

PONTOS DE VISTA MATIZADOS: A FOCALIZAÇÃO EM *BEL-AMI*, DE MAUPASSANT¹

Brigitte Monique HERVOT*

RESUMO: Maupassant aprendeu desde cedo que a arte e o talento passam pelo olhar, conforme lhe ensinara Flaubert. Em *Bel-Ami* (1885), a questão central para o autor é conseguir transmitir, de maneira viva, a metamorfose de um jovem ambicioso, contando – por meio do narrador – e, sobretudo, mostrando – por meio do focalizador –, sua ascensão no plano amoroso, material e social. Mais do que contar sua história, Maupassant mostra ao leitor os olhares que pousam no seu herói, olhares que se cruzam e se refletem explícita e constantemente no decorrer da narrativa, e, por meio dos quais, a personagem se revela e se situa na realidade que a cerca.

PALAVRAS-CHAVE: Guy de Maupassant. *Bel-Ami*. Narrador. Focalizador.

Considerações preliminares

No plano da estrutura de uma obra literária, a distinção entre discurso e história, leva obrigatoriamente o crítico a recorrer a um conceito muito útil para o estudo do romance, sobretudo para a construção da personagem: o da perspectiva narrativa que envolve a relação do narrador com os fatos que conta. Sabe-se que o leitor conhece a história de um romance por meio de várias instâncias narrativas e, perante a personagem, pode formular uma opinião sobre ela, mas não se pode esquecer que ele “a vê por intermédio de outra instância, uma instância que vê, e vendo, faz ver” (BAL, 1977, p.115). Em razão disso,

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – biche@uol.com.br

¹ Esse texto é uma versão revisada de um artigo publicado originalmente na Revista de Letras da Unesp em 1995 (versão impressa).

antes mesmo de dizer algo sobre a personagem, é necessário definir quem está vendo e descobrir, por meio de seu olhar, sua visão de mundo moral, ética e ideológica, pois “[...] existe uma influência da parte do focalizador sobre o que chega ao leitor a respeito da personagem vista.” (BAL, 1977, p.115).

Inspirado em Flaubert, o romancista francês Guy de Maupassant (1850-1893) afirma que a tessitura narrativa não pode prescindir do olhar arguto de seu criador. Em *Bel-Ami*, põe em prática o que recomendava o mestre: “[...] olhar tudo que queremos expressar, demorada e atenciosamente para descobrir um aspecto que não foi visto e dito por ninguém [...]” (MAUPASSANT, 1987, p.713). Maupassant, desse modo, cultivava em seu romance uma pluralidade de focalizadores que permite à história ser contada não só do ponto de vista do narrador, mas também do ponto de vista de algumas personagens, e, em especial, do ponto de vista do protagonista. Recorre à técnica da focalização interna para escrever a história de um provinciano, Georges Duroy, que chega a Paris para vencer na vida. Por tratar-se de uma narrativa centrada na vida de um homem, o relato poderia ser feito na primeira pessoa, o protagonista assumindo a narração desde o primeiro momento; o escritor, contudo, precisa de um narrador independente, ou melhor, invisível, para relativizar as certezas que possam surgir do romance. A tarefa de contar os fatos é, então, confiada a um narrador onisciente, porém esses são contados, prioritariamente, do ponto de vista de Duroy, cuja vontade é o eixo central de sua trajetória. Para conseguir o que quer, o herói precisa observar os outros e aprender, e o narrador-focalizador neutro não hesita, na maior parte da narrativa, em lhe ceder o privilégio de ver.

Com base nessas reflexões, procurarei analisar, neste artigo, algumas das focalizações que constroem a imagem de Georges Duroy, em especial, a do narrador, do protagonista e das personagens femininas. Convém lembrar, para concluir essas primeiras considerações, o tipo de narrador que a maioria dos escritores do século XIX, contemporâneos de Maupassant, valorizava dentro de uma estética realista a serviço da objetividade. Era, em princípio, onisciente, observador todo-poderoso fora da história, cujo estilo impessoal garantia a generalidade e a objetividade dos fatos narrados. Hoje, sabe-se que esse narrador não estava “ausente”, do lado de fora; no máximo, pode-se dizer que era invisível, ou ainda hipotético. “Mesmo que o narrador do tipo mais frequente, o narrador invisível, não deixe marcas de seu ato de enunciação, é verdadeiramente o sujeito da narração.” (BAL, 1977, p.177) Tampouco era sempre objetivo. Se esse narrador, por sua posição externa, tem o privilégio de ver, de saber e de

contar tudo sobre todos, a onisciência não lhe garante sua suposta objetividade. Em muitos casos, como se verá logo adiante, o narrador de *Bel-Ami* permite-se emitir julgamentos de valor sobre a personagem. E são justamente essas intrusões que tornam o narrador onisciente presente, participante da história, na medida em que se posiciona diante dos acontecimentos e das personagens do romance, revelando, assim, uma visão de mundo que pode ou não afinar com a do romancista e/ou das personagens.

Um narrador discreto, porém presente

Se não abre mão totalmente do narrador-focalizador onisciente, entidade demiúrgica detentora da verdade, por outro lado, Maupassant foge de sua visão “prepotente”. Nem sempre à fácil perceber a presença do narrador invisível em *Bel-Ami*, pois nesse romance predomina um narrador que não se permite intervir diretamente na história, discursar sobre os eventos ou interromper o curso da narrativa com reflexões morais ou filosóficas. Em uma linguagem conhecida da crítica, é o narrador onisciente neutro que quase nunca se permite intervir diretamente na obra, mas que, aos poucos, aparece para mostrar e organizar a realidade observada. Para Maupassant, esse é o narrador dos partidários da objetividade os quais,

Ao pretenderem nos dar a representação exata do que acontece na vida, evitam com cuidado qualquer dissertação sobre os motivos, e se limitam a fazer desfilar diante de nossos olhos as personagens e os acontecimentos... Ao invés de explicar o estado de espírito de uma personagem, os escritores objetivos procuram a ação ou o gesto que esse estado de alma, fatalmente, deve levar este homem a cumprir numa determinada situação. E eles o fazem se comportar de tal maneira no livro inteiro que todos seus atos, todos seus movimentos sejam o reflexo de sua natureza íntima, de todos os seus pensamentos, de todas suas vontades e todas suas hesitações. Eles escondem, portanto, a psicologia ao invés de espalhá-la; fazem dela a carcaça da obra, como a ossatura invisível é a carcaça do corpo humano. O pintor que faz nosso retrato não mostra nosso esqueleto. (MAUPASSANT, 1987, p.710).

Desde a primeira frase do romance *Bel-Ami*, o narrador onisciente surge com todo seu saber e o leitor percebe que alguém – ainda não se sabe nada sobre ele – está assumindo a narração: “Depois que o caixa lhe entregou o troco de

sua moeda de cem *sous*², George Duroy saiu do restaurante.” (MAUPASSANT, 2010, p.11). Como se fosse conhecida desde sempre e não necessitasse ser apresentada, a personagem é designada pelo seu sobrenome. É também definida pela situação, na qual se encontra nessa cena inicial. A Georges Duroy é atribuído o gesto inicial – sair de um restaurante –, gesto consecutivo de uma série de ações anteriores à narração, remetendo para um contexto além da história que só o narrador conhece nesse instante. O leitor tem a impressão de adentrar em uma “[...] história já em curso, um momento extraído de uma duração dando sequência a um momento anterior.” (DUBOIS, 1973, p. 492).

