

# As ruínas de um tempo: o Salão e os Impressionistas

Ramsés Albertoni Barbosa<sup>1</sup>

## Resumo

O artigo analisa o romance *Forte como a morte*, de Guy de Maupassant, em que o escritor francês narra a vida do célebre artista Olivier Bertin, pintor dos retratos das mais belas mulheres de Paris, que vive um romance com Anne de Guilleroy, casada com o deputado M. de Guilleroy. A partir do regresso da jovem Anette, o retrato vivo da mãe durante a juventude, o autor reflete sobre a passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Quando a realidade contradiz os desejos das personagens principais do romance, que envelheceram ao longo dos anos, elas se tornam nostálgicas e começam a se evadir no tempo, povoando suas próprias fantasias com imagens de uma antiga beleza e felicidade que foram vivenciadas no passado. Dessa forma, analisa-se a “perda de si” das personagens do romance que reconhecem a perda de uma parte de suas existências da qual não podem desligar sua libido, ou seja, uma representação de si no passado que é mantida idealizada, cuja relação amorosa se perdeu como objeto de amor.

**Palavras-chave:** Nostalgia; Tempo; Perda de si; Estética; Romance francês.

## Abstract

This paper examines Guy de Maupassant's novel *Strong as death*, in which the french writer narrates the life of the famous artist Olivier Bertin, painter of the portraits of the most beautiful women in Paris, who live a romance with Anne de Guilleroy, married to Mr. de Guilleroy. From the return of young Anette, the living portrait of the mother during her youth, the author reflects on the passage of time and its influence on passions, love and art. When reality contradicts the wishes of the main characters of the novel, who have aged over the years, they become nostalgic and begin to evade time, populating their own fantasies with images of an ancient beauty and happiness that were experienced in the past. In this way, the “loss of self” of the characters in the novel is analyzed, who recognize the loss of a part of their existence from which they cannot disconnect their libido, that is, a representation of themselves in the past that is kept idealized, whose relationship love was lost as an object of love.

**Keywords:** Nostalgia; Time; Loss of self; Aesthetics; French romance.

1

Professor. Mestre em Poética (Ciência da Literatura – UFRJ) e Comunicação (PPGCOM – UFJF).  
Doutorando em Artes (PPGACL – UFJF). Orientadora: Dra. Raquel Quinet. Bolsista Fapemig.  
Endereço eletrônico: ramses.albertoni@ich.ufjf.br



### Uma cultura finissecular

**E**m meados do século XIX, a Revolução Industrial, ocorrida na Europa Ocidental, trouxe novas oportunidades para a força de trabalho na França, pois os camponeses trocaram as aldeias e os vilarejos por cidades grandes, tornando-se parte da “pequena-burguesia”, caracterizada por um maior poder aquisitivo e pelo interesse na educação e na cultura.

Desse modo, deve-se atentar para a noção da predominância do espaço na contemporaneidade e a importância histórica dos vários modos de produção, cujos tempos e espaços são vivenciados distintamente, haja vista que as grandes cidades são, igualmente, o contexto no qual se desenrola a luta de classes e a formação de sua consciência, conforme pontua Barbosa; Evaristo (2018). Lefebvre (1999) reconhece e enfatiza o valor do urbano e da nova globalidade do sistema na experiência contemporânea, pois os modos de produção constituem modos distintos da produção do espaço.

À vista disso, com a abolição da monarquia e o estabelecimento da República, na França, no século XIX, a consciência das diferenças de classes sociais aumentou, e nesse novo Estado o dinheiro passou a exercer maior influência do que a posição social herdada. Consequentemente, a burguesia rica passou a ser considerada a nova aristocracia.

Ao se analisar a estrutura textual do romance *Forte como a morte*, do escritor francês Guy de Maupassant, deve-se considerar, dessa forma, que ela é mediatizada por estruturas sociais e/ou econômicas heterônomas, pois a sociedade e as suas transformações históricas são interpretadas, no texto, tendo como base as relações sociológicas. Conforme BARBOSA; EVARISTO, “se o mundo moderno é, por um lado, o mundo da revolução tecnológica e da liquidação das formas tradicionais da cultura, é, além disso, por outro lado, o mundo do desencontro fatal entre esse desenvolvimento da técnica e uma ordem social que não se renova” (BARBOSA; EVARISTO, 2018, p. 773).

Segundo Lipovetsky; Serroy (2015), os séculos XVIII e XIX são marcados pela “moderna estetização do mundo”, época em que o capitalismo despontava como o principal sistema econômico do Ocidente, cujos artistas estão mais livres para desenvolverem suas concepções artísticas longe do



jugo da Igreja e da nobreza. Os autores falam de uma “arte comercial” que se adapta às demandas do público, uma arte opositiva entre as elites e as massas, do puro e do impuro, do comercial e do artístico.

