



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRÉ BARBOSA DAMASCENO

HONORÉ DE BALZAC:
NARRATIVAS COMPLEXAS

FORTALEZA

2021

ANDRÉ BARBOSA DAMASCENO

HONORÉ DE BALZAC:
NARRATIVAS COMPLEXAS

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Letras, Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará - UFC, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Odalice de Castro e Silva

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D162h Damasceno, André Barbosa.

Honoré de Balzac: narrativas complexas / André Barbosa Damasceno. – 2021.
150 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.

1. Honoré de Balzac. 2. Personagem. 3. Pensamento complexo. 4. Narrativas complexas. I. Título.

CDD 400

ANDRÉ BARBOSA DAMASCENO

HONORÉ DE BALZAC:
NARRATIVAS COMPLEXAS

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Letras, Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará - UFC, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Odalice de Castro e Silva

Aprovada em: 26/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Odalice de Castro e Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a. Maria Inês Pinheiro Cardoso
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a. Dr.^a. Gildênia Moura de Araújo Almeida
Secretaria da Educação do Estado do Ceará (SEDUC - CE)

AGRADECIMENTOS

Obrigado, meu Deus, pois o que os olhos não viram, os ouvidos não ouviram e o coração humano não percebeu, foi isso que Deus preparou para aqueles que O amam.

RESUMO

A presente pesquisa tem o objetivo de desenvolver e de aprofundar um estudo comparatista literário em algumas narrativas de Honoré de Balzac (1799-1850) a partir de uma análise delimitada pelo romance *A Pele de Onagro* (1831). O estudo pretende mostrar que a complexidade das narrativas balzaquianas se deve, principalmente, à construção das suas personagens. São elas que tornam viva a cidade, a história, a economia, a sociedade, os usos e os costumes, que despontam nos enredos engenhosos da criatividade balzaquiana. Fundamentados metodologicamente no estudo e no conceito de Pensamento Complexo, do sociólogo e filósofo Edgar Morin (1921 -), defenderemos a hipótese de que essa complexidade ocorre, sobretudo, no ato criativo da concepção das personagens. Isso porque, mesmo as personagens sendo criações da memória do autor, elas representam e refletem o indivíduo na realidade. Essa complexidade do cotidiano, representada nos romances em destaque, será analisada pela nossa observação e compreensão de que os Pilares/Saberes constitutivos do método de Morin, do ponto de vista da nossa argumentação, podem aprofundar-se com a escrita de Balzac. Compreendemos que os quadros sociais balzaquianos retratados no contexto paratópico do autor convergem para uma mudança de posição entre o sujeito e o objeto, que, segundo Edgar Morin (2011), mostrava a complexidade na Literatura e que se antecipava à Ciência, de modo específico, nos romances do século XIX. Assim, desenvolveremos uma confrontação argumentativa entre narrativas complexas e pensamento complexo, traçando um paralelo da proposta de Edgar Morin relacionada à apresentação do seu método e ao processo de evolução das conquistas científicas, com as questões explícitas, segundo a nossa hipótese, de complexidade em Balzac tanto na construção das narrativas quanto no proceder do escritor. Abordaremos o gênero Romance e a sua evolução, como o principal aspecto para a ascensão da escrita de Balzac e para a prática de um realismo próprio. Nossos fundamentos metodológicos se dividirão entre o estudo de Ian Watt (2010) e Marthe Robert (1972). Mostraremos como Balzac concebe esses indivíduos e suas relações, com o pensamento complexo, tendo por base o capítulo “O Romance”, de Aguiar e Silva (1973), que nos diz que a personagem é, primordialmente, a estrutura da narrativa. Embasaremos a apresentação das personagens, segundo os estudos de Bourneuf e Ouellet (1976), para respondermos: como os leitores examinam a complexidade do cotidiano, das relações humanas e culturais no dia a dia dos indivíduos criados por Balzac? Como surgem em determinados contextos histórico, social, ideológico, filosófico, político e cultural, as personagens balzaquianas nas obras? Como analisar, dos pontos de vista literário e crítico,