Não somente o nome da personagem é conhecido. Não há nenhuma dúvida: o focalizador-narrador onisciente, invisível está presente e, ao descrever um fato sem tecer nenhum comentário, pretende-se o mais objetivo possível. Embora seja impossível sê-lo totalmente – pois o fato de o narrador não poder contar tudo lhe impõe uma escolha, e qualquer escolha é subjetiva – é possível afirmar que, nessa primeira frase, o narrador procura apenas descrever os fatos como são.

Na técnica romanesca do século XIX e na estética realista, o conhecimento do leitor se forma inicialmente a partir do retrato físico e psicológico do protagonista. O narrador-focalizador de *Bel-Ami* não foge a esse princípio narrativo. Embora não muito prolixo em sua descrição, parece pressupor que o leitor está, antes de tudo, querendo visualizar a personagem. Alguns traços são suficientes para descrever o físico avantajado de Duroy – condição *sine qua non* para a trajetória ascendente do arrivista literário –, de modo a justificar o estado do protagonista; permite também ao narrador aludir a certos fatos que considera mais importantes para a construção da personagem e o decorrer da história.

Se, como se viu, o narrador descreve, na primeira frase do romance, uma situação objetivamente, citando apenas o nome do protagonista, nos parágrafos seguintes, introduz no enunciado descritivo “[...] certas qualificações que o indexam no plano da narração, ao mesmo tempo traduzindo a vontade realista de simplesmente mostrar [...]” (DUBOIS, 1973, p.497), como, por exemplo, quando se refere ao passado militar do herói. Duroy não é o único, nem o primeiro arrivista a pensar na carreira militar para se promover socialmente. Muitos de seus antecessores literários, sobretudo da primeira metade do século

² Após a Revolução Francesa, a partir de 1793, um **sou** correspondia a uma peça de cinco centavos. [N.T.]

XIX, também foram atraídos por esse caminho. Entre eles, Julien Sorel talvez seja o mais representativo de toda essa geração pós-Napoleão I, ainda fortemente marcada pelo mito do “[...] aventureiro plebeu, sem fortuna que, em pouco tempo, se coroa ele próprio.” (ROBERT, 1972, p.237). Depois dele, parecia possível a todos quebrar as barreiras sociais.

Um retrato de Napoleão está pendurado no quarto de infância de Georges Duroy, embora o mito jê não tenha a mesma força. Setenta anos separam o protagonista e o imperador plebeu. A estrutura social mudou e a carreira militar não traz mais a promoção desejada pelo arrivista. Outros caminhos lhe parecem mais adequados: o jornalismo e a política. A experiência que ele teve no exército apenas lhe deixou alguns estigmas físicos e morais, destacados pelo narrador. Ao comparar o olhar de Duroy com “[...] um daqueles olhares de belo rapaz que se estendem como ataques de gavião.” (MAUPASSANT, 2010, p.11), aquele que conta abandona sua postura objetiva para, metaforicamente, emitir um julgamento de valor sobre o focalizado. A simples alusão à ave de rapina, ave que se alimenta de presa viva, não somente alude à esperteza e à vontade de vencer do herói, como também reflete uma opinião negativa de quem fala e olha.

Ao mesmo tempo em que o narrador descreve a aparência física do protagonista, faz uma avaliação rápida de sua situação financeira. Em poucas linhas, faz as contas e as coisas vão mal. Usando toda sua onisciência, a ponto de saber exatamente de quanto dinheiro dispõe o protagonista, o narrador expõe clara e pragmaticamente (em termos de números) a miséria em que Duroy está vivendo. Não sem uma pontinha de ironia, escondida na palavra **maior**, repetida duas vezes, mostra a miséria e a insignificância de Duroy: “[...] dois copos de cerveja no bulevar. À noite, esse seria seu maior gasto e seu maior prazer.” (MAUPASSANT, 2010, p.11). Novamente, a mesma ideologia elitista perpassa a voz do narrador. Essa última frase, contudo, pode muito bem ser considerada como um exemplo de discurso transposto, em que a voz do protagonista se mescla à do narrador, e, nesse caso, o uso de “maior” traduziria a indignação e a revolta do herói contra sua própria situação.

De qualquer modo, os primeiros parágrafos do romance ilustram como o narrador transmite sua opinião acerca da personalidade do protagonista, pois, por mais discreta que seja, ela está presente ao longo de toda a narrativa. Por meio de um leque de intromissões, desde as que revelam um julgamento implícito referente às personagens e aos acontecimentos, até as intromissões

referentes à organização do discurso, o narrador onisciente se posiciona diante do que conta.

À primeira vista, parece ter uma visão negativa do herói e, em muitas ocasiões, não perde a chance de criticar implicitamente seu caráter ou de ironizar sobre seu destino. Entretanto, é necessário destacar o fato de que não reserva esse tratamento apenas a Duroy, mas também a outras personagens. Todos que servem de modelo para a aprendizagem e carreira de Duroy são focalizados pelo narrador, cujo ponto-de-vista “nobre” não perdoa a nenhum desses homens movidos pela paixão do dinheiro e do poder, com sua grosseria e falta de ética. Focalizando a maioria delas com o mesmo olhar crítico, quase aristocrático, e frequentemente irônico, o narrador envolve o protagonista em um contexto social que, em grande parte, recupera a negatividade da visão inicial. A contextualização não é a única forma de o narrador salvar o herói de uma condenação sumaria. Em certas ocasiões, mostra-o em situações que favorecem um olhar mais benevolente como, por exemplo, em certas cenas de ternura entre ele e a amante Clotilde de Marelle, ou ainda quando visita seus pais.

Assim, dentro do campo de consciência do narrador, a personagem principal não é apenas um arrivista cínico. É um homem complexo e que, em muito, se parece com os outros. Quase todas as personagens do romance, homens como mulheres, prezam acima de qualquer coisa o dinheiro, o poder, o luxo ostensivo, e todos estão prontos para adquirir tudo isso, custe o que custar. Traçaças, mentiras, corrupção, extorsões, vale tudo para subir.

Uma multiplicidade de focalização

Como já foi dito no início deste trabalho, Duroy não é focalizado somente pelo narrador onisciente. “Entre as condições próprias para sua ilusão, existe uma, cuja importância Maupassant, a exemplo de seu mestre, sempre considerou como fundamental: o distanciamento do romancista [...]” (VIAL, 1954, p.536), distanciamento que significa a condenação de uma análise exaustiva da realidade observada e constitui uma técnica narrativa chamada por André Vial de **personagem-testemunha**³. Restituindo a sensação própria

³ É importante não confundir a terminologia de Vial com a de Norman Friedman, cuja classificação comporta o **narrador-testemunha**, narrador que “[...] dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Ele narra em 1ª pessoa, mas é um ‘eu’ já interno à narrativa que vive os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais

de uma personagem, o romancista estabelece uma aproximação direta do leitor com as realidades sensíveis que as palavras assumem e, tornando-se o leitor, por sua vez, testemunha.

Em todos seus romances, Maupassant delega seus poderes a uma ou duas personagens privilegiadas, e a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com a situação desses focalizadores internos que veem e avaliam. Para legitimar suas sensações, sugere as circunstâncias mais gerais – hereditariedade, condição social, caráter dominante, profissão, idade, experiências, encontros – em que se formaram essas personagens, e as circunstâncias contemporâneas do momento da observação. Mas a técnica da **personagem-testemunha** não se restringe às personagens secundárias, pois um dos traços “[...] mais constantes do talento de Maupassant foi ter ampliado e mantido a aplicação dessa técnica para a representação direta das personagens principais, daquelas cujos interesses e paixões formam a própria substância da ação romanesca.” (VIAL, 1954, p.547). Alias, é possível afirmar que, em *Bel-Ami*, é justamente o protagonista que assume prioritariamente a função de testemunha.