Por conseguinte, o final do século XIX na França, período em que ocorre a narrativa do romance analisado, é o momento em que eclodiram várias propostas artísticas que marcaram o século XX e se estenderão ao século XXI. Nessa época, de um lado havia os Naturalistas e de outro os Decadentes,

[...] um grupo de poetas de talento e inspiração muito diversos, tendo todos como teorias ou fé comuns apenas a aspiração a uma renovação da forma poética, encontravam-se unidos pelos acasos da publicidade nas colunas de um mesmo jornal hospitaleiro e na vitrina de um mesmo editor. (BAJU, 1989, p. 82)

As revistas *Le Décadent* e *La Décadence* atacavam os Naturalistas, cujas determinações de uma literatura venal e estéril apenas pretendiam agradar ao “burguês sem alma”. A ascensão da burguesia, fazendo triunfar o poder do dinheiro e sua visão do mundo anti-intelectual, é essencial para que se compreenda a experiência dos escritores e dos artistas para com as novas formas de dominação às quais se defrontaram na segunda metade do século XIX. Tais escritores e artistas introduziram suas audácias e transgressões,

[...] não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece [...] como um desafio ao senso comum. (BOURDIEU, 1996, p. 75)

O campo artístico desses artistas agenciava-se, à vista disso, pela oposição ao mundo burguês, cujos valores e pretensões de controlar os instrumentos de legitimação pretendia impor à produção cultural uma definição degradante (BARBOSA, 2013). O Decadentismo, segundo Bouças,



"[...] ao exibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas [...] instalou um discurso de inversão do mundo" (BOUÇAS, 1997, p. 82). De acordo com o escritor realista Gustave Flaubert, numa carta a Georges Sand,

Para quê publicar nessa época abominável? Para ganhar dinheiro? Mas é irrisório! Como se o dinheiro fosse a recompensa pelo trabalho, e pudesse sê-lo! Só será assim quando se destruir a especulação; até aí, não. E depois como medir o trabalho, como avaliar o esforço? Resta apenas o valor comercial da obra. (FLAUBERT, 1993, p. 239)

É possível perceber, então, que os caminhos da busca da autonomia da literatura distante das suas formas mais fáceis, como o folhetim, são tão complexos quanto os caminhos da dominação. Nesse mercado de bens culturais, a imprensa era um ator importante. Segundo Bourdieu,

O desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros, de uma expansão sem precedente do mercado dos bens culturais, ligada por uma relação de causalidade circular ao afluxo de uma população muito importante de jovens sem fortuna, oriundos das classes médias ou populares da capital e, sobretudo da província, que vêm a Paris tentar carreiras de escritor ou de artista, até então mais estreitamente reservadas à nobreza ou à burguesia parisiense. (BOURDIEU, 1996, p. 70)

Coube à imprensa a tarefa de exercer os efeitos daquilo que Bourdieu (2013) qualificou como "dominação estrutural", porquanto a imprensa do Segundo Império, censurada e sob controle direto dos banqueiros, estava condenada, portanto, a relatar pomposamente os acontecimentos oficiais, ou então a divulgar insípidas teorias lítero-filosóficas. De acordo com a análise de Wacquant (2013), a abordagem bourdiana de classe incorpora sua compreensão relacional da vida social, haja vista que a realidade social consiste de relações materiais e simbólicas que existem sob duas formas principais, quais sejam, os conjuntos de posições objetivas que os atores sociais ocupam, determinando sua percepção e ação; e os esquemas mentais de percepção e apreciação do mundo vivido, articulados em camadas que compõem o *habitus*. Porém, segundo o autor, é mister superar a oposição



entre o objetivismo e o subjetivismo, adotando-se, para isso, o procedimento do “relacionismo metodológico sistemático” para que se possa

[...] apreender a complicada dialética das estruturas sociais e cognitivas na história, a intrincada dança de disposições e posições da qual a prática deriva. Esse relacionismo distancia Bourdieu das concepções gradacionais que dominaram as pesquisas de estratificação durante os anos 1960 e 1970, quer na linha subjetivista [...], quer no modelo objetivista da escola de pesquisa de “obtenção de status”. (WACQUANT, 2013, p. 88)

Assim sendo, é preciso reconhecer que as classes sociais moldam a sua representação através da injunção de categorias de percepção que contribuem para forjar a realidade social, pois

Os grupos sociais, e notadamente as classes sociais, existem de algum modo duas vezes, e isso antes mesmo de qualquer intervenção do olhar científico: na objetividade de primeira ordem, aquela registrada pela distribuição das propriedades materiais; e na objetividade de segunda ordem, aquela das classificações e das representações contrastantes que são produzidas pelos agentes na base de um conhecimento prático das distribuições tal como se manifestam nos estilos de vida. Esses dois modos de existência não são independentes, ainda que as representações tenham certa autonomia em relação às distribuições: a representação que os agentes se fazem de sua posição no espaço social [...] é o produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação (*habitus*) que é ele mesmo o produto incorporado de uma condição definida por uma posição determinada quanto à distribuição de propriedades materiais (objetividade 1) e do capital simbólico (objetividade 2) e que leva em conta não somente as representações (que obedecem às mesmas leis) que os outros têm dessa mesma posição e cuja agregação define o capital simbólico (comumente designado como prestígio, autoridade, etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida. (BOURDIEU, 2013, p. 111)



Por conseguinte, nesse jogo de forças, tanto os Decadentes quanto os Naturalistas terão que lutar a favor da independência da arte. Conforme Lukács (2000), isso vai ocorrer porque a arte começou a se tornar independente dos modelos clássicos e, atualmente, o romance já não é mais a cópia de um modelo pré-estabelecido, mas sim uma totalidade criada, visto que se rompeu irremediavelmente a “unidade natural das esferas metafísicas” (LUKÁCS, 2000, p. 34). Portanto, a arte é tão só uma esfera entre muitas que possui, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo.

