídio.

De acordo com Noiray (1982), o incêndio, uma repressão simbólica do maravilhoso e condenação das audácias do imaginário, corresponde a um outro castigo: do androide e da técnica humana, que desafia Deus; de Alicia, alma degradante e medíocre; de Sowana, espírito muito audacioso, que não respeita as fronteiras da morte; de Edison, o sábio prometeico, e de Lord Ewald, o impaciente buscador do ideal. O desenlace do romance seria uma recusa, da parte da divindade, de deixar a humanidade sair dos limites de sua condição. Esse veto definitivo aos audaciosos, sentido no “*frisson*” de Edison diante do silêncio e do mistério dos céus, e do desespero de Ewald, seria uma prova da existência de Deus e de sua justiça divina. Entretanto, mesmo com o resultado final, vimos no romance que, apesar do desespero, os audaciosos tiveram esperança suficiente para tentar se juntar aos deuses e criar seu próprio paraíso, nessa busca por acessar o mundo ideal.

Vemos em *L’Ève future* um eco do princípio aplicado por Villiers em *Axël*. Na última cena da peça, Axël e Sara se recusam a aceitar qualquer mundo – ou ilusão – existente: o mundo religioso, o mundo oculto e o mundo passional, em prol de um mundo supremo, divino, no qual creem poder eternizar a ilusão que acabaram de vivenciar. Para que isso ocorra, no entanto, é preciso rejeitar a vida, e seu curso natural temporal, e desejar a morte, porque, para Villiers, a suprema vontade seria de morrer enquanto as ilusões ainda existem. O suicídio, para Axël, seria a única maneira de preservar a integridade da felicidade que eles acabaram de experimentar, pois, ao rejeitar voluntariamente a realização de seu amor, eles impedem que os sonhos se transformem em decepções e que o amor fatalmente venha a se extinguir com o passar do tempo:

Pourquoi chercher à ressusciter une à une des ivresses dont nous venons d’éprouver la somme idéale et vouloir plier nos si augustes désirs à des concessions de tous les instants où leur essence même, amoindrie,

⁵⁴⁰ “Amigo, sinto-me inconsolável unicamente por Hadaly – estou de luto apenas por essa sombra. – Adeus – LORD EWALD.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.369).

s'annulerait demain sans doute? Veux-tu donc accepter, avec nos semblables, toutes les pitié que Demain nous réserve, les satiétés, les maladies, les déceptions constantes, la vieillesse et donner le jour encore à des Être voués à l'ennui de continuer? [...] Ce moment idéal, nous l'avons subi: le voici donc irrévocable, de quelque nom que tu le nommes. Essayer de le revivre, em modelant, chaque jour, à son image, une poussière, toujours décevante, d'apparences extérieures, ne serait que risquer de le dénaturer, d'e amoindrir l'impression divine, de l'anéantir au plus pur de nous-mêmes. Prenons garde de ne pas savoir mourir pendant qu'il en est temps encore. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.284)⁵⁴¹.

O suicídio seria, de acordo com Max Daireaux (1936), o estágio supremo de uma evolução, após a dupla renúncia, a transfiguração através do amor dos dois protagonistas. Em Villiers, não se trata de suicídio romântico do homem desesperado, reconhecendo uma impotência, como aquele de Werther⁵⁴², condenado por seu isolamento, mas, ao contrário, trata-se do último gesto de uma resolução assumida: governar seu próprio destino. Aquele que se suicida desafia seu destino, não têm medo da morte, mas deseja fugir da angústia insuportável provocada pela espera do destino inevitável. A morte surge, assim, como um refúgio (RANK, 1973). A morte de Axël e Sara é a beleza ideal imobilizada na morte dos amantes, o retorno à androginia original que se realiza no jogo dos espelhos gêmeos; ela seria a prova da unidade original e a realização total do “eu” (DIÉRICKX, 2001).

O impulso para a morte pode resultar de um desgosto do real, mas também do desejo de ser mestre de sua própria sorte. O suicídio é a menos natural das mortes, considerando que esse momento e os meios para sua realização são escolhidos antecipadamente, sendo, portanto, tirada das mãos do acaso, e do controle divino. A morte revela-se um projeto construído, objeto de um cálculo, ou seja, uma obra da vontade, como demonstra Nietzsche (2006, p.36): “Morrer orgulhosamente, quando não é mais possível viver orgulhosamente. A morte escolhida livremente, a morte empreendida no tempo certo, com lucidez e alegria, em meio a filhos e testemunhas.” Como demonstra Lévi-Bertherat (1994), o suicídio se liga ao artifício não quando ele é um movimento impensado, realizado impulsivamente, mas, ao

⁵⁴¹“Por que procurar ressuscitar uma a uma a embriaguez de que acabamos de experimentar, a soma ideal e querer submeter nossos augustos desejos a concessões em todos os momentos em que sua própria essência, diminuída, se anularia indubitavelmente amanhã? Quer aceitar com nossos semelhantes, toda o sofrimento que o Amanhã nos reserva, a saciedade, as doenças, as constantes decepções, a velhice e ainda dar vida a Seres destinados ao tédio da continuação? [...] Esse momento ideal, nós o sofreremos: ele é irrevogável, seja qual for o nome que lhe der. Tentar revivê-lo, imitando todos os dias, à sua imagem, uma poeira, sempre decepcionante, de aparências externas, seria apenas arriscar desnaturalizá-lo, diminuir sua impressão divina, aniquilá-lo no mais puro de nós mesmos. Tenhamos cuidado de não saber morrer enquanto ainda há tempo.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.284).

⁵⁴² Confira Goethe (2009).

contrário, quando ele é um ato deliberado. O último ato será ao mesmo tempo autônomo e consciente e deve marcar um triunfo da vontade.

O suicídio aparece como forma de libertação da alma dos laços terrestres, surgindo como a vitória sobre a matéria. Aqui, encontramos a vontade de poder, vontade de ser deus e de afirmar seu poder não apenas sobre a matéria, mas sobre seu próprio destino. O desejo faustiano da imortalidade poderia encontrar no suicídio apenas uma solução imperfeita, na medida em que ele permite, certamente, escapar do acaso e do destino, mas o desafio à morte está condenado ao fracasso. Isso acontece porque, mesmo que o homem possa forjar simulacros de eternidade, a eternidade absoluta seria apenas um privilégio de Deus. No entanto, o ato do suicídio consciente, logo artificial, conquista atributos divinos e ganha uma beleza sagrada. O suicídio diviniza quem o realiza, como o adorno diviniza uma pessoa. Esse ato espiritual torna-se inteiramente uma obra humana, realizada pela potência criadora do espírito humano (LÉVI-BERTHERAT, 1994). Nesse sentido, o “*Adieu*” final de Lord Ewald seria uma forma deliberada de eternizar o amor ideal por ele experimentado, conservando o primeiro encontro entre ele e Hadaly, ápice do amor.

A morte surge, assim, tanto em *L'Ève future* quanto em *Fort comme la mort*, como uma fonte de salvação, que permite o afastamento do objeto amado, julgado indigno do amor do jovem aristocrata de *L'Ève future* e das ilusões e tentações da vida, que apresentam um amor impossível a Bertin, em *Fort comme la mort*. Entretanto, se em Maupassant ele surge com a perspectiva da existência do nada após a morte, em Villiers essa perspectiva pessimista é ultrapassada com a crença na possibilidade de se eternizar o momento de felicidade.

5.3 Desencantamento do mundo

Se o mundo e o amor são ilusões, se a realidade e a mulher são decepcionantes, e se a morte surge como uma solução a partir da qual o ser reafirma sua vontade enquanto indivíduo, deparamo-nos com um desencantamento do mundo, onde a existência carece de um sentido superior. A expressão "desencantamento do mundo" foi usada por Max Weber (1864-1920) e estaria relacionada ao desencantamento religioso e científico. Corresponderia ao processo de abandono do pensamento mágico, a dessacralização, e a racionalização promovida nos tempos modernos, com a "desmagificação" das vias de salvação: a racionalização no Ocidente vai substituir gradativamente o espaço antes reservado às religiões

ocidentais, as quais eram responsáveis por regularizar a conduta prática dos indivíduos, e inserir a religiosidade no plano do irracional (PIERUCCI, 2003).

Os artistas, ao se depararem com essa situação, sentem-se angustiados e o início dos romances *L'Ève future* e *Fort comme la mort* revela esse mal-estar e inquietação em meio à solidão. *L'Ève future* começa com a descrição de uma casa isolada, distante de Nova York, a qual está rodeada por sombrios jardins solitários. Esta casa pertence a Thomas Alva Edison, cientista de quarenta e dois anos, “*l’homme qui a fait prisonnier l’écho*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.767)⁵⁴³. Em uma noite de outono, por volta das cinco horas, esse “*magicien de l’oreille*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.768)⁵⁴⁴ estava em seu laboratório, que ficava em um pavilhão isolado da mansão. Pela janela alta entrava uma “*brume d’or rouge*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.768)⁵⁴⁵ e do lado de fora:

Au-dehors, par-delà l’horizon, le couchant, trouant de lueurs et de rayons d’adieu les lointains rideaux de feuillages sur les collines du New Jersey boisées d’érables et de sapins, illuminait, par instants, la pièce d’une tache de pourpre ou d’un éclair. Alors saignaient, de tous côtés, des angles métalliques, des facettes de cristaux, des rondeurs de piles. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.768)⁵⁴⁶.

Sozinho, recostado em uma poltrona, fumando um charuto, ele tinha os olhos “*fixe et distrait*” e parecia “*perdu en une intense méditation*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.768)⁵⁴⁷. Edison deixa-se envolver voluntariamente, como um simples mortal, pelo encanto da noite “[...] *sans se refuser à la poésie de l’heure et de la solitude, de cette chère solitude que le propre des sots est de redouter [...]*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.770)⁵⁴⁸, perdendo-se em devaneios extravagantes. E sob o efeito dessa atmosfera, “[...] *la pensée, habituellement forte et vivace, du songeur — se détendait [...]*” e se deixava “[...] *insensiblement séduire par les attirances de la rêverie et du crépuscule.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.769)⁵⁴⁹.

⁵⁴³ “homem que aprisionou o eco” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.53).

⁵⁴⁴ “mago da audição” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.53).

⁵⁴⁵ “bruma vermelha de ouro” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.54).

⁵⁴⁶ “Fora, acima do horizonte, o crepúsculo, perfurando com seus raios de adeus as longínquas cortinas de folhagens sobre as colinas de Nova Jersey, cobertas de pinheiros e aceráceas, iluminava por instantes o aposento ora com uma mancha púrpura, ora com um clarão. Sangravam, então, por todos os lados, ângulos metálicos, prismas de cristais, curvas de pilhas.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.54).

⁵⁴⁷ “imóveis e distraídos” e parecia “perdido em intensa meditação” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.54).

⁵⁴⁸ “[...] sem se furtar à poesia da hora e da solidão, essa solidão amiga que só os tolos têm a temer [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.56).

⁵⁴⁹ “o pensamento, habitualmente intenso e vívido do sonhador, caía em devaneios” e se deixava “seduzir pelo prazer da fantasia e do crepúsculo” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.55).

Diferentemente da noite encontrada no início de *L'Ève future*, vemos o dia apontar nas primeiras linhas de *Fort comme la mort* e entrar pelo teto do atelier, formando “[...] *un grand carré de lumière éclatante et bleue, un trou clair sur un infini lointain d’azur, où passaient, rapides, des vols d’oiseaux.*” (MAUPASSANT, 1983, p.1)⁵⁵⁰. A claridade do céu atenuava-se e “[...] *éclairait à peine les coins sombres où, seuls, les cadres d’or s’allumaient comme des feux.*” (MAUPASSANT, 1983, p.1)⁵⁵¹. A paz parecia dominar aquele espaço: “[...] *la paix des maisons d’artistes où l’âme humaine a travaillé.*” (MAUPASSANT, 1983, p.1)⁵⁵². Diante da luta que recomeça diariamente e do esforço, naquele local, “*tout semble mort*” e “*tout repose*” (MAUPASSANT, 1983, p.1)⁵⁵³, espelhando o cansaço do dono. Neste ambiente, “[*u*]ne vague odeur engourdissante de peinture, de térébenthine et de tabac flottait [...]” (MAUPASSANT, 1983, p.1)⁵⁵⁴ se faz presente e nenhum ruído perturbava o silêncio que reinava no local: “*Rien ne remuait que la montée intermittente d’un petit nuage de fumée bleue s’élevant vers le plafond à chaque bouffée de cigarette qu’Olivier Bertin, allongé sur son divan, soufflait lentement entre ses lèvres.*” (MAUPASSANT, 1983, p.1)⁵⁵⁵. Surge nesse atelier a figura do pintor Olivier Bertin, sozinho, imerso em um silêncio pesado, com um cigarro na mão e, assim como Edison, Bertin tem “[*l*]e regard perdu dans le ciel lointain” (MAUPASSANT, 1983, p.1).

Em seguida, há a apresentação dos pensamentos desses personagens. Edison, homem cético e objetivo, só considera as teorias quando são devidamente comprovadas pelos fatos. Esse homem de gênio possui uma simplicidade e uma franqueza que beiram à informalidade e ele “[...] *sait peser au carat les mobiles secrets de l’admiration, en nettifier la probité et la qualité*” e “*en déterminer le degré sincère.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.769)⁵⁵⁶. Por ser dotado de um “*ingénieux bon sens*”⁵⁵⁷, o cientista se permite fazer gracejos e ser sarcástico, mesmo com suas próprias descobertas.