Procurando se afastar o máximo possível, o narrador-focalizador onisciente cede a visão a Duroy na maior parte da narrativa e a realidade chega ao leitor por um olhar que muda conforme as circunstâncias de ordem material e moral. Se as descrições permitem ao narrador enquadrar a história em um cenário determinante para a trajetória do protagonista, de acordo com os princípios estéticos do realismo, essas descrições, sendo feitas do ponto de vista do protagonista, permitem ao leitor entender melhor o estado de alma do protagonista, e ao narrador-focalizador onisciente dividir o peso dos fatos narrativos.

Como diz Mieke Bal (1977), muitas vezes é difícil perceber quando há uma mudança de nível de focalização, mas Maupassant facilita as coisas. Romancista do olhar, não hesita em assinalar as marcas da observação. Expressões como **lançar um olhar, olhar, julgar de relance, diante de seus olhos, esquadrihar com os olhos**, aparecem várias vezes durante o primeiro capítulo e recheiam o romance, determinando com precisão o ponto de vista. Todas marcam momentos em que o narrador ainda está olhando para o protagonista, o qual, por sua vez, olha, e o que vem a seguir na narrativa passa

verossímil.” (LEITE, 1985, p.37). A técnica de Maupassant, na verdade, acarreta outras características narrativas. Nunca se encontram análises exaustivas da realidade observada: a descrição retém apenas os elementos importantes para a personagem, reaparece várias vezes, e toda vez é modificada pelo estado de alma de quem está contemplando.

a ser a visão de um focalizador interno, ou de segundo grau: o focalizado-focalizador.

A abundância de momentos em que o protagonista assume a focalização impede qualquer tentativa de análise exaustiva do romance, mas o levantamento de alguns trechos pode mostrar com que mestria Maupassant se utiliza do recurso da focalização interna para marcar a mudança interior de Duroy. Lembro que escolhi analisar, com maior atenção, os trechos em que o olhar se concretiza no plano do enunciado narrativo, de modo a ressaltar que esse tipo de focalização é explorado pelo autor por meio de uma correspondência entre a perspectiva física e psicológica.

Duroy: de focalizador para focalizado

Logo no primeiro capítulo, o narrador delega a Duroy a focalização. É ele – e, claro, ao mesmo tempo, o focalizador onisciente – que vê os fregueses do restaurante barato, os burgueses nos bares dos bulevares, a multidão, o amigo Forestier, as mulheres e os fregueses das Folies-Bergères. E é com base nessa visão mesclada, a do narrador-focalizador neutro e a da personagem-testemunha, que o leitor reconstrói a situação.

Olhava todos aqueles homens sentados e bebendo, todos aqueles homens que podiam matar a sede tanto quanto desejassem. E passava diante dos cafés com um ar aborrecido e galhardo, e com uma olhadela julgava, pela fisionomia, pelos trajes de cada consumidor, o quanto devia trazer consigo de dinheiro. Uma ira invadia-o contra essas pessoas sentadas e tranquilas. (MAUPASSANT, 2010, p.13).

A focalização se explica pela situação em que Duroy se encontra. É sua sede que justifica a caracterização dos burgueses como seres que “podiam matar a sede tanto quanto desejassem”; é a falta de dinheiro, até mesmo para comer, que dirige seu olhar para os bolsos dos fregueses e justifica sua raiva, seu estado de revolta diante da vida que leva. Mais uma vez, o motivo do dinheiro volta à tona. A inveja, traço do temperamento burguês, invade Duroy que está vivendo em extrema penúria, numa sociedade em que o capital constitui um dos pré-requisitos mais importantes, talvez o mais importante, para ser aceito no alto patamar social, cultural e político. E se contrapuser essa cena à cena inicial – quando Duroy está saindo do restaurante barato – talvez seja possível dizer que

são esses mesmos sentimentos que justificam a visão inicial do protagonista, visão intimamente mesclada à do narrador-focalizador onisciente:

As mulheres voltaram a cabeça em sua direção: três operarizinhas; uma professora de música de idade indefinida, mal penteada, descuidada, com um chapéu sempre empoeirado, trajando um vestido como de hábito posto de través; e duas burguesas com seus maridos, habituadas àquele restaurante popular de preços fixos. (MAUPASSANT, 2010, p.11).

O leitor não deixa de inferir alguns traços psicológicos que a configuração física sugere. O chapéu sempre empoeirado, o vestido sempre desarrumado, e a presença habitual dessas freguesas refletem não só um ato habitual na vida de Duroy, e sua situação financeira, como também sua atitude emotiva e ideológica e sua visão de mundo. A infelicidade e, ao mesmo tempo, a revolta que perpassam o olhar do focalizador-protagonista parecem estar aí para explicar ao leitor, ou talvez legitimar antecipadamente, sua vontade de vencer na vida.

Outro momento em que Duroy assume a focalização situa-se no segundo capítulo da primeira parte. No nível da história, o momento é importante por constituir o primeiro teste de admissão de Georges Duroy na alta sociedade: é convidado para jantar na casa de Forestier, amigo que “[...] era casado e jornalista, estava em ótima situação [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.15), encontrado, por acaso, na véspera. A insegurança inicial que a novidade da situação – a entrada em uma casa de “gente importante” – provoca no herói o faz assumir uma posição de observador. Para aquele que não se inclui nas classes privilegiadas e que deseja nelas entrar, a melhor postura para começar a aprendizagem é escutar e olhar. É exatamente o que faz Duroy nessa noite.

O primeiro objeto de focalização da personagem-testemunha é a dona da casa que, ao mesmo tempo em que está sendo observada, parece devolver ao focalizador uma imagem de si. “Ele enrubesceu até as orelhas, não sabendo mais o que dizer; e sentia-se examinado, inspecionado dos pés à cabeça, sopesado, julgado.” (MAUPASSANT, 2010, p.29). A insegurança do neófito poderia explicar o “reflexo” avaliativo que percebe no olhar do outro. Alguns segundos depois, o olhar de Madeleine Forestier ainda persiste na focalização de Duroy, “[...] e olhava para a senhora Forestier, cujos olhos ainda permaneciam pousados sobre ele [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.22),

mas dessa vez o reflexo age num sentido oposto ao anterior. A descrição sensual e delicada dessa mulher que Duroy está olhando reflete a sensação do protagonista, sensação tão doce quanto a “leve nuvem de pluma loira acima do pescoço” (MAUPASSANT, 2010, p.29-30). Revertendo o desconforto inicial, “Duroy tranquilizava-se sob seu olhar”, olhar que o focalizador parece observar com uma lente zoom a ponto de destacar a cor: “Seus olhos eram cinza” (MAUPASSANT, 2010, p.30).

Após os convidados do casal terem chegado – é o narrador-focalizador que se encarrega de mostrá-los – todos passam à mesa de jantar. Duroy ainda não domina as regras do *savoir-faire*, as convenções do *grand monde*, e tem medo de exibir sua ignorância e inexperiência nos seus gestos e nas suas palavras: “Duroy não ousava pronunciar sequer uma palavra.” (MAUPASSANT, 2010, p.32). Ele apenas olha e observa o comportamento das elites, cujos usos, ações e ideias adquirem para ele o caráter de uma regra normativa.