O romance, como “epopeia da era burguesa” (LUKÁCS, 2000), está, desse modo, paradoxalmente condenado à fragmentariedade e à insuficiência por um substrato histórico-filosófico, além de ser a narrativa de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não se dá de modo evidente, cuja imanência se tornou problemática apesar de possuir uma intenção à totalidade. Como epopeia moderna, o romance dá forma a uma totalidade de vida fechada por meio de si mesma, buscando descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida (BARBOSA; EVARISTO, 2018).

A rigor, o herói da epopeia jamais é um indivíduo, pois seu traço essencial é tratar do destino de uma comunidade, já que a perfeição e a completude do seu sistema de valores articula um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa se tornar uma individualidade isolada (LUKÁCS, 2000). A narrativa individual só pode ocorrer sob o peso da vinculação de um destino com uma totalidade, porquanto o destino universal é o que confere conteúdo aos acontecimentos. De acordo com o autor, a perspectiva do narrador, ao contrário, independentemente das convicções particulares de quem escreve, estimula a compreensão da realidade como um processo de transformação incessante, isto é, como um movimento que está permanentemente engendrando o conhecimento.

Segundo Candido (2006), a arte é social em dois sentidos, pois depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e a sua concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito dos



artistas, os receptores da arte. Dessa maneira, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira de influência desses três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros manifestam-se mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e no conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção artística, pois o artista orienta-os segundo os padrões da sua época, escolhendo certos temas, usando certas formas, cuja síntese resultante age sobre o meio.

A literatura Naturalista surge nas últimas décadas do século XIX, especificamente na França, e teve manifestações múltiplas e variadas. Porém, o escritor francês Émile Zola é reconhecidamente o nome mais importante desse movimento, cuja obra *O romance experimental*, de 1880, assombrou a crítica da época, chocada com a proposta da poética Naturalista. Nesse livro, o autor questiona se é possível haver a experiência em Literatura, respondendo, ao final, que

O romancista experimentador é, portanto, aquele que aceita os fatos provados, que mostra, no homem e na sociedade, o mecanismo dos fenômenos que a ciência domina, e que faz o seu sentimento pessoal intervir apenas nos fenômenos cujo determinismo ainda não está de forma alguma fixado, procurando controlar o mais que puder este sentimento pessoal, esta ideia a priori, pela observação e pela experiência.

Eu não saberia conceber nossa literatura naturalista de outra forma. (ZOLA, 1982, p. 75)

De acordo com o autor, o romance passa a ser experimental ao invés de meramente filosófico, em razão de se determinar pelos fenômenos naturais, individuais e sociais, ao contrário das explicações irracionais e sobrenaturais da metafísica.

É preciso ressaltar que, no entanto, Baguley se recusou a construir uma abordagem que legitimasse o “mito realista da representação direta



da vida [e] da representação passiva dessa realidade” (BAGULEY, 1995, p. 6-8), pois, segundo o autor, existem dois subgêneros naturalistas. O primeiro modelo é marcado por um traço trágico na temática e possui uma estrutura canônica de narrativa bem delineada, havendo uma predestinação maior do que a vontade das personagens, contra a qual elas não têm forças para lutar, pois seus destinos são determinados pela hereditariedade do mal e pelos erros herdados de gerações anteriores, travando um luta inútil pela sobrevivência. O segundo modelo é o naturalismo da desilusão, em que o mal da personagem está relacionado à mediocridade da vida humana e às dúvidas existenciais, não havendo luta, mas resignação.

Não obstante sua ligação com as propostas Naturalista e Realista, Maupassant não se prendeu a nenhuma delas, construindo uma narrativa original marcada pela variedade temática, pois o autor procurou registrar a totalidade da existência na criação de um universo fecundo e múltiplo. Porém, é preciso considerar que Maupassant procurava reproduzir a realidade exterior, sem se aprofundar nas características psicológicas de suas personagens, cujo vazio existencial as faz buscarem o prazer, mas encontrando apenas ruínas de um tempo, pois comumente são vítimas infelizes da ganância, do desejo e do orgulho.

### A nostalgia como romance

Apesar de curta carreira como escritor, que durou 13 anos, Henri René Albert Guy de Maupassant (1850-1893) foi prolífico, escrevendo cerca de 300 contos, três peças, seis romances e centenas de artigos de jornal. Influenciado por Gustave Flaubert, amigo de sua mãe, Laure Le Poittevin, Maupassant se tornou familiarizado com o Naturalismo.

Em 1889, Maupassant publicou o romance *Forte como a morte*, que trata da questão do envelhecimento e da morte, cujas personagens procuram se libertar da angústia que se apodera dos indivíduos no final da vida, especificamente dentro do universo dos valores e rituais de uma sociedade de aparências, tédio e esterilidade.