Nessa noite, propícia para o devaneio, o cientista, criador do fonógrafo, lamenta o fato de não ter chegado antes à humanidade e não ter podido, por isso, registrar todas as palavras

⁵⁵⁰ “[...] um grande quadrado de luz brilhante e azul, um espaço claro num distante infinito de anil, por onde passavam rápidos, vôos de pássaros.” (MAUPASSANT, 1993, p.9).

⁵⁵¹ “[...] apenas os ângulos sombrios onde, isoladas, as molduras de ouro acendiam-se como fogos.” (MAUPASSANT, 1993, p.9).

⁵⁵² “[...] a paz das casas de artistas em que a alma humana trabalhou [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.9).

⁵⁵³ “tudo parece inerte” “tudo repousa” (MAUPASSANT, 1993, p.9).

⁵⁵⁴ “[...] um vago perfume entorpecedor de tinta, de terebentina e de fumo fluuava [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.9).

⁵⁵⁵ “Nada se movia, além da fumaça azul que subia intermitente para o teto, a cada baforada de cigarro que Olivier Bertin, reclinado no divã, deixava escapar lentamente por entre os lábios.” (MAUPASSANT, 1993, p.9).

⁵⁵⁶ “[...] vislumbrar com perfeição os motivos secretos da admiração, distinguir a probidade e a qualidade” e “determinar o grau de sinceridade” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.56.).

⁵⁵⁷ “engenhoso bom senso” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.56.).

importantes “*de l’Homme et des Dieux, à travers les âges*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.771)⁵⁵⁸. Por exemplo, as palavras “*Il n’est pas bon que l’Homme soit seul*”, ditas “*après la mort de Lilith et pendant le veuvage d’Adam*”, ou ainda “*Eritis sicut dii!*” e “*Croissez et multipliez!*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.771)⁵⁵⁹.

Como demonstra Noiray (1999), as ações de Edison são estimuladas por dois motivos: em “benefício da humanidade”, pois visa melhorar a natureza, e por “desespero”. Este último aspecto estaria ligado à percepção de que o mundo carece de uma significação ideal e que a crise da humanidade estaria ligada à ausência de consciência moral. Outrora, a figura de Deus, e os valores morais por ele representados, dava sentido ao mundo, mas a crença na ordem divina parece ter desaparecido⁵⁶⁰. O mundo moderno e civilizado, criado pelo homem, deposita sua fé na ciência e no progresso material, compreendido como resposta para os problemas existenciais e morais dos seres humanos. O burguês e a burguesia são, no entanto, incapazes de dar ao mundo decadente uma significação válida (CONYNGHAM, 1975), na medida em que medem tudo em termos monetários, buscando, acima de tudo, o prazer e o bem-estar.

Villiers entende que os tempos modernos, ligados, particularmente, à ciência e ao progresso, têm por consequência principal a negação do ideal. Descontente com a realidade do tempo presente, onde a ciência moderna serve ao utilitarismo, esse escritor idealista volta-se contra “a religião da ciência” e contra a “idolatria do progresso” (VAN DER MEULEN, 1925, p.55). Van der Meulen (1925) nos conta que a relação entre ciência e religião remonta aos tempos legendários do Egito, quando ambas se confundiam. Com o advento do cristianismo, a religião pretende-se ciência, sendo aceita durante toda a Idade Média, no entanto, a partir do Renascimento, a ciência começa a se libertar das amarras que a prendia à religião até que, no século XVIII, sobretudo com os filósofos iluministas, ela passa a se opor fortemente às crenças religiosas. Nesse século, as ciências se desenvolvem rapidamente e as descobertas se multiplicam, passando a haver a crença de que ela é capaz de solucionar todos os problemas que inquietam a humanidade. Entretanto, assim como a religião que ela combatia, a ciência passa a ter dogmas, os quais podem ser resumidos na crença no progresso material, moral e social da humanidade, assim como no interesse pelos fatos e pelos conhecimentos positivos. A religião se torna, nesse contexto, incompatível com as conquistas

⁵⁵⁸ “do Homem e dos Deuses, através dos tempos” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.57).

⁵⁵⁹ “Não é bom que o homem esteja só” “após a morte de Lilith e durante a viuvez de Adão” e “crescei e multiplica-vos” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.57).

⁵⁶⁰ Nietzsche (2012) dirá que “a morte de Deus” significa que o ser humano não acredita mais na ordem cósmica divina e, nesse caso, os valores absolutos, ou as leis morais universais, são rejeitados em prol de uma moral individual.

científicas e o progresso vai tentar substituir os preceitos religiosos com uma perspectiva prática baseada na razão (VAN DER MEULEN, 1925).

Como diz Van der Meulen (1925), não é contra a ciência que Villiers dirige sua crítica, mas contra a “religião da ciência” e contra o progresso. Para o escritor, a ciência serve ao útil e seria a responsável do declínio da fé e da negação do ideal, como podemos perceber a partir das palavras de Edison, dirigida às pessoas de seu tempo:

[...] pour la fumée qui sort d'une chaudière, vous avez renié toutes les croyances que tant de millions de héros, de penseurs et de martyrs vous avaient léguées depuis plus de six mille années, vous qui ne datez que d'un sempiternel Demain dont le soleil pourrait fort bien ne se lever jamais. À quoi donc avez-vous préféré, depuis hier à peine, les prétendus principes immuables de vos devanciers, sur la planète, — rois, dieux, famille, patries? À ce peu de fumée qui les emporte, en sifflant, et les dissipe, au gré du vent, sur tous les sillons de la terre, entre toutes les vagues de la mer! En vingt-cinq années, cinq cent mille haleines de locomotives ont suffi pour plonger vos « âmes éclairées » dans le doute le plus profond de tout ce qui fut la foi de plus de six mille ans d'Humanité. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.952)⁵⁶¹.

Esses “espíritos esclarecidos” destruíram “[...] tant d'immortelles, de sublimes, de natales espérances — tant d'antiques, foncières et légitimes esperances [...]”, como “l'idée même d'un Dieu” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.951)⁵⁶². Para Villiers, a necessidade de acreditar em Deus ou em um ideal estaria ligada aos sentimentos e à curiosidade humana diante dos mistérios do mundo e a ciência e o ateísmo se revelariam maléficos ao homem, ao buscarem explicar ou negar o divino e o misterioso. É preciso ressaltar, entretanto, que Villiers, embora tenha tido contato com os preceitos cristãos desde tenra idade, não está defendendo a doutrina religiosa, a causa da igreja católica ou a fé cristã, o que ele defende é o espiritualismo e o misticismo (VAN DER MEULEN, 1925).

No sistema ilusório de Villiers, é preciso escolher para si, aquela verdade ilusória que expressa um valor supremo, magnífico, superior, esplendido, sublime, capaz de elevar o indivíduo ao divino, como vemos nas palavras de Hadaly dirigidas a Lord Ewald: “*Il n'est,*

⁵⁶¹ “[...] pela fumaça que sai de uma caldeira, negaram as crenças que tantos milhares de heróis, pensadores e mártires legaram-lhes há mais de seis mil anos, os senhores que costumam datar com um sempiterno *Amanhã* para o qual o sol nunca mais poderia se levantar. Em troca do que preteriram, há muito pouco tempo, os princípios pretensamente imutáveis de seus antecessores no planeta – reis, deuses, família, pátrias. Em troca dessa fumaça parca que, soprando, carrega-os e dissipa-os, ao sabor do vento, em todos os sulcos da terra, em todas as vagas do mar! Em vinte e cinco anos, quinhentos mil vapores de locomotivas serão suficientes para fazer mergulhar seus ‘espíritos esclarecidos’ na dúvida mais profunda de tudo o que significou a fé de mais de seis mil anos de Humanidades.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.286).

⁵⁶² “[...] tantas sublimes e imortais esperanças – tantas profundas e legítimas esperanças [...]”, “a ideia de um Deus.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 289).

pour l'Homme, d'autre vérité que celle qu'il accepte de croire entre toutes les autres, - aussi douteuses que celle qu'il choisit: choisis donc celle qui le rend un dieu." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.991)⁵⁶³.

O *au-delà* (Deus, o infinito, o céu), mesmo se ele é uma ficção, uma invenção, ainda é uma referência para o homem e, mesmo inventando um além que não existe, o objetivo será sempre o de elevar o espírito humano (MATTIUSI, 1998b). Como diz Raitt (1960), se Villiers nos convida a acreditar em Deus, não é porque Deus exista efetivamente, mas porque a ideia de sua existência eleva a alma humana e fortifica sua coragem diante dos percalços da vida. Nesse caso, Edison diz sobre a divindade:

En celui qui la réfléchit, l'Idée-vive de Dieu n'apparaît qu'au degré seul où la foi du voyant peu l'évoquer. Dieu, comme toute pensée, n'est dans l'Homme que selon l'individu. Nul ne sait où commence l'Illusion, ni en quoi consiste la Réalité. Or, Dieu étant la plus sublime conception possible et toute conception n'ayant sa réalité que selon le vouloir et les yeux intellectuels particuliers à chaque vivant, il s'ensuit qu'écarter de ses pensées l'idée d'un Dieu ne signifie pas autre chose que se décapiter gratuitement l'esprit. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.789)⁵⁶⁴.

No caso de Maupassant, a figura de Deus, enquanto criador da natureza, é vista com desconfiança. Ele surge em *Fort comme la mort*, como um misterioso Fabricante:

[Any] était religieuse comme le sont beaucoup de Parisiennes. Elle croyait à Dieu sans aucun doute, ne pouvant admettre l'existence de l'Univers, sans l'existence d'un créateur. Mais associant, comme fait tout le monde, les attributs de la Divinité avec la nature de la matière créée à portée de son oeil, elle personnifiait à peu près son Éternel selon ce qu'elle savait de son oeuvre, sans avoir pour cela d'idées bien nettes sur ce que pouvait être, en réalité, ce mystérieux Fabricant. (MAUPASSANT, 1983, p.203)⁵⁶⁵.

E esse fabricante se mantém afastado de sua criação, alheio ao que acontece com ela. Enquanto o homem se dirige a ele constantemente, em um esforço de alcançá-lo, personifica-

⁵⁶³ "[...] para o Homem existe somente a verdade na qual ele deseja crer no meio de tantas outras - tão duvidosas quanto a que escolheu: escolhe, pois, a que te iguala a um deus." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.290).

⁵⁶⁴ "Mas, naquilo que a reflete, a Ideia vibrante de Deus surge apenas pelo grau de intensidade da fé com que um vidente pode evocá-la. Deus, como todo pensamento, não existe no Homem e sim em indivíduos. Ninguém sabe onde começa a Ilusão nem em que consiste a realidade. Ora, sendo Deus a concepção mais sublime possível e como toda concepção só se concretiza por meio da vontade e do desejo mental peculiares a cada pessoa, disso se conclui que afastar do pensamento a ideia de um Deus resulta apenas em uma decapitação gratuita do espírito." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.80).

⁵⁶⁵ "Era religiosa, como muitas parisienses. Acreditava em Deus, sem dúvida, não podendo admitir a existência do Universo sem um criador. Mas, associando, como todos fazem, os atributos da Divindade com a natureza da matéria criada ao alcance de seus olhos, ela personificava, mais ou menos, o seu Eterno, segundo o que ela sabia de sua obra, sem ter, para isso, ideias muito claras sobre o que podia ser, em realidade, aquele misterioso Fabricante." (MAUPASSANT, 1993, p.145).

o na natureza da matéria, que é acessível ao ser, já que os homens não têm uma ideia clara do que ele é na realidade. No caso de Any, ela: “[...] *y croyait fermement, l’adorait théoriquement, et le redoutait très vaguement, car elle ignorait en toute conscience ses intentions et ses volontés [...]*” (MAUPASSANT, 1983, p.202)⁵⁶⁶, mas ao se deparar com situações de sofrimento, ela se depara com a triste realidade: “– *Ah ! celui qui a inventé cette existence et fait les hommes a été bien aveugle, ou bien méchant...*” (MAUPASSANT, 1983, p.309)⁵⁶⁷.

Em “*Chez les bêtes*”, Maupassant (1888b) diz: “*Nous ne sommes point chez nous. Oui, je dis que la terre est faite uniquement pour loger des animaux, et que l’homme n’y est tombé que par une erreur du Créateur distrait.*”⁵⁶⁸ Essa terra é lugar de exílio, onde o ser humano aguarda ansioso o momento de voltar pra casa:

L’homme n’est pas chez lui sur ce monde et ne s’y sent pas chez lui : de là cette inquiétude, ce tourment, ce malaise de toute notre race depuis qu’elle est tombée sur cette boule, dans ces prairies, dans ces bois, dans ce petit parc à bétail que nous avons baptisé la Terre. Nous portons au coeur des impatiences d’exils, une fièvre de prisonniers, un furieux besoin de nous en aller, de retourner chez nous, dans ce monde inconnu qui devait nous abriter, où tous nos instincts et nos aspirations se trouveraient naturellement satisfaits, comme le sont ceux d’une abeille sur un parterre de fleurs, où nous rencontrerions ce qui convient à nos âmes, ce qui convient à nos coeurs, et les nourritures qui conviennent à nos bouches. (MAUPASSANT, 1888b)⁵⁶⁹.

Assim, um “fabricante”, um “cego”, “mau”, um “criador distraído”, independentemente da nomenclatura, para Maupassant, o que os seres sentem é que foram abandonados nessa terra, condenados à finitude e ao sofrimento por seu criador, que se encontra ausente. E, ao ser abandonado nesse mundo feito para os animais, o homem acaba inevitavelmente se tornando um.

⁵⁶⁶ “[...] acreditava nele firmemente, adorava-o teoricamente e temia-o muito vagamente, pois ignorava, com toda a consciência, suas intenções e suas vontades [...]” (MAUPASSANT, 1993, p.145).

⁵⁶⁷ “Ah! Aquele que inventou esta existência e fez os homens foi bem cego ou bem malvado...” (MAUPASSANT, 1993, p.216).