A sensualidade que se desprende de seu primeiro olhar repete-se. Novamente, o objeto de focalização da personagem-testemunha é uma mulher, Clotilde de Marelle, ao lado de quem Duroy está sentado na mesa de jantar. Como no caso anterior, o objeto focalizado está muito próximo e carregado de sensualidade. “Observava por vezes sua vizinha, cujo pescoço redondo o seduzia. Um diamante preso a um fio de ouro pendia de sua orelha, como uma gota de água que teria deslizado pela carne.” (MAUPASSANT, 2010, p.32). A insistência do protagonista em focalizar as mulheres é justificada não apenas pela situação física – na primeira vez, defronta-se com Madeleine, e, na segunda, está sentado ao lado de Clotilde – mas, e sobretudo, pelo seu desejo interior revelado logo na segunda página do romance, o de “um encontro amoroso.” (MAUPASSANT, 2010, p.12).

Esse desejo não é próprio a Duroy; muitos ambiciosos amam e “usam” as mulheres. A importância do elemento feminino no plano da estrutura narrativa reproduz sua importância e seu papel na carreira de todo arrivista. O fato de Duroy, logo no início da narrativa, pousar seus olhos sobre as mulheres revela sua sensualidade e indica o meio principal pelo qual, inconscientemente ou não, pretende ascender ao poder.

Duroy observa e escuta os outros convidados falarem, sem se manifestar, pois lhe falta “[...] aquele viés prático e aquela maneira de ver especial dos mercadores de novidades, dos vendedores de comédia humana [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.32), um olhar profissional que, em pouco tempo,

ele passa a dominar melhor do que ninguém; permanece silencioso até surgir a oportunidade de falar, quando o tema da conversação “[...] acabou por se fixar na grande interpelação do Senhor Morel sobre a colonização da Argélia.” (MAUPASSANT, 2010, p. 33).

Duroy esteve lá durante mais de dois anos, antes de chegar a Paris e sabe do que falar. A mudança de comportamento verbal do protagonista provoca uma mudança no plano da focalização. De uma posição de observador, passa a ser, por sua vez, focalizado. Ao assumir a palavra diante de outros convidados, quase sem querer – ou como diz o narrador, “Georges Duroy abriu a boca e falou, surpreendendo-se com o som de sua voz, como se nunca se tivesse ouvido falar [...]” (MAUPASSANT, 2010, p. 34) – faz com que os outros dirijam seu olhar para ele: a partir daí, é focalizado não apenas pelo narrador-focalizador onisciente, mas também, e simultaneamente, pelas outras personagens. “Todos o olhavam”; “Os olhos de todas as mulheres estavam pousados sobre ele”; “Walter observou então o jovem por cima do vidro de seus óculos”; “tirou seus óculos para olhar Duroy de frente”; “[...] a senhora Forestier envolvia Duroy com um olhar protetor e sorridente, um olhar de *connaisseur* que parecia dizer: ‘Você, você fará sucesso.’ A senhora de Marelle voltara-se diversas vezes em sua direção.” (MAUPASSANT, 2010, p.35-36).

Novamente, instala-se um jogo de olhares que permite ao protagonista se situar na realidade em que está vivendo. Ao ter conseguido chamar a atenção dos outros, sua insegurança inicial desaparece. O olhar que Duroy, doravante, pousa sobre os outros é diferente, refletindo, segundo o narrador onisciente, uma sensação de euforia súbita, sensação própria do recém-chegado que percebe, no mais insignificante detalhe, um sinal de sucesso pleno. Centro das atenções, sobretudo das atenções femininas, Duroy

Sentia em seus membros um vigor sobre-humano; em seu espírito, uma resolução invencível e uma esperança infinita. Encontrava-se agora entre seus pares, em meio àquelas pessoas; acabava de assumir ali uma posição, de conquistar seu lugar. Seu olhar pousou sobre as fisionomias com uma nova segurança, e ousou, pela primeira vez, dirigir a palavra à sua vizinha. (MAUPASSANT, 2010, p.36).

A autoconfiança de Duroy é motivada não só pelo vinho que tomou, como também pelo olhar de sua vizinha, “[...] um daqueles claros olhares penetrantes de mulher que chegam até o coração [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.36), e

logo, em seguida, pelo de Madeleine Forestier: “[...] encontrou mais uma vez os olhos da senhora Forestier, sempre acolhedores, mas julgou descobrir neles uma alegria mais viva, uma malícia, um encorajamento.” (MAUPASSANT, 2010, p.36). Contudo, mais do que justificar seu estado de euforia, os olhares que as mulheres devolvem a Duroy-focalizador escondem o tipo de relacionamento que se instalará entre elas e o protagonista: uma relação sensual com a primeira, e de aprendizagem com a outra.

A conquista de Duroy já começou. A passagem da posição inicial de “observador” para a de “observado”, isto é, a mudança de papel de protagonista no plano da focalização, parece reproduzir, em escala menor, sua metamorfose completa, marcada na primeira e última cena do romance. No início, como se viu, anda nos bulevares de Paris, sem dinheiro, com fome, e olha para os burgueses com inveja.

Três anos depois, Duroy casa-se com a filha mais bonita de um milionário, na igreja da Madeleine, e é “contemplado” pela multidão.

Georges retomou o braço de Suzanne para tornar a atravessar a igreja, que estava de pessoas, pois todos haviam voltado a seus lugares a fim de vê-los passar juntos. Ele andava calmamente, com um passo lento, a cabeça erguida, **os olhos fixos** na grande abertura ensolarada da porta. Sentia leves frissons correrem sobre a pele, aqueles frios frissons causados por imensas alegrias, por imensas felicidades. **Não via ninguém.** Pensava somente em si.

Assim que chegou à entrada, avistou a multidão aglomerada, uma multidão negra, barulhenta, que ali viera por sua causa, para ele, Georges Du Roy. O povo de Paris **contemplava-o e invejava-o.** (MAUPASSANT, 2010, p.359, grifo nosso).

Vale reparar que, nas duas situações, inicial e final, o protagonista, na posição de focalizador ou de focalizado, permanece isolado, e a solidão, talvez, possa ser considerada uma das características do arrivista, um ser que, social e psicologicamente, não se integra em nenhum grupo, renegando suas origens, sem nunca conseguir apagá-las. Paradoxalmente, observa-se que, no início do romance, Duroy é objeto do destino, da história, dos outros, ao passo que no final ele se torna plenamente sujeito de todo o processo, à parte de qualquer julgamento ético-moral que se venha a fazer.

Os olhares femininos

Como já foi dito, a personagem-testemunha divide a focalização não só com o narrador-focalizador onisciente, mas também, embora mais raramente, com outras personagens, em particular as mulheres. Desde o início do romance, Duroy atrai seus olhares. O jornalista Forestier percebe logo o potencial de seu amigo perto das mulheres: “Ora, ora, meu velho, sabe que você realmente faz sucesso com as mulheres? É preciso cuidar disso, pode levá-lo longe.” E sabe da significação social de tal fato: para ele, “[...] é por intermédio delas que se sobe bem mais depressa.” (MAUPASSANT, 2010, p.25).