O título do romance *Forte como a morte* (MAUPASSANT, 1983) é retirado de um verso do *Cântico dos Cânticos* (8.6-7), onde se lê





Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura, o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo, são veementes labaredas. As muitas águas não poderiam apagar o amor, nem os rios, afogá-lo; ainda que alguém desse todos os bens de sua casa pelo amor, seria de todo desprezado. (BÍBLIA, 1993, p. 678)

Nesse romance, Maupassant narra a vida do célebre artista Olivier Bertin, que pinta os retratos das mais belas mulheres de Paris, e vive um romance com Anne de Guilleroy, casada com o deputado M. de Guilleroy. Maupassant inicia o romance descrevendo o ateliê de Bertin, em que

O dia entrava pela claraboia no vasto atelier. Era um grande quadro luminoso, sobre um fundo infinito de azul, por onde passavam, fugitivos, os pássaros em revoada.

Mas, ao entrar na ampla peça severa e encortinada, a claridade alegre do céu se atenuava, tornava-se doce, adormecia sobre os estofos, ia morrer nos reposteiros, mal clareava os cantos sombrios, onde as molduras de ouro se iluminavam como fogos. A paz e o sono pareciam aprisionados ali dentro, a paz das casas de artistas, onde a alma humana trabalha. (MAUPASSANT, 1983, p. 323)

O *incipit*, conforme Pierangeli, é um “prototema arquetípico da literatura [em que] se evidencia a ligação entre a estrutura literária e o ponto de vista do escritor sobre a própria atualidade e sobre a história” (PIERANGELI, 2015, p. 13), cuja relação não é mecânica, mas plena de nuances e de variáveis. Dessa forma, Maupassant já no início do romance nos dá o diapasão em que construirá sua tessitura narrativa, pois podemos ler que o autor irá construir um “quadro luminoso, sobre um fundo infinito de azul”, em que a “claridade alegre do céu” se atenua, mal clareando os “cantos sombrios”, lugar onde a “paz e o sono” parecem aprisionados na casa do artista, “onde a alma humana trabalha”.

Por conseguinte, a partir do regresso da jovem Anette, o retrato vivo da mãe durante a juventude, o autor reflete a respeito da passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Quando a



realidade contradiz os desejos das personagens principais do romance, que envelhecem ao longo dos anos, elas começam a se evadir no tempo e a terem sentimentos de nostalgia, povoando suas próprias fantasias com imagens de uma antiga beleza e felicidade que foram vivenciadas no passado.

Bertin, praticante da esgrima e da equitação, era célebre por sua força e beleza. A fama do grande pintor se iniciara em 1868 quando expusera o seu quadro *Cleópatra*, seguido pela obra *Jocasta*. Em 1873 recebeu a medalha *hors concours* pelo quadro *Juive d'Alger*, e ao pintar o retrato da Princesa de Salia passou a ser considerado como o mais importante retratista de sua geração, assim,

Desde esse dia, tornou-se o pintor querido das parisienses, o intérprete mais hábil e mais engenhoso de sua graça, de seu porte, de sua natureza. Em poucos meses, todas as mulheres em evidência, em Paris, solicitaram o favor de serem reproduzidas por ele. Bertin se fazia rogar e pagar muito caro. (MAUPASSANT, 1983, p. 330)

Conforme o narrador do romance, Bertin frequentava a alta sociedade parisiense “pela glória e não pelo coração”, divertindo-se por vaidade. O pintor considerava que as pessoas da sociedade tinham gostos volúveis e duvidosos, cuja inteligência era sem valor e suas opiniões se fundamentavam pobremente, não se interessando pelas coisas do espírito. Por meio de Bertin, Maupassant faz a crítica da sociedade parisiense finissecular. Conforme essa personagem,

[...] as pessoas que têm por única ocupação na vida fazer visitas e jantar fora, vêm a se tornar, por uma irresistível fatalidade, seres desembaraçados e gentis, mas banais, que discutem vagamente pensamentos, opiniões e gostos superficiais. [...] neles, nada é profundo, ardente, sincero, que sua cultura intelectual sendo nula e sua erudição um simples verniz, eles vivem, em suma, como manequins, que dão a ilusão e fazem gestos de seres de elite, que na verdade não são. [...] Vivem, dizia ele, ao lado de tudo, sem nada ver e nada penetrar. (MAUPASSANT, 1983, p. 354)



Anne era filha de um rico comerciante já morto e sua mãe era uma mulher muito doente. Dessa forma,

[...] ela se tornara, ainda jovem, uma perfeita dona-de-casa, sabendo receber, sorrir, conversar, distinguir as pessoas e o que se devia dizer a cada uma, sentindo-se à vontade na vida, perspicaz e desembaraçada. [...] Era coquete de uma coqueteria agressiva, mas precavida, que nunca avançava longe demais. (MAUPASSANT, 1983, p. 333)

Anne aceitara o casamento com o Conde de Guilleroy, pois pensava nas vantagens que o matrimônio lhe traria.

Certo dia, Bertin avistou a Condessa de Guilleroy, se encantou com sua graça e elegância e afirmou que faria o seu “retrato de bom grado”. Informada de tal frase, no dia seguinte, Anne de Guilleroy escreveu ao artista dizendo que aceitaria se tornar seu modelo. Durante os dias de trabalho de pintura, Anne e Bertin conversaram bastante, nascendo uma intimidade entre os dois. Enquanto o pintor conseguira descobrir as qualidades de seu modelo, Anne cedeu ao desejo de seduzi-lo.