⁵⁶⁸ “Nós não estamos em casa. Sim, eu digo que a terra é feita apenas para abrigar animais, e que o homem caiu nela apenas por um erro do Criador distraído.” (MAUPASSANT, 1888b).

⁵⁶⁹ “O homem não está em casa neste mundo e não se sente em casa: daí esta ansiedade, esse tormento, esse mal-estar de toda nossa raça desde que caiu nesta bola, nestes prados, nestes bosques, neste pequeno quintal de gado que chamamos de Terra. Trazemos no coração impaciências de exílios, uma febre de prisioneiros, uma necessidade furiosa de ir embora, de voltar para casa, neste mundo desconhecido que devia nos abrigar, onde todos os nossos instintos e nossas aspirações ficariam naturalmente satisfeitos, como são os de uma abelha em uma cama de flores, onde encontraríamos o que convém a nossas almas, o que convém a nossos corações, e os alimentos que convêm às nossas bocas.” (MAUPASSANT, 1888b).

Em *L'Ève future*, as ações do sábio Edison corresponderiam a um esforço para fazer o divino se manifestar no mundo, saindo de seu silêncio:

- Allons!... dit Edison, défi pour défi! Puisque la Vie semble le prendre de si haut avec nous et ne daigne nous répondre que par un profond et problématique silence, - nous allons bien voir si nous ne pouvons pas l'en faire sortir!... En tous cas, nous pouvons déjà lui montrer... ce qu'Elle est devant nous. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.789)⁵⁷⁰.

A crise de sentido provoca dúvidas e incertezas e se apresenta, na narrativa, sob duas perspectivas. Provoca o riso, seja de deboche, seja de desespero diante de um mundo que já não satisfaz, tornando-se instrumento para zombar da criação e da natureza desvalorizados:

C'est pourquoi, passant d'une heure et qui ne sais d'où je viens, je suis ici, cette nuit, dans un sépulcre, essayant, - avec un rire qui contient toutes les mélancolies humaines, - et m'aidant, comme je le peux, de la vieille Science défendue de fixer, au moins, le mirage, - rien que le mirage, hélas! - de celle que ta mystérieuse Clémence me laissa toujours espérer. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.925)⁵⁷¹.

A esse riso zombador e irônico Villiers acrescenta o aspecto sonhador, que visa encontrar uma verdade ideal, capaz de satisfazer a inquietação do ser e substituir a realidade indesejável. Há em *L'Ève future* a vontade de mostrar que “[...] a engenhosidade humana é capaz de realizar, com elementos puramente artificiais, a ilusão total da vida.” (PIERROT, 2007, p.208). É nessa perspectiva que Edison vai oferecer a possibilidade de substituir a criação divina por um mundo artificial: “[...] para compensar a perda do Paraíso e a desarmonia resultante disso.” (LETOURNEUX, 1999, p.248).

Em *Fort comme la mort*, Bertin se deixa aprisionar pelo sistema e pela repetição e, com cinquenta anos, ele enfrenta uma crise existencial e uma crise de inspiração, as quais se sobrepõem, tornando-se uma só nesse romance que interroga o *status* do artista e a criação (BECKER, 1994). Bertin, que conquistou todas as honras que um artista pode receber em vida, além de ser bem-sucedido financeiramente, “[...] *cherchait le sujet d'un nouveau tableau.*” Perdido, sem saber o que fazer: “*Qu'allait-il faire? Il n'en savait rien encore.*”

⁵⁷⁰“Ora, vejamos!... disse Edison, desafio por desafio! Já que a Vida parece nos tratar com tanta severidade e só se digna a nos responder com um profundo e problemático silêncio – vamos ver então se não conseguimos fazê-la sair dele!... Em todo caso, já podemos lhe mostrar... o que Ela representa para nós.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.80).

⁵⁷¹“Por essa razão, criatura passageira de alguma hora no tempo, sem saber de onde venho, estou aqui, [...] - com o riso onde despontam todas as melancolias humanas -, sendo auxiliado pelas possibilidades da velha ciência proibida – tentando, pelo menos, fixar a miragem – nada além da miragem, ai de mim! – daquele que tua misteriosa Clemência permitiu-me sempre esperar.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.259).

(MAUPASSANT, 1983, p.2). Esse sucesso conquistado já no começo da carreira, obtido com o retrato de sua amante, e o interesse da sociedade mundana por suas obras, faz com que o artista atenuasse suas convicções, sendo impedido, portanto, de se desenvolver como era devido:

Peut-être aussi l'engouement brusque du monde pour ses oeuvres élégantes, distinguées et correctes, avait-il influencé sa nature en l'empêchant d'être ce qu'il serait normalement devenu. Depuis le triomphe du début, le désir de plaire toujours le troublait sans qu'il s'en rendît compte, modifiait secrètement sa voie, atténuait ses convictions. Ce désir de plaire, d'ailleurs, apparaissait chez lui sous toutes les formes et avait contribué beaucoup à sa gloire. (MAUPASSANT, 1983, p.3)⁵⁷².

Em *Fort comme la mort*, vemos que a consideração dirigida ao artista é ao mesmo tempo falsa e frágil. No entanto, os artistas possuem sentimentos contraditórios em relação à nobreza: sentem aversão por sua superficialidade, mas são atraídos pelo luxo e modo de vida; sentem desgosto por seu esnobismo, mas ficam fascinados com a forma despreocupada com que levam a existência (ROY-REVERZY, 1997).

Bertin se torna um artista de salão: “*Paris brusquement s'était épris de lui, l'avait adopté, fêté, et il était devenu soudain un de ces brillants artistes mondains qu'on rencontre au bois, que les salons se disputent, que l'Institut accueille dès leur jeunesse [...]*” (MAUPASSANT, 1983, p.3)⁵⁷³ e o pintor renunciou a sua independência e liberdade, deixando-se influenciar pelas convenções da sociedade mundana superficial, representadas por Any, sua amante: “*Depuis douze ans elle accentuait son penchant vers l'art distingué, combattait ses retours vers la simple réalité, et par des considérations d'élégance mondaine, elle le poussait tendrement vers un idéal de grâce un peu maniéré et factice.*” (MAUPASSANT, 1983, p.8)⁵⁷⁴. Contrariando a musa ideal, Any, musa de Bertin, associada ao mundo convencional e superficial, à sofisticação e ao que é puramente decorativo, parece afastar o artista de sua verdadeira vocação. A mulher, aqui, “acentua”, “combate” e “empurra” o artista a um ideal que julga conveniente, mostrando, nessa ocasião, seu poder sobre ele; no entanto, ao deixar-se conduzir, o pintor se afasta inevitavelmente de sua inclinação pessoal. A

⁵⁷²“Talvez também a paixão brusca da sociedade por suas obras, elegantes, distintas e corretas, tivesse influenciado sua natureza, impedindo-o de ser o que normalmente teria sido. Desde o triunfo da estreia, o desejo de agradar sempre perturbava-o; sem que ele o percebesse, modificava secretamente seu caminho, atenuava suas convicções. Tal desejo de agradar, por outro lado, revelava-se nele sob todas as formas e contribuíra em muito para sua glória.” (MAUPASSANT, 1993, p.10).

⁵⁷³“Paris se apaixonara bruscamente por ele, adotara-o, festejara-o, transformando-o subitamente num desses brilhantes artistas mundanos, que se encontram no Bosque, que são disputados pelos salões e acolhidos pelo Instituto desde a juventude [...].” (MAUPASSANT, 1993, p.10).

⁵⁷⁴“Há doze anos ela acentuava sua tendência pela arte distinta, combatia o retorno à simples realidade e, por considerações de elegância mundana, empurrava-o ternamente em direção a um ideal de graça um pouco afetada e artificial.” (MAUPASSANT, 1938, p.14).

condessa sente-se à vontade em meio ao jogo social, onde a individualidade se funde na massa indistinta da sociedade mundana. Assim, o artista perde-se na admiração dessa sociedade, deixa-se manobrar por uma mulher e seu talento confunde-se com as futilidades e convenções. Maupassant, em uma carta endereçada a Catulle Mendès, em 26 de dezembro de 1876, mostra o que significa para ele estar preso a algo, seja uma ideia ou uma mulher:

Par égoïsme, méchanceté ou éclectisme, je veux n'être jamais lié à aucun parti politique, quel qu'il soit, à aucune religion, à aucune secte, à aucune école; ne jamais entrer dans aucune association professant certaines doctrines, ne m'incliner devant aucun dogme, devant aucune prime et aucun principe, et cela uniquement pour conserver le droit d'en dire du mal. Je veux qu'il me soit permis d'attaquer tous les bons Dieux, et bataillons carrés sans qu'on puisse me reprocher d'avoir encensé les uns ou manié la pique dans les autres, ce qui me donne également le droit de me battre pour tous mes amis, quel que soit le drapeau qui les couvre. Vous me direz que c'est prévoir bien loin, mais j'ai peur de la plus petite chaîne qu'elle vienne d'une idée ou d'une femme. (MAUPASSANT, 1938, p.220)⁵⁷⁵.

Em *Fort comme la mort*, toda a “*Paris mondain*” vai ao *Palais de l'Industrie* ver a exposição de 3400 quadros e Bertin avalia a produção artística do momento: “– *Beau salon. Le Bonnat remarquable, deux excellents Carolus Duran, un Puvis de Chavannes admirable, un Roll très étonnant, très neuf, un Gervex exquis, et beaucoup d'autres, des Béraud, des Cazin, des Duez, des tas de bonnes choses enfin.*” (MAUPASSANT, 1983, p.124)⁵⁷⁶. O pintor descreve então as pinturas que, lado a lado, apresentam temáticas diversas:

Le portrait du Président de la République faisait face à la porte, tandis que, sur un autre mur, un général chamarré d'or, coiffé d'un chapeau à plumes d'autruche et culotté de drap rouge, voisinait avec des nymphes toutes nues sous des saules et avec un navire en détresse presque englouti sous une vague. Un évêque d'autrefois excommuniant un roi barbare, une rue d'Orient pleine de pestiférés morts, et l'Ombre du Dante en excursion aux Enfers, saisissaient et captivaient le regard avec une violence irrésistible d'expression. (MAUPASSANT, 1983, p.123)⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵“Por egoísmo, mesquinaria ou ecletismo, não quero nunca estar ligado a nenhum partido político, seja ele qual for, a nenhuma religião, a nenhuma seita, a nenhuma escola; nunca entrar em nenhuma associação que professe certas doutrinas, não me curvar diante de nenhum dogma; diante de nenhum prêmio e nenhum princípio, e isso apenas para preservar o direito de falar mal deles. Eu quero que me seja permitido atacar todos os bons Deuses, e batalhões quadrados sem que se possa me reprovar por ter elogiado alguns ou manejar as espadas nos outros, o que também me dá o direito de lutar por todos os meus amigos, seja qual for a bandeira que os cobre. Você vai me dizer que isso é prever muito longe, mas tenho medo da menor cadeia que ela venha de uma ideia ou de uma mulher.” (MAUPASSANT, 1938, p.220).

⁵⁷⁶“– Belo salão. Bonnat notável, dois excelentes Carolus Duran, um Puvis de Chavannes admirável, um Roll espantoso, muito novo, um Gervex requintado, e muitos outros, Béraud, Cazin, Duez, enfim, pilhas de boas coisas.” (MAUPASSANT, 1993, p.93).

⁵⁷⁷“O retrato do Presidente da República fazia face à porta, enquanto, em outra parede, em genegal engalanado de ouro, com um chapéu de plumas de avestruz e vestido de calções de tecido vermelho, na vizinhança de ninfas inteiramente nuas sob salgueiros e com um navio em perigo, quase submerso sob uma vaga. Um bispo de

No entanto, o pintor, oprimido por um mal-estar, inquieta-se com sua obra exposta a qual não lhe parece ser um sucesso, apesar das felicitações que recebe. Isso porque ele oscila entre o tradicionalismo, adaptando-se ao gosto do público, e a modernidade, com a busca por novidades. Bertin “[...] *avait été prix de Rome, défenseur des traditions, évocateur, après tant d'autres, des grandes scènes de l'histoire; puis, modernisant ses tendances, il avait peint des hommes vivants avec des souvenirs classiques.*” (MAUPASSANT, 1983, p.2)⁵⁷⁸.

Maupassant reivindica a liberdade, a qual se vê comprometida diante das cadeias que prendem o indivíduo. Mimado pela sociedade mundana até a velhice, Bertin vê a vaidade ocupar o lugar do talento e a liberdade ceder lugar ao desejo de agradar e, no fim da vida, a inspiração parece ter desaparecido, e tudo repetir-se. O pintor não encontra nenhuma nova motivação: “[...] *se précisait devant cette revue de son oeuvre, devant cette impuissance à rêver du nouveau, à découvrir de l'inconnu.*” (MAUPASSANT, 1983, p.4)⁵⁷⁹. Contudo, a tela devolve-lhe apenas o vazio: “*Il se leva mollement pour chercher dans ses cartons parmi ses projets délaissés s'il ne trouverait point quelque chose qui éveillerait une idée en lui.*” (MAUPASSANT, 1983, p.4)⁵⁸⁰. Esse tédio do artista, que faz apelo ao novo e ao desconhecido, dialoga com o poema “*Voyage*” de Baudelaire, onde a morte, a viagem suprema, surge como fonte de inspiração:

*O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!*

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!* (BAUDELAIRE, 2006a, p.182)⁵⁸¹.

outrora, excomungando um rei bárbaro, uma rua do Oriente cheia de pestilentos mortos e a Sombra de Dante em excursão aos infernos atraíam e cativavam o olhar com uma violência de expressão irresistível.” (MAUPASSANT, 1993, p.92).