A importância da figura feminina não é fictícia. Ao analisar a personagem de Madeleine Forestier, Gérard Delaisement (1972) afirma que muitas mulheres parecidas com ela destacam-se na vida política do final do século XIX: “[...] o tipo é fortemente presente na época em que não se contam mais as mulheres políticas dirigindo um salão e se apressando na sombra dos homens no poder.” (DELAISEMENT, 1972, p.59). Maupassant, como muitos escritores da época, frequenta o salão de algumas delas, como por exemplo, o da princesa Mathilde, mas deplora que ministros e deputados solicitam com demasiada frequência os conselhos de caprichosas egérias e, numa postura ambígua de misoginia e filoginia, “[...] revolta-se contra o fato de que, em uma febre falaciosa de emancipação, algumas exceções deixem de seguir sua própria vocação e queiram obter os mesmos direitos políticos dos homens. Porque não se contentam elas em ser **a sedução da vida, a ilusão sem fim!**” (SCHMIDT, 1962, p.123, grifo nosso).

A personagem Duroy não somente sabe se servir dos conselhos preciosos de suas companheiras, em especial de Madeleine, como também conhece e preza, talvez mais do que tudo, “a verdadeira sedução da vida” com Clotilde de Marelle. Charles Forestier estava certo: com a cumplicidade de algumas mulheres, o rapaz vai longe. E todas o avaliam, em circunstâncias que determinam, em parte, a natureza da focalização.

Logo na primeira visita que Duroy faz à Senhora Walter, a esposa do dono do jornal onde o rapaz trabalha opina sobre o futuro do novo redator: “não tenho dúvidas de que subirá rápido” (MAUPASSANT, 2010, p.123). Com o decorrer do tempo, ao mesmo tempo em que sua profecia vai se concretizando, o objeto focalizado pela patroa vai se modificando, de acordo com o envolvimento amoroso das duas personagens. O dia em que ambos se encontram secretamente (capítulo 3, segunda parte), seu fascínio pelo protagonista é carnal e irresistível.

Fechava os olhos com raiva por não poder aquele que acabava de sair! Expulsava-o de seu pensamento, debatia-se contra ele. No entanto, o que vislumbra sempre não era a esperada aparição celeste no desespero de seu coração, mas o bigode frisado do rapaz. Havia um ano que ela lutava assim, todos os dias, todas as noites, contra a obsessão que não cessava de aumentar, contra aquela imagem que assombrava seus sonhos, sua carne, perturbava suas noites. Sentia-se presa como um animal na rede, amarrada, jogada nos braços daquele macho que a havia vencido, conquistado, apenas em razão dos pelos de seus lábios e pela cor de seus olhos. (MAUPASSANT, 2010, p.258).

Rezando para reencontrar o caminho certo, ouvir e seguir a voz de Deus, essa burguesa malcasada consegue apenas ver no seu pensamento o bigode de Duroy um dos elementos mais marcantes de sua beleza sedutora, aos olhos de todas. Logo adiante, mostrarei como a imagem simultânea de Deus e a de Duroy reaparecem na focalização interna da Senhora Walter, no final do romance.

A passagem acima citada permite observar com que perfeição o romancista, em várias ocasiões, instala um jogo de perspectivas que enriquece o texto. A presença do advérbio *sempre*, modalizador do discurso, serve para esclarecer a focalização de uma cena anterior, na noite do primeiro jantar, cena em que Duroy, novamente, é o objeto focalizado. Já se passou muito tempo entre esse dia e o dia em que o protagonista encontra a senhora Walter na igreja. Naquele primeiro dia, essa mesma mulher estava de frente para ele e conversando com ele:

Ele tinha a verve fácil e banal, charme na voz, **muita graça no olhar**, e uma sedução irresistível no bigode que se eriçava em seus lábios, crespo, frisado, bonito de um loiro em tons de ruivo com uma nuança mais pálida nos pelos das pontas. (MAUPASSANT, 2010, p.38, grifo nosso).

Nada permite ao leitor, na primeira vez em que se depara com essa descrição, definir com certeza quem está focalizando o protagonista. Considerando a situação, tanto pode ser a Senhora Walter, quanto o narrador-focalizador onisciente. É um momento em que

O focalizador olha “com” a personagem, a focalização parece-se estranhamente com uma “visão transposta”, por analogia com o discurso transposto, como o discurso indireto livre. No discurso transposto o narrador assume a fala da personagem, à qual adere o máximo possível sem efetuar uma mudança de

nível, na focalização transposta, o focalizador empresta a visão da personagem, sem por isso lhe ceder a focalização. (BAL, 1977, p.122).

Contudo, um ano depois, o rápido monólogo interior da Senhora Walter, durante o qual reza para resistir à tentação carnal, acima citada, leva o leitor a perceber que, no primeiro jantar, Duroy estava sendo visto e descrito pelo olhar dessa mulher seduzida à primeira vista, e cujo destino está tragicamente ligado a esse olhar. No final da narrativa, em estado de transe histérico, olha para um retrato do cristo, valiosíssimo, que a família Walter acha muito parecido com o próprio Duroy.

De repente, viu o Cristo. Abriu a porta que o separava dela e caiu de joelhos.

De início, orou desvairadamente, balbuciando palavras de amor, invocações apaixonadas e desesperadas. Em seguida, com o ardor de seu apelo, **levantou os olhos em sua direção** e ficou ali, tomada pela angústia. Sob a luminosidade trêmula daquela única luz, vinda de baixo, ele se parecia de tal modo com Bel-Ami, que não era mais Deus, era seu amante quem a **olhava**. Eram seus olhos, sua frente, a expressão de seu rosto, seu ar frio e altivo! (MAUPASSANT, 2010, p.346, grifo nosso).

O jogo cruzado de olhares entre a mulher e o quadro, a presença de uma visão dupla com as imagens de Deus e de Duroy se confundindo na mente da senhora Walter, reflete o estado em que se encontra na noite em que o protagonista dá seu último golpe e seqüestra a filha Suzanne. A força dos sentimentos se reverte contra a própria filha: “Odiava Suzanne com um ódio agudo, feito da paixão exasperada e do ciúme pungente, estranho ciúme de mãe e de amante, inconfessável, feroz, que arde como uma ferida viva.” (MAUPASSANT, 2010, p.357). E a dor suscita, nessa mulher emocionalmente perturbada, uma nova visão de Duroy, um ser que, ao conseguir atingir sua meta, tornou-se frio, altivo, revelando a esperteza e a capacidade de tirar proveito de tudo, ou quase tudo e, conseqüentemente, isolando-se de todos.

A imagem de Deus sobreposta à de Duroy na mente desequilibrada da Senhora Walter e também na autovisão de Duroy desumanizam o herói que, como todo arrivista bem-sucedido situa-se, no final de sua caminhada, acima dos outros homens. Como Antonio Candido escreve a respeito do Conde de Monte Cristo: “[...] o desenvolvimento ilimitado da vontade de poderio tende a isolar o seu agente, uma vez que o sobrepõe com demasiada altura aos outros

homens. O tributo do chefe é esse afastamento implícito em toda elevação.” (CANDIDO, 1978, p.27). E o do arrivista, pelos meios que usa e pela vitória final, é idêntico.

Assim, desde a primeira vez em que a Senhora Walter observa Duroy até a cena final e trágica do quadro, a personalidade do protagonista é refletida através de um olhar condicionado por um forte envolvimento emocional. A paixão dramática dessa mulher não lhe impede de ver, aos poucos, os traços negativos do caráter do jornalista; contudo, não consegue desprender-se do charme irresistível de seu amante. Alias, é interessante reparar que, se as mulheres que assumem a focalização para descrever o herói são atraídas pela sua sensualidade, todas, em certos momentos, mostram ao leitor o que pode, dependendo das circunstâncias, esconder-se atrás desse bigode irresistível e desses olhos que conquistam a todas.