O quadro de Anne, pintado por Bertin, passou a ocupar um espaço privilegiado na residência dos Guilleroy:

Era uma peça muito grande e muito clara. Sobre as quatro paredes, largos e belos revestimentos de seda azul-pálido, com desenhos antigos, enquadrados em molduras brancas e douradas, tomavam, sob a luz das lâmpadas e do candelabro, uma coloração lunar doce e viva. Na parede principal, o retrato da condessa por Olivier Bertin parecia habitar, animar o aposento. Havia nele, confundido com o próprio ar do salão, seu sorriso de mulher jovem, a graça de seu olhar, o encanto sutil dos seus cabelos louros. (MAUPASSANT, 1983, p. 356)

A admiração era tanta que se tornou costume as pessoas cumprimentarem o modelo ao se postarem diante do quadro.

Ao longo dos anos, os amantes construíram uma consistente relação afetiva, pois



A cadeia era sólida e ela refundia os anéis à medida que se desgastavam. Mas, sempre cuidadosa, trazia suspenso o coração do pintor, como se suspende uma criança que atravessa uma rua cheia de carruagens. E, assim, temia sempre o acontecimento desconhecido, cuja ameaça está sempre sobre nós. (MAUPASSANT, 1983, p. 347)

Enquanto isso, o marido de Anne jamais suspeitou do adultério, achando normal a amizade da esposa com o artista, do qual se tornara amigo.

Com o retorno da filha do casal, a jovem Annette de Guilleroy, a imagem de Anne começa a sofrer abalos, principalmente nos sentimentos de Bertin, haja vista que filha e mãe são muito semelhantes:

[...] a porta do grande salão abriu-se novamente e duas damas, em vestidos de renda branca, loiras, assemelhando-se como duas irmãs de idades muito diferentes, uma um pouco madura demais, a outra um pouco jovem demais, uma um pouco forte demais, a outra um pouco delgada demais, aproximaram-se abraçadas e sorrindo. (MAUPASSANT, 1983, p. 351)

Bertin, ao contemplar as duas mulheres, percebeu que uma era a continuação da outra, surpreendendo-se ao constatar que, diante de si, tinha duas mulheres diferentes, uma que vivera, outra que ainda viveria.

Durante um passeio no campo, o pintor observa a filha da amante com encantamento e estremecimentos de satisfação, embaralhando os tempos, fazendo

[...] do passado distante, de que perdera a sensação precisa, qualquer coisa semelhante a um sonho do presente. Ela baralhava as épocas, as datas, as idades em seu coração, e, reacendendo emoções já frias, confundia o ontem com o amanhã, a recordação com a esperança.

Ele perguntava a si mesmo, folheando sua memória, se a condessa, no auge de seu desabrochar, tivera essa graça flexível de cabrita, essa graça ousada, caprichosa,



irresistível, como a de um animal que corre e salta. Não. Ela fora mais desenvolvida e menos selvagem. Moça da cidade [...] (MAUPASSANT, 1983, p. 412)

À vista disso, inquieto e perturbado, o pintor tem a sensação de estar diante de um ser duplo, antigo e novo. Nisso, lembrou-se que fora o homem escolhido e preferido por essa bela mulher de quem se tornara amante ao longo dos anos. O retorno de Annette despertou em Bertin as recordações de um tempo, cujas reminiscências surgem como se mãos remexessem no arquivo de sua memória; porém, o artista tem dificuldades em descobrir qual o motivo dessas “borbulhas” da memória. Durante conversa com Annette, o enigma começa a ser compreendido, pois

Bertin escutava, tomado de uma perturbação crescente. Espreitava, esperava, no meio das frases dessa menina, quase estranha, ao seu coração, uma palavra, um som, um riso, que parecessem ecos da juventude de sua mãe. Algumas entonações, por vezes, faziam-no fremir de comoção. Certamente, havia entre suas expressões tais diferenças, que ele, às vezes, nem percebia as semelhanças, nem fazia confusão. Mas, essas diferenças só tornavam ainda mais perceptíveis os súbitos assomos da linguagem materna. Até então, tinha constatado a semelhança de seus rostos, com um olhar amigável e curioso. Mas, o mistério dessa voz ressuscitada as confundia de uma tal maneira que, virando a cabeça para não ver a moça, se interrogava se não era a condessa que lhe estava falando, assim, doze anos antes. (MAUPASSANT, 1983, p. 373)

Dessa forma, ao se mover numa memória-Ser, numa memória-mundo, o passado do pintor se revela como um já-aí de uma preexistência em geral suposta por nossas lembranças e utilizada por nossas percepções, pois o presente é o limite extremo da manifestação do passado em que coexistem círculos mais ou menos dilatados/contraídos, cada qual contendo tudo ao mesmo tempo. Assim, deveremos nos mover para tal ou qual círculo, conforme a natureza da lembrança procurada, que se sucederão a partir de antigos presentes delimitados no limite de cada uma, pois somos construídos como



memória, e, a um só tempo, nos constituímos na infância, na adolescência, na velhice e na maturidade como a coexistência de todos os lençóis do passado, segundo postula o escritor francês Marcel Proust, pois, ao arguer