⁵⁷⁸ “[t]inha sido prêmio de Roma, defensor das tradições, evocador, depois de tantos outros, das grandes cenas da história; em seguida, modernizando suas tendências, pintara homens vivos com reminiscências clássicas.” (MAUPASSANT, 1993, p.10).

⁵⁷⁹ “[...] definia-se ante a revisão de sua obra, ante a impotência de sonhar com o novo, de descobrir o desconhecido.” (MAUPASSANT, 1993, p.11).

⁵⁸⁰ “Levantou-se preguiçosamente para procurar na tela o que seu pensamento não encontrava, esperando que sua mão, esboçando ao acaso, despertasse em seus olhos alguma ideia imprevista, evocasse, por um contorno, o achado imperceptível.” (MAUPASSANT, 1993, p.11).

⁵⁸¹ “Ó Morte, ó capitão! Deixemos este cais! / Este país é o tédio! Ah, soltemos a vela! / Se o firmamento e o mar são negrums fatais / O nosso coração, se clarões se constela! / Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!

A ausência de novidade e a impossibilidade de criar deixam o pintor infeliz:

Vrai, je ne puis plus rien voir de neuf, et j'en souffre comme si je devenais aveugle. Qu'est-ce que cela? Fatigue de l'oeil ou du cerveau, épuisement de la faculté artiste ou courbature du nerf optique? Sait-on! il me semble que j'ai fini de découvrir le coin d'inexploré qu'il m'a été donné de visiter. Je n'aperçois plus que ce que tout le monde connaît; je fais ce que tous les mauvais peintres ont fait; je n'ai plus qu'une vision et qu'une observation de cuistre. (MAUPASSANT, 1983, p.143)⁵⁸².

Esse impasse na criação revela a situação do artista no mundo, que, de acordo com Maupassant (1886a), em “*À propos de rien*”, deve resistir às superficialidades do mundo civilizado:

*Celui qui voudrait garder l'intégrité absolue de sa pensée, l'indépendance fière de son jugement, voir la vie, l'humanité et l'univers en observateur libre, au-dessus de tout préjugé, de toute croyance préconçue et de toute religion, c'est-à-dire de toute crainte, devrait s'écarter absolument de ce qu'on appelle les relations mondaines, car la bêtise universelle est si contagieuse qu'il ne pourra fréquenter ses semblables, les voir et les écouter sans être, malgré lui, entamé de tous les côtés par leurs convictions, leurs idées et leur morale de taupes*⁵⁸³.

As relações mundanas tornam o indivíduo alienado e estúpido, por isso, para manter-se livre e independente, é necessário ficar afastado desse universo, pois apenas dessa forma é possível ser original.

O verdadeiro artista, nessa perspectiva, deve instaurar um diálogo entre a arte e a sinceridade, independentemente da opinião pública, tendo em vista que a arte não tem nada a ver com a virtude ou a moral, com a ordem social estabelecida ou com a ideologia. Na arte, “[...] a única 'lei' é que não há leis. A arte é um espaço-tempo ilimitado. A arte é um jardim do Éden sem Deus, sem diabo e sem proibições. A arte nos leva a um mundo anterior à ordem, antes da Culpa, e compartilha conosco sua liberdade.” (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011,

/Tanto o cérebro nosso é de fogo incendiado, / No abismo mergulhar, Inferno ou Céu, que importa? / Para o novo encontrar no mais desconhecido!” (BAUDELAIRE, 2006b).

⁵⁸²“Realmente, não posso mais ver nada de novo e sofro por isso, como se tivesse ficado cego. Que é isso? Cansaço dos olhos ou do cérebro, esgotamento da faculdade artística ou a curvatura do nervo ótico? Quem sabe? Parece que acabei de descobrir o canto inexplorado que me foi dado visitar. Eu não percebo mais senão o que todo mundo conhece; eu faço o que todos os maus pintores fizeram, não tenho mais que uma visão e uma observação de pedante.” (MAUPASSANT, 1993, p.108).

⁵⁸³“Quem quiser manter a integridade absoluta de seu pensamento, a independência orgulhosa de seu julgamento, ver a vida, a humanidade e o universo como um observador livre, acima de todo preconceito, de toda crença preconcebida e de toda religião, isto é, de todo medo, deveria afastar-se absolutamente do que se chamam as relações mundanas, porque a estupidez universal é tão contagiosa que não poderá encontrar seus semelhantes, vê-los e ouvi-los sem ser, mesmo sem querer, iniciado por todos os lados por suas convicções, suas idéias e sua moralidade de toupeira.” (MAUPASSANT, 1886a).

p.329). O verdadeiro artista é audacioso e encontra-se, por vezes, em uma posição marginal, sempre em conflito com as regras sociais. Diferentemente da elegância, embelezamento e distinção idealizados pela sociedade mundana, a arte demanda do artista um posicionamento mais consciente, a percepção de que o mundo é complexo, podendo ser interpretado de diferentes pontos de vista, conforme o lugar do observador. Além disso, desde o Romantismo, é possível perceber beleza em tudo, mesmo no que é comumente considerado feio, medíocre e doente.

Nessa perspectiva, em Maupassant, os verdadeiros artistas, que buscam sua originalidade, devem se comprometer apenas com sua arte e para isso precisam ficar afastados do teatro das representações sociais, onde a aparência e o parecer são valorizados em detrimento da honestidade e da originalidade, espaço onde a falsidade, o dinheiro e as leis morais corrompem a natureza profunda e original do homem. Se não fizer isso, o artista pode se perder em meio aos encantos do mundo, à bajulação e ao desejo de agradar (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011).

Em Villiers, o ódio contra a sociedade – caracterizada pelo progresso científico e pela estupidez - reforça o sentimento de não pertencer à mesma espécie que a maior parte dos homens, o que o conduz ao dandismo. Se em Baudelaire o dandismo era uma postura adquirida, em Villiers trata-se de uma questão de nascimento, tendo em vista seu pertencimento à aristocracia, aspecto que explica, em certa medida, sua ideia de ser diferente dos outros homens. O sentimento aristocrático nesse autor provém de uma fidelidade ao nome e à história de seus antepassados, bem como à consciência de uma ruptura histórica ocorrida com a Revolução Francesa, a qual propiciou o predomínio do espírito burguês, positivo e limitado. A noção de aristocracia transforma-se em Villiers, para quem a verdadeira nobreza corresponde a uma aristocracia da alma, chamada pelo escritor de instinto do *au-delà*, e que se opõe ao racionalismo do burguês. No autor de *L'Ève future*, a aristocracia perde todo sentido social e torna-se espiritual: ela é uma disposição interna, um entusiasmo que eleva o homem e está associada ao sonho. Nos tempos modernos, a nobreza segundo Villiers surge como um refúgio ou uma ilusão suprema (MARCHAI, 1990). Em Maupassant, o sentido de aristocracia também se transforma. Através de um pensamento mais pragmático, ele entende a aristocracia, não como sinônimo da nobreza, enquanto classe social, mas a partir de qualidades e valores de um grupo seletivo que compõe a sociedade, como a inteligência, a erudição e a espiritualidade. A aristocracia corresponde a homens superiores, que se destacam

em meio à nova burguesia; trata-se de uma “aristocracia artística”, associada a um poder moral e da inteligência, capaz de contribuir positivamente com a democracia⁵⁸⁴.

Na obra de Villiers, o dandismo faz-se presente, sobretudo, na valorização dos personagens “eleitos”, normalmente de origem aristocrática. Seu dandismo reflete-se também no caráter misógino de sua obra, pois, ao proclamar o amor ideal, a pobreza da alma feminina burguesa é destacada e a satisfação dos prazeres físicos criticada (DOMINGOS, 2005).

Diérickx (2001) chama a atenção para a aptidão ao dandismo, que se revela na admiração comum a Baudelaire e Villiers para a profissão de ator: enquanto Baudelaire teria desejado em sua infância ser um grande ator, o teatro exercia em Villiers grande fascínio. Mas Baudelaire, em *Mon coeur mis à nu*, diz que a “*éternelle supériorité*” do dândi está naquilo que o aproxima do divino: sua constância desse comportamento. Enquanto o ator estaria diante de seu espelho, nutrido por seu papel, vestido e maquiado, contemplando essa nova personalidade que se tornará sua durante algumas horas, “[...] o Dandy deve aspirar a ser sublime sem interrupção; ele deve viver e dormir diante de um espelho.” (BAUDELAIRE, 1887, p.11). Nesse caso, a aspiração ao dandismo seria o desejo de ultrapassar o culto da arte através do culto do eu, considerando, em “*Le Dandy*”, que “[...] um dândi não pode nunca ser um homem vulgar” (BAUDELAIRE, 2010, p.62), ou seja, não pode ser comum. O dândi reivindica o direito de se colocar fora das leis comuns e a rebelião de Villiers contra o estado burguês se parece com aquele dos dândis contra a trivialidade dos costumes.

No entanto, de acordo com Diérickx (2001), há em Villiers uma “tensão essencialmente trágica” entre a afirmação de sua diferença, que lhe daria o “direito dos grandes artistas” de desprezar o modo de ser das outras pessoas e um “sentimento de humildade cristã” que o lembra de sua condição de criatura imperfeita, considerando, por exemplo, o desejo pelo amor perfeito, a decepção que lhe causava as mulheres e o refúgio final em uma ligação sensual (RAITT, 1986).

Diérickx (2001, p.46) chama atenção para o exotismo nesses escritores, o qual será uma condição própria do poeta, “[...] a fatalidade que o torna um estranho para as categorias humanas.” Em “*L'étranger*”, Baudelaire mostra que, estrangeiro entre os humanos, “o poeta é o exótico absoluto”, cuja alma busca um lugar fora do mundo. É ele condenado a um “exotismo existencial” fechado em sua experiência poética que o distancia das sensações comuns (DIÉRICKX, 2001). Esse movimento poético, que coloca o poeta fora da condição humana, reivindicará, como indica Diérickx (2001), uma sexualidade não convencional.

⁵⁸⁴ Confira crônicas “*La Lysistrata moderne*” e “*L'aristocratie*” (MAUPASSANT, 2008a).

Enquanto em Baudelaire há uma busca por uma sexualidade vivida no pecado, e o horror que evoca, em Villiers ela se transforma na negação da sexualidade “[...] na concepção de uma feminilidade ideal, a salvo de seus efeitos biológicos.” (DIÉRICKX, 2001, p.47). Essa recusa da maternidade na mulher era um sinal de exotismo, considerando que, aos olhos da sociedade, a maternidade era um dever da mulher. Há, assim, uma contradição entre “[...] um ethos aristocrático que o restringe a um destino humano e um daimão de êxodo que sua aspiração ao infinito chama à superhumanidade.” (DIÉRICKX, 2001, p.48). Em Villiers o sentimento trágico da vida devia criar a tragédia, o gênero aristocrático por excelência que ele aprenderia com Wagner.

Lord Ewald, ao criar hipóteses sobre o comportamento de Alicia, faz observações sobre a Arte, o Ideal e a melancolia. Tais reflexões permitem-nos pensar alguns aspectos caros a Villiers. A Arte seria capaz de fazer esquecer os males e sofrimentos e libertar o indivíduo “*aux soi-disant réels attachements de la terre*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.806). Assim, a melancolia gerada pela constatação da mediocridade na sociedade leva o ser de “sentimentos elevados” à solidão e isolamento, preferindo refugiar-se “nas regiões do Ideal onde o insulto dos humanos” não mais o atingirão. Essas ideias lembram-nos o poema “O Albatroz” de Charles Baudelaire, em que o pássaro, assim como o poeta, se vê “*au milieu des huées*”, exilado no chão, sendo insultado e desvalorizado, longe do céu onde reinava soberano.

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*

*A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!*

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.* (BAUDELAIRE, 2006a, p.61)⁵⁸⁵.

⁵⁸⁵ “Às vezes, por prazer, os homens da equipagem / Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,/ Que acompanha, indolente parceiro de viagem, / O navio a singlar por glaucos patamares./ Tão logo o estendem

Este poema fala da solidão do poeta, homem de Gênio, incapaz de se adequar às realidades ordinárias. No caso de Villiers, e dos simbolistas, a recusa à realidade faz com que o ser de Gênio se volte para o “Ideal”, para a torre de marfim, universo dos símbolos e dos sonhos. Em *L'Ève future*, os personagens afastam-se da atmosfera impura das cidades e se protegem em lugares distantes, que favorecem a solidão. Este é o caso de Lord Ewald e Thomas Edison. Lord Ewald, um aristocrata, vivia há alguns anos

[...] l'un des plus anciens domaines de ma famille, en Angleterre, le château d'Athelwold, dans le Staffordshire, un très désert et très brumeux district. Ce manoir, l'un des derniers, environné de lacs, de forêts de pins et de rochers, s'élève à quelques milles de Newcastle under Lyme; j'y vivais depuis mon retour de l'expédition d'Abyssinie, d'une existence fort isolée, n'ayant plus de parents, avec de bons serviteurs vieillies à notre usage. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.794)⁵⁸⁶.

Essa descrição, semelhante à da morada de Axël, nos remete às paisagens românticas com seus castelos, suas florestas e rochedos. Já a residência de Edison, Menlo Park, situa-se em local apartado, longe de toda a civilização e também nos lembra os castelos românticos isolados pela paisagem exterior, apesar das referências técnicas, aspecto que contribui para a existência de um ambiente onírico:

À vingt-cinq lieues de New York, au centre d'un réseau de fils électriques, apparaît une habitation qu'entourent de profonds jardins solitaires. La façade regarde une riche pelouse traversée d'allées sablées qui conduit à une sorte de grand pavillon isolé. Au sud et à l'ouest, deux longues avenues de très vieux arbres projettent leurs ombrages supérieurs vers ce pavillon. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.768)⁵⁸⁷.