Outra mulher que focaliza Duroy, ao mesmo tempo em que é focalizada pelo focalizador onisciente, é Madeleine Forestier. Após a morte do primeiro marido, Madeleine casa-se com Georges. Durante a viagem de núpcias, “[...] olhava-o de lado, julgando-o bem encantador, experimentando o desejo que se tem de morder um fruto diretamente da árvore, e a hesitação da razão, que aconselha esperar pelo jantar para comê-lo na hora certa.”⁴ (MAUPASSANT, 2010, p.202). A visão de Duroy abala a razão de todas as mulheres, mesmo a de Madeleine Forestier que se revela, durante todo o romance, de muita fibra, conseguindo atravessar as situações mais delicadas e penosas a sangue-frio, sem perder a calma e o domínio de si, qualidade que, aliás, *Bel-Ami* sempre lhe invejou.

A relação que se estabelece entre os dois, antes mesmo do casamento e desde o primeiro artigo escrito juntos, e o pacto de amizade não deixam muita margem para os sentimentos nobres e desinteressados. Trata-se de uma associação, de um negócio combinado entre ambas as partes e de comum acordo. Tal concepção não é inusitada entre os homens e as mulheres do século XIX. Para muitos, o casamento representava um “meio” cômodo de abrir as portas da alta sociedade. Entre os arrivistas literários, talvez seja a personagem de Goncourt, Henri Mauperin, com seu projeto de **fazer carreira no casamento**, que melhor define a concepção pragmática desta instituição: “[...] eu vi que havia um meio de chegar a tudo isso, ao dinheiro, direto e logo, sem cansaço,

⁴ É interessante reparar aqui que a imagem da fruta já foi evocada pelo próprio Duroy, uma vez em que ele estava olhando para Madeleine Forestier: “Não tinha dúvidas quanto ao sucesso: pareceu-lhe que teria apenas de estender a mão e pegá-la, como se colhesse um fruto.” (MAUPASSANT, 2010, p.117).

sem dor, sem talento, simplesmente, naturalmente, imediata e honrosamente: esse meio é o casamento.” (GONCOURT, 1990, p.102).

Sem serem tão declaradas, as intenções de Duroy em relação às mulheres não são diferentes. Não é também o único em *Bel-Ami* a enxergar o casamento dessa forma. O próprio senhor Walter casou-se por conveniência financeira com a Senhora Walter “[...] nascida Basile-Ravalau, filha do banqueiro do mesmo nome [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.31). O deputado Laroche-Mathieu, por sua vez, desposou “[...] a filha dum notário [...] quando não era senão um medíocre advogado.” (MAUPASSANT, 2010, p.220). Assim, para muitos, o casamento configura-se, pelo menos inicialmente, como uma associação na qual ambas as partes têm algo a ganhar. Em uma festa dada na casa dos Walter, Duroy se vê cercado de “[...] pessoas muito nobres, que haviam vendido seus títulos enferrujados a filhas de banqueiros e que viviam agora perto ou longe de suas esposas, mas livres, impudentes, conhecidos e respeitados.” (MAUPASSANT, 2010, p.307).

À medida que o tempo vai passando, a convivência do dia-a-dia modifica o olhar de Madeleine, refletindo uma nova visão da personalidade e do caráter de Duroy. A cena em que ela parece descobrir de fato o que o dinheiro representa para seu marido e que homem ele é, acontece por ocasião da morte de um amigo íntimo do casal, o Conde de Vaudrec, que deixou à mulher toda sua fortuna. Após Duroy insinuar um caso entre ela e o Conde, Madeleine

[...] olhava-o **fixamente, dentro dos olhos, duma maneira profunda e singular, como para ai ler alguma coisa, como 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 sobre o mistério íntimo do espírito.** (MAUPASSANT, 2010, p.293, grifo nosso).

Um pouco adiante, parece que consegue flagrar um desses rápidos segundos de fraqueza de Duroy. “O olhar penetrante” (MAUPASSANT, 2010, p.295) de Madeleine, focalizado pelo focalizador onisciente, mostra a hipocrisia e a ganância do marido, o qual, nessa fase, já prova ter assimilado alguns dos princípios que regem a ética superficial e duvidosa de muitos integrantes das classes privilegiadas. Aparentemente preocupado com as conveniências, com sua honra e reputação, com o efeito sobre a opinião pública, consegue entregar “um subterfúgio, um meio hábil de atenuar o caso” (MAUPASSANT, 2010,

p.184), isto é, de sair da situação embaraçosa em que o deixou o último gesto de Vaudrec, e assim roubar metade da herança de Madeleine. O olhar da mulher é implacável e consegue entrever e desprezar o **impenetrável segredo** de seu marido que procura vencer e subir por todos os meios.

É curioso notar que, mais uma vez, a focalização é dupla. Ao mesmo tempo em que Madeleine fixa Duroy, o protagonista está olhando para ela, e, ademais, olhando para ela com a mesma vontade de surpreender sua intimidade:

Ele parou em frente dela; e ficaram novamente alguns instantes, olhos nos olhos, esforçando-se cada um por ir até o impenetrável segredo do coração do outro, a se sondarem até o fundo do pensamento. Procuravam pôr a nu a consciência em uma interrogação ardente e muda: luta íntima de dois seres que, vivendo lado a lado, continuavam a se desconhecer, suspeitando um do outro, farejando um ao outro, vigiando-se mutuamente, mas sem chegar a conhecer o fundo lodoso da alma. (MAUPASSANT, 2010, p.293, grifo nosso).

Contudo, Duroy não consegue vencer Madeleine nesse jogo de olhares. Renuncia encará-la e aparece em toda sua vergonha, sua baixaza, aos olhos de sua companheira. Pouco tempo depois desta cena, ambos se separam.

Entre todas as mulheres que cercam o herói, destaca-se Clotilde de Marelle. Essa personagem feminina ocupa um lugar especial na vida do protagonista; aliás, é a única que permanece a seu lado até o fim da narrativa, e é nela que o jornalista pensa, na cena final, no último parágrafo, quando está se casando com Suzanne Walter:

Desceu com vagar os degraus do patamar entre duas alamedas de espectadores. Mas não os via. Seu pensamento agora retrocedia, e, diante de seus olhos ofuscados pelo sol brilhante, flutuava a imagem da senhora de Marelle ajustando ao espelho os pequenos fios de cabelos frisados de suas têmporas, sempre desfeitos ao sair da cama. (MAUPASSANT, 2010, p.359).

Após o jantar de estréia de Duroy, no primeiro encontro a sós, uma ligação profunda nasce entre os dois, que o narrador onisciente assim descreve:

E passaram a conversar como se fossem amigos havia anos, sentindo nascer entre eles uma instantânea familiaridade, uma daquelas correntes de confiança, de intimidade e afeição que, em cinco minutos, transformam em amigos dois seres de mesma raça e temperamento. (MAUPASSANT, 2010, p.79).

Clotilde logo se sente bem ao lado de Duroy e não resiste a seu charme. Mais do que amigos, tornam-se amantes, e os olhares que troca com ele são sempre carregados de sensualidade, de cumplicidade e de amor. Entre várias rupturas, vivem uma grande paixão erótica e amorosa. Tal relação talvez explique o fato de que, em todos os momentos da narrativa em que ambas as personagens estão reunidas, parece que o narrador-focalizador se distancia, cedendo-lhes a palavra, sem, contudo, abrir mão totalmente de seu poder de controle do desenrolar das cenas.