[...] uma ponta do pesado véu do hábito, [...] tais lembranças me voltavam como no primeiro dia, com essa novidade aguda e fresca de uma estação que reaparece, de uma mudança na rotina de nossas horas, que, também no domínio dos prazeres, se saímos de carro num primeiro dia lindo de primavera, ou deixamos nossa casa ao romper do sol, fazem-nos reparar em nossos atos mais insignificantes com uma exaltação lúcida que faz prevalecer esse intenso minuto sobre a totalidade dos dias anteriores. Pouco a pouco, os dias antigos recobrem aqueles que os precederam, e eles mesmos são sepultados sob os que os seguem. Porém cada dia antigo permanece depositado em nós como, numa imensa biblioteca, onde existem livros mais antigos, um exemplar que, sem dúvida, ninguém nunca irá consultar. No entanto, basta que esse dia antigo, atravessando a transparência das épocas seguintes, remonte à superfície e se estenda sobre nós, cobrindo-nos inteiramente, para que, durante um momento, os nomes recuperem o seu antigo significado, as criaturas o seu rosto antigo, em nós, a nossa alma dessa época, e sintamos, com um sofrimento vago, porém suportável e de pouca duração, os problemas de há muito tornados insolúveis, que tanto nos angustiavam então. Nosso eu é formado pela superposição de nossos estados sucessivos. Mas essa superposição não é imutável como a estratificação de uma montanha. As transformações geológicas fazem aflorar à superfície, perpetuamente, camadas mais antigas. (PROUST, 2014, p. 163-164)

No entanto, apesar dessas doces lembranças que afloram à superfície, Bertin sente-se cansado e acha a sua própria casa vazia e o atelier deserto, vendo passar a “sombra de uma mulher, cuja presença lhe era doce”. Ao observar mãe e filha trabalharem, o pintor percebe que está envelhecendo, que suas recordações se transformaram em lamentos e “[...] a angústia de sua



casa deserta, imóvel, silenciosa, fria, qualquer que fosse o tempo, qualquer que fosse o fogo da lareira e da estufa, magoava-o, como se pela primeira vez compreendesse bem seu isolamento” (MAUPASSANT, 1983, p. 376).

Por outro lado, Anne sente igualmente os “ataques da idade” e segue uma dieta alimentar que não a faça engordar, contudo,

[...] seu rosto emagrecido ressentia-se desse regime. A pele distendida pregueava-se e adquiria uma tez escurecida, que deixava mais brilhante o viço soberbo da menina. Então ela começou a cuidar de seu rosto como as atrizes. E, ainda que ficasse, em pleno dia, com uma brancura um pouco suspeita, obteve, à luz das lâmpadas, esse brilho fictício e encantador, que dá às mulheres bem-pintadas uma coloração incomparável.

A constatação dessa decadência e o emprego desses artifícios modificaram seus hábitos. Passou a evitar o mais possível as comparações em pleno sol e a provocá-las à luz das lâmpadas, que lhe dava certa vantagem. (MAUPASSANT, 1983, p. 388)

É mister destacar que a nostalgia que atinge Bertin, atinge ao mesmo tempo Anne, e ela percebe que a preocupação obscura com os dias que passam infiltra-se em seu espírito, assim, cede ao instinto do perigo, fecha os olhos, “[...] deixando-se deslizar, a fim de conservar seu sonho, de não ter a vertigem do abismo e o desespero da impotência” (MAUPASSANT, 1983, p. 400).

A origem etimológica da palavra nostalgia provém das palavras gregas *nostos* (retorno) e *algos* (sofrimento), todavia, apesar de suas raízes gregas, a palavra não teve origem na Grécia antiga e é apenas nostalgicamente grega. Na verdade, ela foi urdida pelo suíço Johannes Hofer em sua tese de medicina de 1688, *De nostalgia*, descrevendo-a como uma enfermidade a que os suíços seriam predispostos, a *Heimweh*, uma indisposição por se estar ausente do lar que se transformava em enfermidade mortal. Conforme Lambotte (2007), semelhante ao indivíduo melancólico, o nostálgico não se interessa por nada e seu estado psíquico produz um anseio doloroso de retorno a um passado saudoso, cuja satisfação perdida é usualmente evocada pela fantasia.



De acordo com Freud (2011), a perda de um objeto muito amado é fator desencadeante de um trabalho de luto que pode instaurar um quadro patológico de melancolia, mantendo o sujeito fixado no objeto perdido, impedindo elaboração da perda, que pode ser uma perda mais abstrata, como a perda de um ideal ou de antigas aptidões cognitivas, pois “o objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2011, p. 51). Porém, é preciso ressaltar que essa “perda de si” pode se definir como perdas de natureza narcísica que produzem no indivíduo um conjunto de sintomas que se aproximam do modo de funcionamento melancólico, como o abatimento doloroso revelado pelas personagens do romance de Maupassant.