O romance *L'Ève future* pode ser pensado, pois, como uma fortaleza, uma torre de marfim, onde o poeta se encerra, na recusa da vida e na necessidade do absoluto: “[...] em seu

sobre as tábuas do convés, / O monarca do azul, canhestro e envergonhado, / Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, / As asas em que fulge um branco imaculado. / Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! / O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; Exilado ao chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar.” (BAUDELAIRE, 2006b).⁵⁸⁶ “[...] num dos domínios mais antigos de minha família, na Inglaterra, o Castelo de Athelwold, em Staffordshire, um lugar muito deserto e brumoso. Esse castelo no campo, um dos últimos, cercado de lagos, florestas e pinheiros e rochedos, eleva-se a algumas milhas de Newcastle-under-Lunde; vivia lá, desde meu retorno da expedição da Abissínia, uma vida muito retirada, meus pais já falecidos, com alguns velhos criados.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.87).

⁵⁸⁷ “A vinte e cinco léguas de Nova York, bem ao centro de uma rede de fios elétricos, surge uma casa rodeada por sombrios jardins solitários. A fachada confronta-se com um vasto gramado atravessado por aléias recobertas de areia que conduzem a uma espécie de amplo pavilhão isolado.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.54).

mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades.” (WILSON, 2004, p. 277-278).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas do século XIX levam o leitor a pensar e refletir sobre sua existência a partir da crise vivida pelos personagens. Nessa perspectiva, o conflito entre o racional e o irracional, a realidade e a ilusão, entre a satisfação dos desejos, a voluptuosidade e a ordem, as normas e as convenções sociais caracteriza o homem moderno, e essa contradição revela sua complexidade. Essa crise existencial está presente nos romances *L'Ève future* e *Fort comme la mort* e reflete-se na maneira como o amor é compreendido por ambos os escritores. Encontramos, em cada um deles, soluções para esses conflitos, os quais se apresentam conforme a própria concepção de mundo da sociedade em que vivem esses autores.

Villiers e Maupassant reivindicam a liberdade para pensar o mundo e, ao buscar a verdade das coisas, eles têm consciência de que o mundo é uma ilusão, e a mulher, companheira do homem, representa esta realidade indesejada e imperfeita. A imagem projetada da mulher é uma ilusão, uma criação, seja dela própria seja do homem, que, cego, deixa-se enganar por seus sentidos. Através de artifícios, como a maquiagem e a vestimenta, ela dissimula o vazio que se esconde por trás desses recursos e engana o homem. O amor surge nos dois romances como uma armadilha, um engano, a maior de todas as ilusões e, assim como a mulher, revela-se fatal ao homem, na medida em que o indivíduo cede sua autonomia e liberdade ao ser amado, situação que permite a manipulação por parte do outro, mesmo que este não tenha consciência disso.

Enquanto Maupassant visa expor esse mundo ilusório, com suas superficialidades e aparências, Villiers decide criar voluntariamente sua própria ilusão. *L'Ève future* expressa os ideais do autor, ou seja, os valores que ele julga essenciais ao homem, bem como sua crítica aos burgueses. Encontramos no romance a crítica ao positivismo, o desprezo pelos valores da sociedade moderna, e também sua teoria metafísica, seu amor pela Arte e sua aspiração ao Ideal. Destaca-se em ambos os escritores o caráter misógino e o uso de uma linguagem irônica. Os temas abordados nos romances estão estreitamente ligados entre si, de modo que é difícil isolá-los e separá-los completamente, porque eles se confundem e se completam. Nessa perspectiva, a temática da realidade decepcionante, da figura feminina, do duplo, da morte e do artista, presente em ambas as obras, possibilitam a reflexão sobre a ilusão e o amor em Villiers de l'Isle-Adam e Guy de Maupassant.

Em Villiers, a revolta diante da mediocridade do mundo pode ser fatal, caso de Lord Ewald, que decide se suicidar por causa da estupidez da mulher amada, sua única fraqueza. A

decepção do héroi em *L'Ève future* é fruto da situação presente no século XIX, em que ocorre o momento do encontro com o ser amado, Alícia, considerada estúpida como a maior parte das mulheres contemporâneas, apesar de sua beleza divina. A consciência de ter cometido um erro irreparável no amor explica o desejo de morte do héroi masculino. Trata-se da consciência da imperfeição atual, que retoma a ideia do pecado e da queda original. A mulher amada permite ao herói sentir-se completo, já que a visão da bela mulher tem o poder de revelar a origem do homem e sua identidade, cuja lembrança ela guarda inconscientemente em si (GINÉ-JANER, 2007). Além disso, o silêncio divino faz com que o escritor sinta a perda do sentido da vida e do mundo e busque a unidade primordial e o verdadeiro conhecimento.

Vemos, em *L'Ève future*, um patamar na busca pela mulher ideal, e por conseguinte pelo mundo ideal, que parte do nível mais baixo, representado por Evelyn, cuja beleza é totalmente artificial, que esconde sua natureza vil e perigosa; Alícia, por sua vez, é uma beleza natural, comparável à das estátuas de Vênus, mas também essa mulher não corresponde ao ideal, dado que ela representa a mulher moderna e apresenta um espírito limitado; há ainda a Sra. Anderson, que representa os valores convencionais, como família, e que possui sentimentos bons, mas também ela é rejeitada pelo homem, que acaba sendo seduzido por outras mulheres, aparentemente mais bonitas, deixando de amar os seres corretos e bondosos. Surge, a partir da Sra Anderson, Sowana, um espírito que representa também os seus valores positivos, mas que não tem um corpo ideal. A ciência, com toda sua capacidade técnica, revela-se esclarecida em Edison, que vê, sente a ausência de um Deus no mundo, compreende a realidade desse mundo sem ele e, justamente por isso, quer dar uma resposta ao vazio sentido, criando um ser artificial, auge de todo o poder inventivo do homem através da técnica e da ciência. Mas, sozinha, esta última, assim como a natureza, não dá conta de solucionar o problema existencial humano. Em Villiers, o ideal pode ser alcançado apenas através da imaginação, a qual possibilita a criação da beleza que salva o homem, mas é preciso acreditar em sua criação, de modo que ela transcenda à realidade imediata e possa alcançar o desconhecido, o *au-delà*.

Ao colocar os dois extremos da alma feminina juntos, um representando o caráter repulsivo e grosseiro, o outro o ideal, Villiers mostra que o que detesta na mulher é a caricatura que os tempos modernos fizeram dela (VAN DER MEULEN, 1925). Isso ocorre porque Villiers, desgostoso da existência banal e materialista de sua época, rejeita a realidade do mundo exterior, e deseja criar um mundo de sonho, ilusório, superior ao real. Ao criar o androide, o escritor apresenta uma forma extrema para escapar das armadilhas da natureza.

Ao substituir a mulher humana pelo androide, os impulsos naturais sexuais são excluídos, bem como a possibilidade de procriação. No entanto, os sentidos ainda são estimulados, no esforço de tornar essa ilusão mais real. Há nele a ideia de que o artista vai refazer o mundo em sua criação artística, a partir de seu imaginário, e criar algo que é da ordem do sonho por meio do artifício. Através da revolta artificial em *L'Ève future*, verifica-se a busca pela perfeição e pela imaterialidade, e o desejo de aperfeiçoar a obra divina. O artifício humano transforma o mundo, adaptando-o aos desejos do homem, mas ele também pode servir para alcançar as alegrias espirituais. O artifício é obra da vontade e, exalta, portanto, a liberdade humana. Ele corresponde, assim, a uma muralha contra a tirania do destino e contra a morte, possibilitando ao homem ter acesso a uma vida mais bela, reinventando a eternidade. Moldado por uma vontade rebelde, o artifício tira o homem do “império da carne e do instinto”, imortalizando-o (LÉVI-BERTHERAT, 1994, p.268). Como buscamos mostrar, o artifício em *L'Ève future* é uma forma de rebelião por parte de Edison. Ele desafia Deus a sair de seu silêncio e a se manifestar no mundo. No entanto, com o desaparecimento da criação de Edison o mistério ainda persiste: Foi um castigo divino ou uma obra do acaso? A narrativa termina da mesma maneira como começou: com Edison contemplando o horizonte envolto pelo silêncio. Além disso, ao substituir a mulher real, decepcionante e desqualificada, pela ilusão representada por Hadaly, uma mulher artificial que associa a beleza física ao espírito, Villiers ilustra, na esteira de Baudelaire, a superioridade do artificial sobre o natural. O subterrâneo ou o “paraíso artificial”, a iluminação artificial, o suicídio e, sobretudo, a mulher artificial, enfim, todas as formas de artifício apresentadas na narrativa contribuem para libertar o ser humano da realidade decepcionante e alcançar o ideal desejado. A ilusão, criada através do artifício e conquistada pela vontade humana, é fundamental na obra de Villiers e apesar de seu caráter transitório, ela revela-se suficiente para permitir o acesso ao *au-delà*, espaço do infinito, do eterno e do absoluto. Em Villiers, há ainda o desejo de conservar o instante único quando o amor, perfeito encontro de duas liberdades e chave⁵⁸⁸ que abre para o outro mundo, permite o retorno ao Éden perdido, à Unidade primeira, através desse primeiro instante mágico, sublime, que possibilita o acesso à felicidade plena.

Maupassant, por sua vez, busca mostrar a ambiguidade inerente ao ser humano. O mundo civilizado, com suas convenções e regras sociais, com a ciência e o progresso, surge

⁵⁸⁸ A chave surge no conto “Véra”, de Villiers, publicado em 1874, como prova material do acontecimento sobrenatural e como um instrumento que permite acessar a felicidade e a eternidade do amor (DOMINGOS; LEITE, 2004). Aliás, o início deste conto dialoga diretamente com o título do romance de Maupassant: “*L’amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1994, p.11). O que vemos em Villiers é justamente a ideia presente no texto bíblico, de que o amor é capaz de ultrapassar as barreiras do espaço e do tempo e é capaz de vencer a morte.

como forma de oposição aos intintos e impulsos naturais, que se fazem sentir de modo inexorável no ser. As duas situações são vistas com desconfiança pelo escritor, embora a primeira pareça ser mais honesta que a segunda. A mulher, nas duas perspectivas, desponta como ser central e a beleza feminina parece concentrar em si mesma tanto as armadilhas da natureza, quanto os enganos e mentiras do mundo civilizado. Maupassant apresenta mulheres belas, mas para ele não há distinção entre a mulher natural e a mulher moderna, representante do mundo burguês “civilizado”, visto que a mulher está sujeita aos instintos animais e aos ditames da natureza, dos quais o ser humano não pode escapar. A bela mulher possui encantos que seduzem os homens, mas a beleza natural é finita, assim como a vida do ser humano, e para manter as aparências, mostrando algo que não se é mais, recorre-se ao artifício, forma de manter o mistério feminino ainda intacto.

Entretanto, como escritor realista e pessimista que foi, Maupassant não pôde conceber uma solução idealizada para o problema existencial encontrado no mundo, na medida em que sua inclinação para o lado material e sensual das coisas o impede. Nesse caso, o escritor depara-se com um problema insolúvel e trágico do homem: o amor ideal não existe e a beleza não é eterna. Isso ocorre devido à condição humana, cuja imperfeição dos seres impossibilita a conservação eterna dos momentos de prazer e felicidade. A beleza feminina serve como um lembrete do que o ser humano é, mas permite, também, o acesso a um prazer que satisfaz os sentidos do homem, mesmo que temporariamente. Se não é possível haver a conexão perfeita com o outro, os seres em Maupassant são caracterizados pela solidão, embora essa seja indesejada. Por isso, no escritor, é preferível buscar os prazeres oferecidos pela vida terrena e mundana, para tentar, assim, aplacar os sentimentos provocados pela angústia do existir. Caso as armadilhas da vida se apresentem insuportáveis, há sempre uma última alternativa, na qual a vontade do indivíduo é mais forte do que as contradições da natureza: a morte.

O homem na obra de Maupassant, ensimesmado e preso à ilusão do mundo, não encontra refúgio em nenhum lugar, nem mesmo na arte, a qual pode surgir como uma alternativa, ao conservar a beleza de um momento que não se repetirá mais, sendo, também, capaz de sobreviver ao tempo e às imposições da natureza. Além disso, a obra de arte tem o poder de eternizar o nome do artista, e, mesmo que este já não exista mais neste mundo, seu nome poderá ser lembrado pela posteridade. No caso de *L'Ève future*, Edison, figura do sábio-artista, partindo da realidade imperfeita, vai refazê-la de modo a torná-la perfeita, ou seja, através da criação de Hadaly, uma obra de arte, ele vai corrigir a falha do mundo original.

Podemos dizer que é trágica a luta do ser com seu tempo e com sua condição, marcada pela perenidade da vida, enfim a luta com seu destino. O trágico nos tempos modernos

circunscreve o destino humano em uma temporalidade, que vai do nascimento à morte e esse processo situa a mulher na origem e no fim do homem, restabelecendo seu poder de vida e de morte. A desconfiança em relação a ela e a misoginia da sociedade capitalista, de acordo com Diérickx (2001), vão celebrar, no romance do século XIX, a carência feminina, que resume o tom e o espírito de uma literatura consagrada à decadência da mulher. Ela surge como espelho do homem, sua alteridade absoluta, e como ser capaz de revelar seu destino. Encarna ao mesmo tempo a falta, a ausência, a queda e a busca de sentido no mundo, da realização e do ideal.