Assim, em vários momentos, Clotilde de Marelle assume o estatuto de sujeito da enunciação, ocorrendo, desse modo, uma mudança de nível discursivo, como, por ocasião da última briga, antes do casamento de Duroy com Suzanne Walter, cena em que a mulher desmascara seu amante:

Ela o olhava bem de frente, e disse-lhe em voz baixa e irritada:

- Desde que deixou sua esposa você preparava esse golpe, e mantinha-me gentilmente como amante para fazer a substituição? Que tratante você é!

[...]

- Oh! Como você é cínico e perigoso! [...]

- Eu deveria ter adivinhado desde o começo. Mas não, não poderia acreditar que seria crápula a esse ponto. [...] Desde que o conheço, você se comporta comigo como um crápula e não quer que eu diga isso? Você engana a todos, explora a todos, tem prazer, pega dinheiro por todos os lados e quer que eu o trate como um homem honrado? (MAUPASSANT, 2010, p.349-350, grifo nosso).

Mas essa visão é a de Clotilde, tomada por uma raiva de mulher amorosa e traída e é logo suplantada pelo amor. Assim foi, na primeira ruptura, e assim é em todas. No final de cada briga, e no final do romance, o que sobrevive para Clotilde e, no fundo, para Duroy também, é paixão, a única que resiste à moral individualista e ao carreirismo socioeconômico, e resguarda o valor do contato humano.

Um olhar masculino

Ao lado dessas visões femininas, existem outras que registram, cada uma a seu modo, a trajetória do protagonista. Dentre todas elas, a que me parece mais importante é a do Senhor Walter, uma personagem que representa

o arrivista da sociedade francesa no final do século passado e serve como modelo para Duroy. “Não existe ninguém capaz como Walter de enganar e de se impor, de arredondar uma fortuna já considerável. Para ele, vale tudo.” Em outras palavras, é “[...] um trapaceiro de alto gabarito que brinca com a alta e a baixa, engana os desajeitados e se instala no lugar deles, arruína sem vergonha seus amigos de ontem: *Bel-Ami* não podia sonhar com melhor mestre.” (DELAISEMENT, 1972, p.24). Sua opinião a respeito do recém-chegado, opinião de homem experiente, é manifestada, como no caso anterior, por um discurso que se entrecruza no texto narrativo com o discurso do narrador – principalmente, por meio do discurso direto, juntando-se às outras focalizações internas e externas para formar uma imagem mais completa e real do herói.

Desde o início, Duroy interessa ao Senhor Walter do ponto de vista profissional. O diretor do *La Vie française* percebe logo no protagonista um **espírito original**, um homem de palavra. Homem essencialmente prático, o senhor Walter não demora em reconhecer as qualidades do novo funcionário e avaliá-lo positivamente: “[...] empregava em seus negócios, quaisquer que fossem eles, pessoas que havia tateado, experimentado, farejado, que sentia astutas, audaciosas e flexíveis. Duroy, nomeado chefe dos *échos*, parecia-lhe um **rapaz precioso**.” (MAUPASSANT, 2010, p.124, grifo nosso).

Na visão do diretor, “Duroy devia executar o negócio com perfeição” (MAUPASSANT, 2010, p.125). Significa que Duroy seria capaz de

[...] estar sempre atento, e sempre em guarda, desconfiado, previdente, esperto, alerta e flexível, armado de todas as astúcias e dotado de um faro infalível para descobrir a notícia falsa ao primeiro olhar, para julgar o que deve ser dito ou calado, para adivinhar o que influenciaria o público. E devia saber apresentá-lo de tal modo que o efeito se multiplicasse. (MAUPASSANT, 2010, p.125).

Em outras palavras, saberia “[...] inverter todas as desvantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem.” (DA MATTA, 1978, p.212). Definindo a malandragem, ou ainda, a astúcia, “[...] como um equivalente do **jeito** (ou do **jeitinho**) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa [...]” (DA MATTA, 1978, p.226, grifo do autor), o conceito recobre vários comportamentos que vão desde “[...] a **malandragem** socialmente aprovada e vista entre nós, como esperteza e vivacidade, ao ponto

mais pesado do gesto francamente desonesto [...]” (DA MATTA, 1978, p.226), o malandro transformando-se em bandido ou marginal.

Georges parece se encaixar perfeitamente na primeira acepção da **malandragem** a, aos olhos do Senhor Walter, possui várias das “qualidades” necessárias para se tornar um colunista social eficiente, e ao mesmo tempo, subir na vida. De fato, revela-se muito competente e, com o tempo, a opinião do patrão a seu respeito vai se consolidando. Meses depois, lhe confessa: “O senhor é um homem **precioso**. Meus cumprimentos.” (MAUPASSANT, 2010, p.263, grifo nosso). Muitas coisas aconteceram após a primeira intuição do dono do jornal: de simples jornalista, passou a ocupar o cargo de redator político, de rapaz já se tornou homem, e por cima, um homem valioso que continuará subindo na vida como no conceito do patrão.

Em muitas ocasiões, é possível perceber uma ponta de admiração na visão desse capitalista, desse novo-rico, talvez por Duroy demonstrar que é capaz de seguir os mesmos passos que ele. E quando as pessoas do jornal começam a ridicularizar as semelhanças entre Duroy e Forestier, especialmente as similitudes entre seus respectivos artigos, o patrão declara: “– Sim, é Forestier, mas um Forestier mais denso, mais nervoso, mais viril” (MAUPASSANT, 2010, p.221). Em nenhum momento, questiona a artimanha do jornalista – todos no fundo sabem que Madeleine ajuda o marido a escrever os artigos –, pois para Walter e para qualquer arrivista, o que importa não são os meios, mas sim os resultados. E a sequência dos acontecimentos mostrará que sua avaliação era correta.

No final da narrativa, certo pasmo se junta à admiração, diante da atitude de Duroy. Tendo surpreendido sua mulher com o ministro, resolveu acabar com o futuro dos dois. Mais uma vez, a determinação e o sangue-frio do jornalista impressionam o patrão, o qual, mais do que nunca, percebe, sem realmente entender, a força desse rapaz.

O senhor Walter não se recuperara ainda da surpresa. Olhava Du Roy com olhos assustados, pensando: “Eis um sujeito com quem temos de ter cuidado.” [...] O pai Walter continuava a olhá-lo, sempre com seus olhos descobertos, pois seus óculos permaneciam levantados sobre o nariz, e dizia a si mesmo: – Sim, ele irá longe, o tratante. (MAUPASSANT, 2010, p.333-334).

Com outras palavras, “– Sim, ele irá longe, o tratante”, o senhor Walter repete a opinião inicial de sua mulher, quando dizia, dois anos antes: “não tenho dúvidas de que subirá rápido.” (MAUPASSANT, 2010, p.123). O termo que

usa para designar Duroy, “o tratante”, é apenas retórico, pois do ponto de vista moral e ético, nem ele, nem as outras personagens têm o direito de julgar Duroy que, na realidade, segue os mesmos caminhos que todos percorreram, ou ainda estão percorrendo. O único que, talvez, possa emitir um julgamento de valor, de boa fé, sem ser hipócrita, é o narrador onisciente. Bem como a filha de Clotilde, a pequena Laurine, que, contrariamente à mãe, nunca perdoa Duroy por ter se casado com Madeleine.