A “perda de si” de Anne e de Bertin diz respeito, portanto, ao reconhecimento da perda de uma parte de suas existências da qual não podem desligar sua libido, ou seja, uma representação de si no passado que é mantida idealizada, cuja relação amorosa se perdeu como objeto de amor. Singularmente, a nostalgia combina espaço e tempo como sugestão para lidar com a morte, cujos liames entre o novo e o antigo possibilitam a percepção do tempo no espaço, pois, conforme Ankersmit, “it will be my thesis, then, that nostalgia and the nostalgic remembrance of the past give us the most intense and the most authentic experience of the past” (ANKERSMIT, 1994, p. 198).

Por conseguinte, certa noite, após o jantar e da recepção aos convidados, a condessa se deita em sua cama e sente as angústias que lhe assaltam o espírito, pois compreende, enfim, que a filha lhe tomara o lugar na sociedade, inclusive no coração do amante, pois Bertin percebeu que

A atração que sentia pela moça assemelhava-se um pouco a esses desejos obscuros e inocentes, que fazem parte de todas as vibrações incessantes e insaciáveis dos nervos humanos. Seus olhos de artista e seus olhos de homem eram seduzidos por essa atração de vida, bela e clara, por essa seiva de mocidade, que cintilava nela. E seu coração, cheio de lembranças de sua longa ligação com a condessa, encontrando, na extraordinária semelhança de Annette com a mãe, uma excitação de emoções antigas, das emoções adormecidas do início de seu amor, tinha, talvez, estremecido um pouco, sob





a sensação de um despertar. Um despertar? Sim? Seria isso? Essa ideia o iluminou. Sentia-se desperto, após muitos anos de sono. (MAUPASSANT, 1983, p. 426)

Bertin conjectura que se estivesse apaixonado pela filha da amante iria rejuvenescer e se tornaria um homem diferente, pois novos desejos lhe seriam despertados. Porém, logo ele percebe que Annette nada faz além de soprar o antigo fogo da sua paixão por Anne, seu verdadeiro amor. Sozinho em sua residência, o pintor se sente angustiado, pois

As paredes do apartamento oprimiam-no. Toda a sua vida estava presa lá dentro, sua vida de artista e sua vida de homem. Cada estudo de pintura lembrava-lhe um sucesso, cada móvel falava de uma recordação, parecia curta, vazia e, ao mesmo tempo, cheia. Tinha feito quadros, mais quadros, sempre quadros, e amado uma mulher. Lembrava-se das noites de exaltação, após os encontros, nesse mesmo atelier. Tinha caminhado noites inteiras, cheio de febre. A alegria do amor feliz, a alegria do sucesso mundano, a embriaguez única da glória tinham-lhe feito saborear horas inesquecíveis de íntimo triunfo. (MAUPASSANT, 1983, p. 443)

Bertin percebe então que está amando a filha de sua amante, contudo, o seu sonho delirante sofre um duro revés ao ser informado do noivado de Annette com o jovem Marquês de Farandal.

Ao reler as cartas trocadas com Anne durante os vários anos de relacionamento, Bertin sente a nostalgia de um tempo que se esvaiu, de um mundo que ruiu:

Do fundo dessa gaveta, do fundo de seu passado, todas essas reminiscências subiam como vapores. Não eram mais do que os vapores impalpáveis da realidade exaurida. Ele, entretanto, sofria com isso e chorava sobre essas cartas, como se choram os mortos, porque eles não vivem mais. (MAUPASSANT, 1983, p. 444)

Por outro lado, Anne sente que todas as coisas belas e boas da vida escorrem pelas suas mãos enrugadas, que o seu fim se aproxima, “e seu



coração crispava-se num tal sofrimento, que, com o lençol sobre a boca, ela gemia de desespero” (MAUPASSANT, 1983, p. 451).

O autor francês reflete sobre a passagem do tempo e a sua influência sobre as paixões, o amor e a arte. Não obstante, é preciso ressaltar que enquanto Anne se angustia com a perda do seu lugar na sociedade para a filha Annette, a angústia de Bertin diz respeito à sua criação artística que é ultrapassada pelos Impressionistas.

No romance *Forte como a morte*, Maupassant narra a abertura de uma grande exposição de artes no Palácio da Indústria<sup>2</sup>:

Dir-se-ia que todas as carruagens de Paris faziam, nesse dia, uma peregrinação ao Palácio da Indústria. Desde as nove horas da manhã, chegavam por todas as ruas, pelas avenidas e pelas pontes, para essa feira de belas-artes, onde todo Paris artístico convidava todo Paris mundano, a fim de assistir ao *vernissage* simbólico de três mil e quatrocentos quadros. [...] Os pintores, em exibição da manhã à noite, faziam-se reconhecer por sua atividade, pela sonoridade de sua voz, pela autoridade de seus gestos. [...] Viam-se [...] de tudo o que se fez, de tudo o que se faz, de tudo o que fazem e de tudo o que farão os pintores até o último dia do mundo. (MAUPASSANT, 1983, p. 382-383)

Bertin é um dos artistas a expor nessa exposição, mesmo assim, não se sente seguro com a sua obra *Banhistas*, apesar das felicitações dos célebres confrades, e um mal-estar lhe oprime o peito. Durante as discussões artísticas, o pintor se desinteressa das argumentações e

[...] entrou em discussão para se apaixonar, mas as coisas a que respondia, por hábito, não o interessavam mais do que as que ouvia, e tinha vontade de ir-se embora, de não mais escutar, de não mais compreender, pois sabia, com antecedência, tudo o que se diria sobre essas antigas questões de arte, de que conhecia todas as faces. (MAUPASSANT, 1983, p. 387)

Por fim, certa manhã, ao ler o jornal *Fígaro*, Bertin percebe que o seu mundo ruiu inteiramente, pois acabara de ler o artigo “Pintura moderna”, “[...]”