A mulher, enquanto mediadora entre o homem e o belo e tida, na visão romântica, como mediadora entre o homem e a divindade, nesse final do século XIX será tema de reflexão dos artistas e a poetização do feminino será marcada pela “patologia feminina” (ROY-REVERZY, 1998). A queda do ídolo feminino, que tinha dominado o Romantismo, da musa que assombra o poeta, e a transformação da inspiração em má conselheira, reenvia o artista a ele mesmo, obrigando-o a uma idealização do ser vulgar ao qual ele uniu sua existência. O artista, tanto em *Fort comme la mort* quanto em *L'Ève future*, idealiza a mulher, buscando uma figura inspiradora; ele vai criar a musa, mas para isso ele faz da mulher, um ser indigno, uma criatura ideal. No entanto, o artista não mantém uma ligação casta e distante com essa inspiradora; ao contrário, ele permite-se amá-la, partilhando sua vida com ela, conservando uma vida comum, cotidiana. Se o artista, em sua busca pelo ideal, visava empregar o corpo da mulher, sua beleza natural, para copiá-los, transfigurá-los e fazer disso uma obra de arte, a figura do modelo passa a intervir, retendo sua atenção. Ele revela-se como a musa vulgar, aquela que não inspira mais e que é apenas copiada, reproduzida, aquela que se degrada com o tempo (ROY-REVERZY, 1998). A cegueira do artista alcança inevitavelmente a lucidez, possibilitando a conscientização de quem é esse modelo. Em *Fort comme la mort*, na confusão entre artista e homem, a revelação e o despertar para a realidade decadente o fazem mergulhar em uma insuportável desilusão, a qual remete à sua inevitável decadência. Em *L'Ève future*, Ewald, um esteta degradado, apaixonado pela musa vulgar, após ter sucumbido ao amor carnal, escolhe viver sua vida, afastado do mundo, junto a Hadaly, uma obra de arte. A arte nos dois romances questiona a própria realidade, ilusória e sujeita ao tempo.

O personagem do artista, tão presente nos romances do século XIX, sobretudo no final do século, aparece no romance naturalista, no romance psicológico, como *Fort comme la mort* de Maupassant, e no romance decadentista, como *L'Ève future* de Villiers. A recorrência desse tema na literatura finissecular seria índice de seu desaparecimento, na medida em que a

destruição do mito do artista se encontra ligado inevitavelmente à exclusão da musa, quer dizer à negação da transcendência estética. A degradação da musa anuncia o fim da inspiração e, por conseguinte, a decadência de um artista despossuído da figura ideal, condenado a impasses diante de uma mulher que encarna apenas a matéria. Ela tem, assim, o poder de destruir o artista (ROY-REVERZY, 1998).

A arte poderia ser vista como um espelho, na medida em que funciona não como reflexo integral da realidade, mas como reflexo da realidade fragmentada, pessoal e única desse ser, que não se repetirá mais. Entretanto, no espelho, apresenta-se a pluralidade do ser, na medida em que nele são refletidos diferentes momentos de sua vida; o quadro, por sua vez, ao registrar eternamente um momento dessa identidade, um fragmento dessa mesma realidade, deseja conservar a beleza única e eterna de um ser, cuja existência é transitória e fugaz. Embora a arte – pintura, escultura ou literatura – possa ter um modelo e uma inspiração “reais”, a obra de arte - ao usurpar e sublimar a beleza originária – situação possibilitada pela criação artística - é independente dessa existência que a originou. A arte surge como o resultado de artifícios da criatividade humana para eternizar a beleza através de um modo particular de perceber e expressar o que existe, segundo a concepção artística e a imaginação de cada artista, aliado a uma técnica. Enquanto o real e o natural são transitórios, a arte, se realmente for arte, fica para a eternidade, independentemente das mudanças de pontos de vista estéticos oriundos da passagem do tempo. Além das várias leituras possíveis do título do romance de Maupassant, *Fort comme la mort*, ele pode nos remeter à ideia de algo capaz de superar a morte e permanecer para a eternidade, assim como *L'Ève future*, que oferece o acesso ao mundo ideal, e a beleza revelada na obra de arte faz isso.

REFERÊNCIAS

ARTINIAN, A. **Pour et contre Maupassant**: enquête internationale. Paris: Librairie Nizet, 1955. 147 témoignages inédits.

AMARTIN-SERIN, A. **L'Eve future**: la créatin défiée: l'homme fabriqué dans la littérature. Paris: PUF, 1996.

AUCTION. Photographie de Guy de Maupassant, 1890. Disponível em :
<http://www.auction.fr/_fr/lot/thiel-freres-nice-guy-de-maupassant-1850-1893-1482470#.WNLTPfnyvIU>. Acesso em: 12 set. 2016.

AURAIJ-JONCHIERE, P. **Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence**. Front Cover: Presses Univ Blaise Pascal, 2002.

BALZAC, H. de. **Nouvelles et contes**. Edition d'Isabelle Tournier. Postface de Dai Sijie. Paris: Gallimard, 2006. t.2.

_____. **Nouvelles et contes**. Edition d'Isabelle Tournier. Paris: Gallimard, 2005. t.1.

_____. **A comédia humana**. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1989.

_____. **Le Père Goriot**. Paris: Gallimard, 1971.

BANCQUART, M.-C. **Maupassant, un homme énigmatique**. Ministère des affaires étrangères. Sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques. Rédigé par Marie-Claire Bancquart. Paris: A.D.P.F., 1993.

_____. Paris fin-de-siècle. Un réalisme fantastique : Maupassant. In : _____. **Images littéraires du Paris fin-de-siècle**. Paris: La Différence, 1979. p.189-235.

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

_____. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção mimo, 7).

_____. **Les fleurs du mal**. Édition établie et mise à jour par Jacques Dupont. Paris: GF Flammarion, 2006a.

_____. **As flores do mal**. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2006b. Não paginado.

_____. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Obras estéticas:** filosofia da imaginação criadora. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Œuvres complètes.** Édition de Claude Pichois Nouvelle édition. Paris: Gallimard, 1976. (Bibliothèque de la Pléiade, 1). t.2.

_____. **Œuvres complètes.** Édition de Claude Pichois Nouvelle édition. Paris: Gallimard, 1975. (Bibliothèque de la Pléiade, 1). t.1.

_____. **Mon coeur mis à nu.** 1887. Disponível em: <http://elg0001.free.fr/pub/pdf/maupassant_mon_coeur_mis_a_nu.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2016.

BAYARD, P. **Maupassant, juste avant Freud.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1994.

BECKER, C. L'art et la vie: le drame d'Olivier Bertin. **Revue d'Histoire littéraire de la France**, Paris, v.94, n.5, p.786-792, 1994.

_____. Ce confus travail d'un caractère qui se forme : une jeune fille: Annette de Guilleroy dans Fort comme la mort, **Europe:** Guy de Maupassant, Paris, n. spécial, v.71, p.81-88, 1993.

BECKER, C.; CABANÈS, J.-L. **Le Roman au XIXe siècle.** Paris: Bréal, 2001.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa.** Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Csac Naify, 2007.

BÉRAUD, J. La Madeleine chez le Pharisien. 1891. 1 original de arte, óleo sobre tela, 95,5 cm x 127 cm. Musée d'Orsay.

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

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulus: 2001a. p.1-50.

_____. Cântico dos cânticos. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulus: 2001b. p.852-859.

BISMUT, R. Sur le roman Fort comme la mort : Maupassant, à mi-chemin de Flaubert à Proust? **Les Lettres romanes**, Paris, n.7, p.311-318, nov. 1987.

BLOCH, R. H. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental.** Tradução Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.

BÖCKLIN, A. Vénus anadyomène. 1872. 1 original de arte, óleo sobre tela, 59,1 cm x 45,7 cm. Museu de arte de Saint-Louis.

BOLLERY, J. (Ed.). **Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits.** Paris: Mercure de France, 1962. (Tomes I e II).

BONNAUD, P. Salomé. 1900. 1 original de arte, óleo sobre tela, 198 cm x 141 cm. Musée National Ernest Hébert.

BONNEFIS, P. **Comme Maupassant**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

BORGES, C. A beleza terrível. **Verve**, São Paulo, n.6, p.81-100, 2004.

BORNECQUE, J.-H. **Villiers de L'Isle-Adam**: créateur et visionnaire. Avec des lettres de Villiers de L'Isle-Adam et documents inédits. Paris: Nizet, 1974.

BRUNEL, P. (Dir.). **L'homme artificiel**. Didier Erudition, 1999.

BULFINCH, T. **Livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAMARANI, A. L. Baudelaire: o esboço da "Deusa da Decadência". **Lettres Françaises**, Araraquara, n.1, p.1995. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/1276/1021>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

CARRIJO, S. A. B. Corpo meu, corpo seu... Representação literária do corpo na narrativa juvenil Espelho, espelho meu, de Fanny Abramovich. Uberlândia, 2011. **Anais do SILEL**... Uberlândia: EDUFU, 2011. v.2, n.2.

CHADOURNE, J. –P. et al. **Joris-Karl Huysmans**: du naturalisme au satanisme et à Dieu. Paris: Bibliothèque Nationale, 1979.

CHAMBERS, R. L'ange et l'automate: variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust. **Archives des Lettres modernes**, Paris, n.128, p.1-80, 1971.

CHAPOUTOT, H. **Villiers de L'Isle-Adam**: l'écrivain et le philosophe. Paris: M. Delesalle, 1908.

CITRON, P. Introduction. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. **L'Ève future**. Introduction et notes de Pierre Citron. Lausanne: L'âge d'homme, 1979. p.10-15.

CLERGET, F. **Villiers de l'Isle-Adam**: 32 portraits et documents. Paris : société des éditions Louis-Michaud, 1913.

COLLIER, J. Lilith. 1892. 1 original de arte, óleo sobre tela, 86 cm x 46 cm. Galeria de arte de Atkinson.

COMBE, D. Flaubert et Baudelaire: Les hautes facultés d'ironie et de lyrisme. In: LAISNEY, V. (Éd.). **Le miroir et le chemin**: L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. p.111-123.

CONYNGHAM, D. **Le silence éloquent**: thèmes et structure de "L'Ève future" de Villiers de l'Isle-Adam. Paris: J. Corti, 1975.

CZERNY, E. A propos du sphinx: quelques remarques sur un être bien connu. Maison de l'Orient et de la méditerranée Jean Pouilloux, Lyon, bul. 9, p.1-18, 1995. Disponível em: <http://www.mom.fr/image_carto/ServiceImage/loret/loret_0990-5952_1995_bul_9/PDF/loret_0990-5952_1995_bul_9_p7-24.pdf>. Acesso em: 12 set. 2016.

DAIREAUX, M. **Villiers de l'Isle-Adam, l'homme et l'oeuvre**. Paris: Desclée, de Brouwer & cie, 1936.

DANGER, P. **Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant**. Paris: Nizet, 1993.

DARWIN, C. **A origem das espécies através da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela sobrevivência**. Tradução de Ana Afonso. Leça da Palmeira: Planeta vivo, 2009.

_____. **La descendance de l'homme et la sélection sexuelle**. Traduit par Edmond Barbier. Paris: C. Reinwald & Cia, 1891. Disponível em: <http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1891_DescentFrench_F1062.pdf>. Acesso em: 12 set. 2016.

DEBOSKRE, S. L'héroïne maupassantienne ou la femme mythifiée. In: LA FEMME DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE: symbole et réalité. Édition établie par Krystyna Modrzejewska. Opole: Uniwersytet Opolski, 1999. p.123-128.

DECOTTIGNIES, J. **Villiers le taciturne**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983.

DELAISEMENT, G. **La modernité de Maupassant**. Paris: Rive Droite, 1995.

DESMARETS, H. **Création littéraire et créatures artificielles: l'Ève future, Frankenstein, le Marchand de sable ou Le je(u) du miroir**. Paris: Éd. du temps, 1999.

DIÉRICKX, C. C. **La femme, la parole et la mort dans Axël Et l'Eve Future de Villiers De L' Isle-Adam**. Paris : H. Champion, 2001.

DOMINGOS, N. **A tradução poética: Contes cruels de Villiers de L'Isle-Adam**. 2009. 336f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009. 2.v.

_____. **O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**. 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

DOMINGOS, N.; LEITE, G. M. M. “Véra” de Villiers de l'Isle-Adam: máscara de uma crítica social. **Itinerários**, Araraquara, n.22, p.227-244, 2004.

DOTTIN-ORSINI, M. **Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle**. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.

DRTIKOL, F. Salomé. 1920. 1 fotografia. 8,3 cm x 10,2 cm.

DU PONTAVICE DE HEUSSEY, R. **Villiers de L'Isle-Adam**: l'écrivain, l'homme. Paris: A. Savine, 1893.

DUBOSC, G. **Trois normands**: Pierre Corneille, Gustave Flaubert e Guy de Maupassant. Rouen: Cheminement, 1917.

DUDLY, W. **Idealismo alemão**. Tradução de Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013. (Pensamento Moderno).

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: J. Tallandier, 1979.

FARAGO, F.; AKAMATSU, E.; E GUISLAIN, G. **La beauté**. Paris: Éditions sedes, 2008.

FLAUBERT, G. **Correspondance**. Édition de Jean Bruneau et Yvan Leclerc avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert. Paris: Gallimard, 2007. (Bibliothèque de la Pléiade, 539). t.V.

_____. **Madame Bovary**. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

_____. **Bouvard et Pécuchet**. Chronologie et préface par Jacques Suffel. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

FRANZ VON STUCK. Le Baiser du Sphinx. 1895. 1 original de arte, óleo sobre tela, 52 cm x 46 cm.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GAUDEFROY-DENOMBINES, L. **La femme dans l'œuvre de Maupassant**. Paris: Mercure de France, 1943.

GAUTIER, T. **De la mode**. Arles: Actes Sud, 1993.

_____. **Toison d'or**, Paris: Charpentier, 1879. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/gautier_theophile/Toison_dor/toison_dor_print.pdf>. Acesso em 10 jul. 2014.