O dono do jornal conhece muito bem a sociedade na qual vive e não hesita muito em decidir de que lado ficar, qual partido tomar. A lei do mais forte e o individualismo exacerbado fazem-no virar as costas ao ministro, antigo amigo e sócio. Por isso, após ter ficado furioso com o último golpe de Duroy e tê-lo chamado de **intrigante**, reconsidera, arrasado, a situação, analisando-a a sangue frio. Admite o valor de Duroy sem disfarçar a sua admiração. Em sua opinião, a esperteza, a inteligência do herói lhe reservam, quase de direito, um futuro brilhante no mundo da política, que talvez possa lhe trazer algumas vantagens pessoais:

Ah! O tratante, como nos enganou... Que inteligência, é preciso convir. Poderíamos ter encontrado algo melhor como posição, mas não como inteligência e futuro. É um homem de futuro. Será deputado e ministro [...]

Ele acabou se irritando e tomou, como homem prático, a defesa de Bel-Ami.

– Mas, cale-se... Repito que é preciso... que é absolutamente preciso. E, quem sabe? Talvez não nos arrependamos. Com seres dessa têmpera, nunca se sabe o que pode acontecer. Você viu como ele derrubou, com três artigos, aquele tolo do Laroche-Mathieu, e como o fez com dignidade, o que era bem difícil em sua posição de marido. (MAUPASSANT, 2010, p.344, grifo nosso).

Para esse homem, e dentro dos valores por ele representados, o protagonista, de fato, é valioso, e, com o decorrer do tempo, a avaliação inicial é mais do que confirmada. O caráter interesseiro do patrão e, sobretudo, sua capacidade de adaptação – para ele, as mulheres são estúpidas porque “não sabem se curvar às circunstâncias” (MAUPASSANT, 2010, p.345) – faz com que, no final, declare abertamente a superioridade de Duroy em relação ao comum dos mortais, e reitere a admiração que sente pelo rapaz desde os primeiros momentos.

Essa visão remete, diga-se de passagem, para a capacidade de adaptação e de assimilação das classes dominantes, qualidade que lhes permitiu defender sua superioridade presumidamente inata. Nesse caso particular, contudo, a distância existente entre o Senhor Walter e o jovem ambicioso é mínima, pois, afinal, ambos são plebeus bem-sucedidos. A atitude do primeiro é típica do arrivista que conquistou o poder e a riqueza e esqueceu totalmente suas origens. O patrão sabe, de qualquer modo, que a admissão de Duroy não ameaça em nada sua posição privilegiada, ao contrário, promete reforçá-la.

O herói não sonha com caminhos distintos daqueles que Walter lhe mostra. Jornalismo, política, especulação e golpes são os meios que a sociedade da época oferece aos ambiciosos, àqueles que, em nome do dinheiro, do sucesso, do poder, da fama e do luxo estão dispostos a qualquer coisa. Dispostos a abandonar os requisitos éticos que, inicialmente, orientaram os primeiros burgueses – a dedicação, a dignidade, a simplicidade, a moderação, a honestidade – para substituí-los por novos valores como a ganância, a audácia, a sagacidade, a defesa dos interesses individuais e a falta de consideração pelo outro, todas servindo de apoio para a ideologia do sucesso⁵.

Como diz Duroy, “[...] cada um por si. A vitória é dos audaciosos. Tudo é apenas egoísmo [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.228), ou ainda, “[...] os homens espertos sempre têm sucesso, seja por um meio, seja por outro.” (MAUPASSANT, 2010, p.311). Trata-se apenas de observar quem já percorreu o mesmo caminho e de ser o bastante esperto e inescrupuloso para concretizar as ambições burguesas, pois “o futuro é dos espertos!” (MAUPASSANT, 2010, p.219).

Considerações finais

A multiplicidade de perspectivas em *Bel-Ami*, com a predominância da focalização interna, como se viu, permite a Maupassant dar ao leitor “a ilusão

⁵ Segundo Roberto da Matta, a própria ideologia do sucesso – que exprime claramente os atores da sociedade individualista e pragmática – “[...]legitima o pessoalismo em formações sociais individualistas e igualitárias. O sucesso parece exprimir – junto com as categorias de *it*, *glamour*, *charm*, *sex appeal*, etc. – a ideia de diferenciação em universos igualitários... o sucesso é algo que se pode ter ou perder. Quem tiver sucesso acaba se tornando uma pessoa diferente, sendo tratada de modo especial. E o sucesso, como fala seu sentido básico, é algo que **se faz e se tem**. Não é alguma coisa que *se recebe* como o nome, o sangue ou o título nobiliárquico. Temos então que a ideologia do sucesso é um modo de conciliar a diferenciação concreta dos homens com o ideal de igualdade, como se fosse um modo de diferenciar sem hierarquizar, pois como sabemos, o sucesso (e toda sua constelação de noções correspondentes) não é transmissível ou transferível socialmente.” (DA MATTA, 1978, p.176-177, grifo nosso).

completa do verdadeiro”, revelando a trajetória ascendente do protagonista a partir de diversas instâncias focalizadoras e narrativas. A instituição de várias focalizações a partir do campo de consciência de algumas personagens – numa rede complexa de relações e de visões que se cruzam, se repetem, se opõem, se distanciam – faz surgir do texto uma personagem que perde o caráter estereotipado do arrivista literário. Esses recursos narrativos, ao mesmo tempo em que permitem ao leitor se aproximar mais da personagem, conferem ao romance maior complexidade e, ao protagonista, o direito de não ser julgado sumariamente por um único juiz, o narrador. A verdade não pertence a um narrador-focalizador onisciente, sócia ou não do autor, mas é escolhida pelo leitor que, diante de um ponto de vista matizado, pode realizar seu próprio julgamento de valor, aparentemente livre de imposições narrativas, e, sobretudo, realizar uma leitura ativa que ultrapassa uma concepção maniqueísta da personagem principal.

Variegated points of view: focalization in Bel-Ami by Guy de Maupassant

ABSTRACT: *Maupassant learned very early that art and talent are achieved through the look as Flaubert had taught him. In Bel-Ami (1885) the central point to the author is to transmit in a vivid way, using a narrator, the metamorphosis of an ambitious young man, and is also to show, especially using focalization, his growing capacity for love, social and material matters. More than telling a story, Maupassant shows to his reader the looks on the hero, looks that cross and reflect themselves explicitly and constantly along the narrative and through which the character reveals and situates himself in the reality surrounding him.*

KEYWORDS: *Guy de Maupassant. Bel-Ami. Narrator. Focus.*

REFERÊNCIAS

BAL, M. Narration et focalisation. **Poétique**, n.29, p.107-27, 1977.

CANDIDO, A. **Tese e antítese**. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1978.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DELAISEMENT, G. **Bel-Ami Maupassant**. Paris: Hatier, 1972.

DUBOIS, J. Surcodage et protocole de lecture. **Poétique**, n.16, 1973.

Pontos de vista matizados: a focalização em Bel-ami, de Maupassant

GONCOURT, E.; GONCOURT, J. **Renée Mauperin**. Édition établie par Nadine sariat. Paris: Flammarion, 1990.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

MAUPASSANT, G. de. **Bel-Ami**. Tradução Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2010.

_____. **Romans**. Texte établi par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade).

ROBERT, M. **Roman des origines et origines du roman**. Paris: Gallimard, 1972.

SCHMIDT, A. M. **Maupassant**. Paris: Seuil, 1962.

VIAL, A. **Maupassant et l'art du roman**. Paris: Nizet, 1954.