2

O *Palais de l'Industrie et des Beaux-arts* foi um palácio de exposições, obra do arquitecto Victor Viel e do engenheiro Alexis Barrault, construído para a Exposição Universal de 1855 nos Champs-Élysées, em Paris. A exposição de belas-artes deu-se, na realidade, num palácio adjacente da Avenue Montaigne.



um elogio ditirâmico a quatro ou cinco pintores novos que, dotados de reais qualidades de coloristas, buscando efeitos pelo exagero, tinham a pretensão de serem revolucionários e renovadores de gênio" (MAUPASSANT, 1983, p. 461). O pintor se enerva com o louvor à nova proposta estética e percebe que o seu nome aparece no final do artigo, numa frase curta e incisiva, "a arte fora de moda de Olivier Bertin" (MAUPASSANT, 1983, p. 461).

Contudo, o que o pintor não percebe é que a polêmica entre os pintores do Salão e os impressionistas, retratada por Maupassant, diz respeito mais às "[...] rivalidades locais e com política das artes do que com questões fundamentalmente estéticas" (GAGE, 2012 p. 85).

Após isso, Bertin se desilude com a existência e chega ao limite do sofrimento, e nem Anne consegue mais consolá-lo. Logo a seguir, no final do romance, Bertin sofre um sério acidente e durante os estertores da morte Anne o visita pela derradeira vez. De mãos dadas, os amantes se entreolham e Anne percebe que

Cada uma dessas pressões dizia-lhe alguma coisa, evocava uma parcela de seu passado extinto, removia em sua memória as lembranças estagnadas de sua ternura. Cada uma delas era uma pergunta secreta, cada uma delas era uma resposta misteriosa, tristes perguntas e tristes respostas, recordações de um velho amor.

Seus espíritos, nesse encontro de agonia, que seria talvez o último, remontava, através dos anos, toda a história de sua paixão. E não se ouvia, no quarto, senão o crepitar do fogo. (MAUPASSANT, 1983, p. 473)

Resta-nos, então, a dúvida se o pintor sofrera um acidente ou se cometera suicídio, jogando-se na frente de um ônibus, cujas rodas lhe passaram sobre o corpo.

O sofrimento da nostalgia que atinge os amantes do romance *Forte como a morte* (MAUPASSANT, 1983) pode ser interpretado como o sintoma de uma época, uma emoção histórica, pois, segundo Boym

A nostalgia como emoção histórica apareceu durante o romantismo e é contemporânea ao nascimento da cultura de massa. Na metade do século XIX, a nostalgia



institucionalizou-se em museus nacionais e provinciais, instituições patrimoniais e monumentos urbanos. O passado não era mais desconhecido ou desconhecível. O passado tornou-se "patrimônio". O ritmo acelerado da industrialização e modernização aumentou a intensidade do desejo popular por ritmos mais lentos do passado, por coesão social e tradição. (BOYM, 2017, p. 159)

A nostalgia, portanto, não é anti-moderna e não se opõe à modernidade, mas é sua contemporânea e advém de uma "nova compreensão do tempo e do espaço que faz a divisão entre local e universal possível" (BOYM, 2017, p. 154).

Dessa forma, tanto Anne quanto Olivier anseiam por um tempo diferente e se rebelam contra a noção de tempo de sua sociedade, recusando-se a se renderem à irreversibilidade do tempo que atormenta os indivíduos que se sentem sufocados dentro dos limites convencionais de tempo e de espaço.

### Referências

ANKERSMIT, Frank. *History and tropology: the rise and fall of metaphor*. California: University of California Press, 1994.

BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.

BAJU, Anatole. A verdade sobre a escola decadente. In: MORETTO, Fúlvia. (org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Lucilações tristes de uma estranheza postiça: a decadência quase esquecida de Dujardin. In: *Darandina*, Juiz de Fora, v. 06, n. 2, dez. 2013, p. 1-13.

BARBOSA, Ramsés Albertoni; EVARISTO, Maria Luiza Igino. Narrativas da ausência e do poder: o artifício de representação no romance de tese saramaguiano. In: *Gragoatá*, Niterói, v. 23, n. 47, set.-dez. 2018, p. 752-779.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.



BOUÇAS, Edmundo. Five o'clock: teatro decadentista e parcerias da *Belle Époque*. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, 1997, p. 79-92.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. In: *Novos estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 96, jul. 2013, p. 105-115.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. In: *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 23, abr. 2017, p. 153-165.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *La melancolie: études cliniques*. Paris: Ed. Economica, 2007.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. *Forte como a morte*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

PIERANGELI, Fabio. Italo Calvino e a energia “no momento do início”. In: *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, n. esp. 1, 2015, p. 10-23.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: a fugitiva*. Volume VI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.



ZOLA, Émile. *O romance experimental*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

WACQUANT, Loïc. Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes. In: *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 96, jul. 2013, p. 87-10.