_____. Avatar, 1856. Disponível em: <<http://www.pitbook.com/textes/pdf/avatar.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

_____. Mademoiselle de Maupin, 1835. Disponível em: <http://www.ebooksgratuits.com/html/gautier_mademoiselle_maupin.html>. Acesso em: 10 jul. 2014.

GENGEMBRE, G. Mouvement littéraire et culturel du 19ème siècle. **Conférence**, 6 nov. 2000. Académie de Versailles. Disponível em: <<http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article499>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

GÉRÔME, J.-L. Betsabée. 1899. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73,5 cm x 60 cm.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

GINÉ-JANER, M. **Villiers de l'Isle-Adam**: L'amour, le temps, la mort. Paris: L'Harmattan, 2007.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução, notas e posfácio de Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. **Fausto**. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Jackson, 1956.

GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de. **Œuvres complètes**. Direction de Pierre-Jean Dufief. Paris: Honoré Champion, 2010.

GONCOURT, E. **Journal des Goncourt**: mémoires de la vie littéraire. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1895. t.8.

GRANDORDY, B. **La femme fatale**: ses origines et sa parentèle dans la modernité. Paris: L'Harmattan, 2013.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Os contos de Grimm**. Ilustrações Janusz Grabianski. Tradução do alemão Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 2005.

GRÜNEWALD, E. de A. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. **A Eva futura**. Tradução de Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: EdUSP, 2001. p. 11- 40.

GUIRAUD, H. Venus Victrix: à propos d'une intaille d'époque romaine, de Murviellès-Montpellier. **Revue archéologique de Narbonnaise**, Narbonne, v.18, p. 399-403, 1985.

GURGEL, N. **O labirinto finissecular e as idéias do esteta**. São Paulo: 7 letras, 2004.

HADLOCK, P. G. Peinture, subjectivité et scopophilie dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant. In: AURAIX-JONCHIERE, P. (Ed.). **Écrire la peinture aux XVIII^e et XIX^e siècles**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003. p.405-416. (Révolutions et Romantismes, 4).

HARRIS, T. A. le V. **Maupassant et Fort comme la mort**: le roman contrefait. Paris : Librairie A. –G. Nizet, 1991.

HERVOT, B. M. De Flaubert para Maupassant. **Lettres françaises**, Araraquara, 2011, n.12, v.2, p.183-215.

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

HESIODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo; Iluminuras, 2007.

HOBSBAWM, E. J. **Mundos do trabalho**: novos estudos sobre história operária. 3.ed. Tradução de W. Barcelos e S. Bedran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HOFFMAN, E. T. A. O Homem de Areia. Tradução de Claudia Cavalcanti. In: COSTA, F. M. (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Tradução de Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006. p.75-108.

_____. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução do grego e introdução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2007.

_____. **Odisseia**. Introdução e notas de Mederic Dufour. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Perspectiva: São Paulo (1999).

HUYSMANS, J. –K. **A rebours**. Paris: Gallimard, 1977.

ILLUSIONNISME. In: LE PETIT ROBERT. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2012. p.1276

ILUSIONISMO. In: HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p.1350.

JAMES, H. **Du roman considéré comme un des beaux-arts**. Traduit de l'américain par Chantal de Biasi. Paris : Chrstistian Borgois Éditeur, 1987. (Bibliothèque 10/18).

JEAN-AUBRY, G. **Une amitié exemplaire**: villiers de l'isle adam et stéphane mallarmé . Paris : Mercure de France, 1942.

KHNOPFF, F. Des caresses, ou l'Art, ou le Sphinx. 1896. 1 original de arte, óleo sobre tela, 50,5 cm x 150 cm.

KSIAZENICER-MATHERON, C. **Le sacrifice de la beauté**. Paris : Presses de la Sorbonnes Nouvelle, 2000.

LAFER, M. de C. N. Os mitos: comentários. In: HESIODO. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 3.ed. Iluminiras, 1996. p.53-94.

LANDRIN, J. Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant: Fort comme la mort. **Travaux de littérature**, Paris, n.7, p.287-313, 1994.

- LARRIVAUD-DE WOLF, A. **Le primitif dans l'oeuvre de Maupassant**. 677f. Doctorat (Littérature et civilisation françaises) - Université Paris-Sorbonne, École doctorale III, Paris, 2011.
- LEBOIS, A. **Villiers de l'isle-adam révéléateur du verbe**. Neuchâtel: H. Messeiller, 1952.
- LECERCLE, J. P. **Mallarmé et la mode**. Paris: Séguier, 1989.
- LÉCHOT, T. **Maupassant: quel genre de réalisme?** Charmey: Éditions de l'Herbe, 2010.
- LENOIR, A. Maupassant et les femmes du monde. **Études normandes: Maupassant, du réel au fantastique**, n. spécial, n.2, p.129-137, 1994. Préface de Louis Forestier.
- LEROY, G. Maupassant et le "progrès mal appliqué". In: _____. **Batailles d'écrivains: Littérature et politique, 1870-1914**. Paris: A. Colin, 2003. p.260-265.
- LETOURNEUX, M. Une machine à fabriquer l'Idéal: Etude de L'Eve future de Villiers de l'Isle-Adam. In: BRUNEL, P. (Dir.). **L'homme artificiel**. Didier Erudition, 1999. p.243-268.
- LEVI-BERTHERAT, A. -D. **L'artifice romantique: de Byron à Baudelaire**. Klincksieck, 1994.
- LIVRO das mil e uma noites. Traduzido do árabe por Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2007. 4.v.
- LOMBROSO, C. **La femme criminelle et la prostituée**. Traduction de l'italien par Louise Meille. Revue par M. Saint-Aubin. Paris: Alca, 1896. Disponivel em:<https://play.google.com/books/reader?id=5IbufLRIK6YC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP9>. Acesso em: 12 ago. 2017.
- LUMBROSO, A. **Souvenirs sur Maupassant: as dernière malade, as mort**. Rome: Bocca frères, 1905.
- MALINOWSKI, W. M. **Le roman du symbolisme**. Poznan: A. Mickiewicz University Press, 2003.
- _____. L'Idéal sous les voiles de l'électricité: A propos de L'Ève Future de Villiers de l'Isle-Adam. **Studia Romanica Posnaniensia**, Poznań, v.XXVIII, p.163-176, 2001.
- MALLARMÉ, S. Villiers de l'Isle-Adam. In: _____. **Oeuvres complètes**. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003. t.II. p. 23-51.
- _____. **Poésies**. Édition de Bertrand Marchal. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1992. (Poésie/Gallimard, n.261).
- MARCHAI, B. Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve. **Romantisme**, Paris, v.70, p. 81-90, 1990.

MATOS, J. C. M. Instinto e razão na natureza humana, segundo Hume e Darwin. **Scientia zudia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 263-86, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ss/v5n3/a01v5n3.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2016.

MATTIUSSI, L. L'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam: du fantoche au fantôme. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.17, v.1, p.17-52, 2016.

_____. L'Ève future de Villiers de L'isle-Adam: transgression, transposition, transmutation des valeurs. In: COLLOQUE INTERNATIONAL AMORALITÉ DE LA LITTÉRATURE, MORALES DE L'ÉCRIVAIN. **Actes...** Paris, 2000. p.163-175.

_____. Hors-lieu et hors-temps de la fiction chez Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam: décentrement et irradiations. **Nineteenth-Century French Studies**, Nebraska, n.27, v.3-4, p.346-355, 1999. Disponível em: <hal-00881766v2>. Acesso em: 20 jul. 2015.

MAUPASSANT, G. **La vie errante**. Nouvelle édition augmentée. Saint-Julien-en-Genevois: Arvensa Editions, 2014.

_____. **125 contos de Guy de Maupassant**. Seleção e apresentação de Noemi Moritz Kon. Tradução de Amilcar Bettge. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. **Contes et nouvelles**. Preface d'Armand Lanoux; introduction de Louis Forestier; texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 2009b. v.2. (Pléiade).

_____. **Chroniques**: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008a.

_____. **Contes et nouvelles**. Texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 2008b. v.1. (Pléiade).

_____. **Bel-Ami**. Paris: Gallimard, 2007.

_____. **Forte como a morte**. Tradução de Sérgio Rubens. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

_____. **Fort comme la mort**. Paris: Gallimard, 1983. (Folio classique, n.1450).

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

_____. Lettre d'un fou. In: _____. **Contes et nouvelles**. Textes présentés, corrigés, classes et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt avec la collaboration de Gérard Delaisement. Paris: A. Michel, 1960a. v.2. p.1003-1009.

_____. Lettre trouvée sur un noyé. In: _____. **Contes et nouvelles**. Textes présentés, corrigés, classes et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt avec la collaboration de Gérard Delaisement. Paris: A. Michel, 1960b. v.2. p.902-907.

_____. Une aventure parisienne. In: _____. **Contes et nouvelles**. Textes présentés, corrigés, classes et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt avec la collaboration de Gérard Delaisement. Paris: A. Michel, 1956. v.1. p.761-768.

_____. **Chroniques, études, correspondances de Guy de Maupassant.** Recueillies, Préfacées et annotées par René Dumesnil avec la collaboration de Jean Loize. Paris: Librairie Grund, 1938.

_____. Le roman. In : _____. **Pierre et Jean.** Paris : L. Conard, 1929a. (Oeuvres complètes, 19). p.V-XXVI.

_____. **Pierre et Jean.** Paris : L. Conard, 1929b. (Oeuvres complètes, 19).

_____. Lettre 571: à Jean Bourdeau, set. 1889. Disponible em:
<<http://maupassant.free.fr/corresp/cadre.php?ord=a&num=571>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. Sur l'eau. 1888a. Disponible em:
<<http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/surleau.html#11>>. Acesso em:

_____. Chez les bêtes. **El Djerad**, juin 1888b. Disponible em:
<<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrChezlesbetes.html>>. Acesso em:

_____. À propos de rien. 30 mars 1886a. Disponible em:
<http://www.intratext.com/IXT/FRA1084/_P1.HTM>. Acesso em:

_____. La lune et les poètes. **Le Gaulois**, Paris, 17 août 1884b. Disponible em:
<<http://maupassant.free.fr/chroniq/lune.html>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. L'adultère, **Le Gaulois**, 23 jan. 1882a. Disponible em:
<<https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Adult%C3%A8re>>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. Les foules. **Le Gaulois**, Paris, 23 mars 1882b. Disponible em:
<[https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Foules_\(Maupassant\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Foules_(Maupassant))>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. Les vieilles. jun. 1882c. Disponible em:
<http://www.intratext.com/IXT/FRA0986/_P1.HTM>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. Chronique. **Le Gaulois**, Paris, 20 juillet 1882d. Disponible em:
<[https://fr.wikisource.org/wiki/Chronique_3_\(Maupassant\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Chronique_3_(Maupassant))>. Acesso em: 16 set. 2016.

_____. Un dilemme. **Le Gaulois**, Paris, 22 nov 1881. Disponible em:
<<http://maupassant.free.fr/chroniq/dilemne.html>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

_____. La Lysistrata moderne. **Le Gaulois**, Paris, 30 déc. 1880. Disponible em:
<<http://maupassant.free.fr/chroniq/lysistrata.html>>. Acesso em: 20 set. 2016.

MAYNIAL, E. **La vie et l'oeuvre de Guy de Maupassant.** 4.ed. Paris: Société du Mercure de France, 1907.

MICHAUD, S. **Muse et madone:** visages de la femme de la révolution française aux apparitions de Lourdes. Paris: Seuil, 1985.

MICHEL, A. **La parole et la beauté.** Paris: Albin Michel, 1994.

MICHELET, J. **La sorcière**. Paris: Galman Levy, 1879. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57265106>>. Acesso em: 12 set. 2017.

_____. **L'Amour**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1859. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

_____. **La femme**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1858. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

MIGUET, M. Andróginos. In: BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro : J. Olympio, 2005.

MITTERAND, H. Maupassant : horizons fin de siècle. In: _____. **L'Illusion réaliste: De Balzac à Aragon**. Paris : Presses Universitaires de France, 1994. p.153-182.

MOREAU, G. L'Apparition. 1874. 1 original de arte, óleo sobre tela, 106 cm x 72,2 cm. Musée d'Orsay.

_____. **Œdipe et le Sphinx**. 1864. 1 original de arte, óleo sobre tela, 207 cm x 105 cm. Metropolitan Museum of Art.

MORTIER, D. Fort comme la Mort et Le Portrait de Dorian Gray. **Études normandes: Maupassant, du réel au fantastique**, n. spécial, n.2, p.129-137, 1994. Avant-propos de René Salmon, préface de Louis Forestier.

NERVAL, G. **Les filles du feu**. Paris: Seuil, 1992.

NEVES, A. Guy de Maupassant, um ilusionista das Letras Francesas. **Cadernos de Pós Graduação em Letras** (Online), v. 12, p. 1-13, 2012.

NIETZSCHE, F. **A Gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOIRAY, J. **L'ève future ou le laboratoire ideal**. Paris: Belin, 1999.

_____. Figures du savant. **Romantisme**, Paris, n.100. p.143-158, 1998.

_____. **Le romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)**. Paris: J. Corti, 1982.

OLRIK, H. Michelet et Lombroso ou le discours exorciste. **Revue Romane**, n.15, p.36-55, 1980. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29320/26251>. Acesso em: 12 set. 2017.

OVIDIO, N. A história de eco e Narciso. In: _____. **Metamorfoses de Ovídio**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, p. 61-65.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEYLET, G. **Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin de siècle"**. Paris: Honoré Champion, 1986.

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

PIERUCCI, A. F. **O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito**. São Paulo, Editora 34, 2003.

PIJLS, P. J. H. La structure du temps dans Fort comme la mort de Guy de Maupassant. **Neophilologus**, Groningen, p.356-370, juil. 1977.

_____. Image et symbole dans Fort comme la mort de Guy de Maupassant. **Neophilologus**, Groningen, n.4, p.372-398, oct. 1969.

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

POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Organização, tradução e anotação de Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Precedida de estudos biográficos e críticos por Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes de uma breve cronologia e de uma bibliografia; ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

PONNAU, G. **L'Ève future ou l'oeuvre en question**. Paris: PUF, 2000.

DIDIER B.; PONNAU, G. (Dir.). **L'homme artificiel: les artifices de l'écriture?** Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de l'Isle Adam. Paris: SEDES, 1999.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

PROUST, M. **A la recherche du temps perdu**. Editions publiée sous la direction de Jean-Yves Tadie. Paris: Gallimard, 2008. 4.v.

RAIMOND, M. **Le roman depuis la révolution**. São Paulo: Armand Colin, 1981.

RAITT, A. Preface. In: ANZALONE, J. (Ed.). **Jeering Dreamers: Villiers de l'Isle-Adam's. L'Eve Future at our Fin de Siecle**. Amsterdam: Rodopi, 1996. p.7-12.

_____. **Villiers de l'Isle-Adam: exorciste du réel**. Paris: J. Corti, 1987.

_____. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste**. Paris: J. Corti, 1986.

_____. Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme des Symbolistes. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, Paris, n.12, p.175-187, 1960.

RANK, O. **Don Juan et le double**. Dirigée par G. Mendel. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973. (Collection Science de l'Homme).

REGNAULT, H. Salomé. 1870. 1 original de arte, óleo sobre tela, 160 cm x 102,9 cm.

ROSI, I. Hadaly / Idéal / Idole: une réécriture artificielle du mythe de Pygmalion par Villiers de l'Isle-Adam. **Revue Romane**, Paris, v.35, n.1, p.101-120, 2000.

ROSSET, C. **Le réel et son double**: essai sur l'illusion. Paris: Gallimard, 2014.

ROSSETTI, D. G. Lady Lilith. 1866–1868. 1 original de arte, óleo sobre tela, 95,5 cm x 85,1 cm. Museu de arte Delaware.

ROUGEMONT, D. de. **O amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

ROUGEMONT, E. **Villiers de l'Isle-Adam**: biographie et bibliographie. Paris : Mercure de France, 1910.

ROUSSEAU, J. -J. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Nathan, 1997.

_____. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Comentários de Jean-François Braunstein; prefácio de Jean-Deprun; tradução de Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle. Brasília: Ed. da UnB, 1985.

ROY-REVERZY, E. **La mort d'Eros**: La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle. Paris: SEDES, 1997.

SABATIER, S. Exactitude poétique et engagement social chez Maupassant. In : _____. **La Musique dans la prose française**: Evocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust. Paris: Fayard, 2004. p.333-346.

SAPIRO, G. Aux origines de la modernité littéraire: la dissociation du beau, du vrai et du bien. **Nouvelle revue d'esthétique**, Paris, v.2, n.6, p.13-23, 2010.

SCARCELLA, R. **Surfaces et profondeurs dans l'univers imaginaire de Villiers de l'Isle-Adam**. Fasano: Schena, 1992.

SCARPETTA, G. **L'artifice**. Paris: Grasset, 1988.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Tradução Jair Barboza; revisão técnica Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: M. Fontes, 2000.

_____. **O mundo como vontade e representação**: III parte. Tradução de Wolfgang Leo Mar, Maria Lucia Mello e Oliveira Caeciola; assessoria de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Tradução e adaptação em português de Claudia Lopes. São Paulo: Scipione, 1997.

STEAD, E. **Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle**. Genève: Droz, 2004.

STENDHAL. **De l'Amour**. Paris: R. Kieffer, 1924.

SYMONS, A. Villiers de l'Isle-Adam: a chacun son infini. In: _____. **The symbolist movement in literature**. New York: Dutton, 1919. Disponível em: <<http://gaslight.mtroyal.ca/isleadam.htm>>. Acesso em: 24 out. 2004.

TÉRENCE. **Comédies**. Texte établie et traduit par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

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

UZANNE, O. **La Française du siècle: La femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892**. Paris: Librairies-imprimeries Réunies, 1892a. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025076d>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

_____. **Les Ornaments de la femme**. Paris: Librairies-imprimeries Réunies, 1892b. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1077322.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

_____. **Son altesse la femme**. Paris: A. Quantin, 1885. Disponível em: <<https://archive.org/details/sonaltesselaquem00uzangoog>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

VADÉ, Y. Le Sphinx et la chimère. **Romantisme**, Paris, n.15, p.2-17, 1977.

VAN DER MEULEN, C. J. C. **L'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam**. Amsterdam : H. J. Paris, 1925.

VÊNUS. [238? a. C] Moedas antigas de Vênus Victrix. Disponível em: <http://www.fredericweber.com/articl_dieux/article_venus.htm>. Acesso em: 18 jun. 2016.

_____. [80? a. C] Moedas antigas Vênus Victrix. Disponível em: <http://www.fredericweber.com/articl_dieux/article_venus.htm>. Acesso em: 18 jun. 2016.

VÊNUS Calipigia. [100? a. C.] Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_Calipigia#/media/File:Venere_callipigia,_I-II_secolo_da_orig._greco_del_III_sec._ac.,_02.JPG>. Acesso em: 20 jun. 2016.

VÊNUS de Milo. [100? a. C]. 202 cm. Museu do Louvre. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_de_Milo#/media/File:Front_views_of_the_Venus_de_Milo.jpg>. Acesso em: 20 set. 2016.

VÊNUS Landolina. [50? a. C.]. Disponível em:
<https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_Landolina#/media/File:Venere_Landolina.JPG>.
Acesso em: 20 jun. 2016.

VERHAEREN, E. **De Baudelaire à Mallarmé**: suivi de Parnassiens et symbolistes. Lausanne: L'âge d'homme, 2008.

VERLAINE, P. Villiers de l'Isle-Adam. In: _____. **Les poètes maudits**. Paris: Albert messein, 1920. p.76- 88.

_____. Villiers de l'Isle-Adam. In: _____. **Oeuvres complètes**: Les hommes d'aujourd'hui. Paris: Léon Vanier, 1905. t.5, p.308-314.

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

VIBERT, B. **Villiers l'inquisiteur**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.pl

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. **L'Eve future**: transitoriis quaere aeterna. Genève: Arbre d'Or, 2004.

_____. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Contes cruels**. Paris: Findakly, 1994.

_____. **Oeuvres complètes**. Édition établie par Allan Raitt et Pierre-georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris: Gallimard, 1986. (Bibliothèque de la Pléiade, 328-329). 2.t.

WANDZIOCH, M. Le double du héros dans la littérature fantastique. In: PÉROUSE, G. A. (Org.). **Doubles et dédoublement en littérature**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1995. p.203-212.

WILDE, O. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

_____. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Marina Guaspari. Texto sobre o autor e a obra de Otto Schneider. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. **A decadência da mentira**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ZOLA, E. **L'oeuvre**. Genève: Éditions Idégraf, 1980.

ZOLA, E. et al. **Les soirées de Médan**. Paris: Charpentier, 1880.

ZVIGUILSKY, A. Maupassant et Tourguéniev: la source de Fort comme la mort. **Revue de littérature comparée**, Paris, n.47, p.131-138, jan. 1973.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

APOLLINAIRE, G. **Le roi-lune**. Paris: Éd. Mille et une nuits, 1995.

AURAX-JONCHIERE, P. L'Eve future (1886): une Lilith futuriste? In : LEONARD-ROQUES, V. ; VALTAT, J.-C. (Org.). **Les mythes des avant-gardes**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003. p.236-248.

BARBEY D'AUREVILLY, J. Les bas-bleus et autres ridicules du temps. In: _____. **XIXe siècle**: Les oeuvres et les Hommes. Paris: Victor Palmé, 1878. t.5. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204451t/f3.image> >. Acesso em: 12 jul. 2017.

BAUDELAIRE, C. Notes nouvelles sur Edgar Poe. In : POE, E. A. **Nouvelles histoires extraordinaires**. Traduction de Charles Baudelaire. Paris: Librairie Nouvelle, 1875. p.5-24. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202917q/f33.image>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

_____. **Curiosités esthétiques**. Paris : Lichel Lévy, 1868. Disponível em: <<https://ia800308.us.archive.org/3/items/curiositsethti00baudgoog/curiositsethti00baudgoog.pdf>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

BAUDRILLARD, J. **De La Séduction**. Paris : Ed. Galilée, 1979.

BORIE, J. **Le tyran timide**: Le naturalisme de la femme au XIXe siècle. Paris: Klincksieck, 1973.

BERRETTINI, C. Notas. HUGO, V. **Prefácio de Cromwell**: do grotesco e do sublime. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Elos, 5).

CALDERÓN DE LA BARCA, P. **A vida é sonho**. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

COLOMBET, M. J. A. **Le symbolisme, le rêve**: la femme dans l'art à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Paris: Publibook, 2011.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

DELBOURG-DELPHIS, M. **Masculin Singulier**. Paris: Hachette, 1985.

DIDEROT, D. Tratado sobre o belo. In: _____. **Diderot**: obras. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.231-263.

DIJKSTRA, B. **Les idoles de la perversité**: figures de la femme fatale dans l'aculture fin de siècle. Traduit de l'américain par Josée Kamoun. Paris: Seuil, 1992.

DUBY, G.; PERROT, M. **Histoire des femmes en Occidente**. Paris: Perrin, 2002.

ECO, U. **História da Beleza**. 2.ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FOURNIER, L. Flaubert et le Nouveau Roman: Un cas de paternité douteuse. **Les Amis de Flaubert**, n.52, p.13-18, 1978. Disponível em: < http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052_013/>. Acesso em: 10 out. 2016.

GARGAM, A.; LANÇON, B. **Histoire de la misogynie**: de l'antiquité à nos jours. Paris: Arkhe editions, 2013.

GAUTIER, T. **La morte amoureuse; Avatar, et autres récits fantastiques**. Édition présentée, établie et annotée par Jean Gaudon. Paris: Gallimard, 1981.

GIACCHETTI, C. **Maupassant, espaces du roman**. Genève: Droz 1993

HESIODO. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 3.ed. Iluminiras, 1996.

HUGO, V. **Prefácio de Cromwell**: do grotesco e do sublime. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Elos, 5).

KEMPF, D. **Dandies**: Baudelaire et Cie. Paris: Seuil, 1977.

LEBENSZTEJN, J. -C. **Pygmalion**. Bruxelles: Les presses du réel, 2009.

LEFEBVRE, R. Le ridicule raisonnement de Fort comme la Mort. **Romantisme**, Paris, n.95, p.69-80, jan. 1997.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Féminin fatal**. Paris: Descartes & cia, 1999.

MATTIUSSI, L. Villiers de l'Isle-Adam et la duplicité du créateur dans L'Ève future. In: WATTHEE-DELMOTTE, M.; ZUPANCIC, M. **Le Mal dans l'imaginaire littéraire français**: 1850-1950. Paris: L'Harmattan, 1998a. P.207-220.

_____. Villiers de l'Isle-Adam entre la foi et la revolte: aspiration au divin et retrait de dieu. In: COLLOQUE SPIRITUALITÉS D'UM MONDE DÉSENCHANTÉ. **Actes...** Strasbourg: Presse Universitaires de Strasbourg, 1998b. p.81-92.

MONNEYRON, F. **L'androgynie decadente**: mythe, figure, fantasmes. Grenoble: Ellug, 1996.

_____. **L'androgynie romantique**: du mythe au mythe littéraire. Grenoble: Ellug, 1994.

MUSSET, A. de. La nuit de mai. 1835. Disponível em: <http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alfred_de_musset/la_nuit_de_mai.html>. Acesso em: 20 jan. 2017.

NATUREL, N. **Proust et Flaubert**: un secret d'écriture. Amsterdam: Editions Rodopi, 2007.

NÉE, P. **L'ailleurs en question**: Essais sur la littérature française des XIXe et XXe siècles. Paris: Hermann, 2009.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: HEMUS, 2001.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

PRUDHON, P. J. **De la justice dans la révolution e dans l'Église**. Paris: Librairie de Garnier frères, 1858. t.3. Disponível em: <<https://ia802607.us.archive.org/11/items/delajusticedansl03prouuoft/delajusticedansl03prouuoft.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

RAITT, A. Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, Paris, n.32. p.221-229, 1980.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução de Fúlvia Moretto e Guacira M. Machado. São Paulo: EdUSP, 1997.

RIGETTI, G. Naissance de la *Modernité*. In: SÉMINAIRE D'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE, 2005. **Travaux...** p.1-19. Disponível em: <<http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Righetti/naissancegiordano.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

ROUSSEAU, J. -J. **Júlia ou a nova Heloísa**. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1994.

SCHEFER, J. L.; SAFFREY, H. D.; LEBENSZTEJN, J. C. **La création d'Ève**. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

SILVA, F. L. **Filosofia e intuição poética na modernidade**. São Paulo: Univesp TV, 2012. Sonoro, 44 min. Curso livre com o professor. Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br/filosofia-e-intuicao-poetica>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SCHOPENHAUER, A. **Dores do mundo**: a metafísica do amor, a morte, a arte, a moral, o homem e a sociedade. Tradução revista por José Souza de Oliveira. São Paulo: Ed. Brasil, 1960.

TRAMSON, J. Le double et l'image de la création dans la littérature française. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, Paris, n.32, p.205-220, 1980.

WARNER, M. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

VALTAT, J.-C. Reproduction, simulation, performance: L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam. **Tracés**, Lyon, v.16, n.1, p.151-164, 2009.