possíveis relações autobiográficas entre o autor e as personagens de ficção? Basilaremos as nossas reflexões, também, nos estudos de Dominique Mainueneau (2001) e de François Dosse (1993). Consideraremos, ainda, a imagem balzaquiana apresentada por Paulo Rónai (1907-1992), Pierre Barbéris (1926-2014) e Stefan Zweig (1881-1942) e dialogaremos com as reflexões do teólogo Emanuel Swedenborg (1688-1772) devido à sua indiscutível influência em algumas obras balzaquianas.

Palavras-chave: Honoré de Balzac; personagem; pensamento complexo; narrativas complexas.

RÉSUMÉ

La présente recherche a le but de développer et d'approfondir une étude littéraire comparative dans certains des récits d'Honoré de Balzac (1799-1850) à partir d'une analyse délimitée par le roman *La Peau de Chagrin* (1831). L'étude entend montrer que la complexité des récits balzaciens tient principalement à la construction de leurs personnages. Ce sont eux qui font vivre la ville, l'histoire, l'économie, la société, les usages et les coutumes, qui émergent dans les intrigues ingénieuses de la créativité de Balzac. Sur la base méthodologique de l'étude et du concept de Pensée Complexe, du sociologue et philosophe Edgar Morin (1921 -), nous défendrons l'hypothèse que cette complexité se produit, avant tout, dans l'acte créateur de concevoir des personnages. En effet, même si les personnages sont des créations de la mémoire de l'auteur, ils représentent et reflètent l'individu dans la réalité. Cette complexité du quotidien, représentée dans les romans présentés, sera étudiée par notre observation et compréhension que les Bases/Savoirs constitutives de la méthode de Morin, du point de vue de notre argumentation, peuvent approfondir l'écriture de Balzac. On comprend que les cadres sociaux balzaciens dépeints dans le contexte paratopique de l'auteur convergent vers un changement de position entre le sujet et l'objet, qui, selon Edgar Morin (2005), montrait la complexité de la Littérature et qui anticipait spécifiquement la Science, au XIXe siècle. Nous développerons une confrontation argumentative entre récits complexes et pensée complexe, faisant un parallèle avec la proposition d'Edgar Morin relative à la présentation de sa méthode et au processus d'évolution des conquêtes scientifiques, avec les enjeux explicites, selon notre hypothèse, de la complexité chez Balzac à la fois dans la construction des récits et dans la démarche de l'écrivain. Nous aborderons le genre roman et son évolution, comme l'aspect principal de l'essor de l'écriture de Balzac et de la pratique de son réalisme spécifique. Nos fondements méthodologiques se partageront entre l'étude de Ian Watt (2010) et de Marthe Robert (1972). Nous montrerons comment Balzac conçoit ces individus et leurs relations, avec une pensée complexe, à partir du chapitre « Le Roman », de Aguiar e Silva (1973), qui nous dit que le personnage est avant tout la structure du récit. Nous baserons la présentation des personnages, d'après les études de Bourneuf et Ouellet (1976), pour répondre: comment les lecteurs interrogent-ils la complexité du quotidien, des relations humaines et culturelles dans le quotidien des individus créés par Balzac? Comment les personnages de Balzac apparaissent-ils dans certains contextes historiques, sociaux, idéologiques, philosophiques, politiques et culturels? Comment analyser, d'un point de vue littéraire et critique, d'éventuelles relations autobiographiques entre l'auteur et les personnages de fiction? Nous établirons

également nos réflexions sur les travaux de Dominique Maingueneau (2001) et François Dosse (1993). Nous considérerons également l'image de Balzac présentée par Paulo Rónai (1907-1992), Pierre Barbéris (1926-2014) et Stefan Zweig (1881-1942) et nous dialoguerons avec les réflexions du théologien Emanuel Swedenborg en raison de son influence incontestable sur quelques œuvres de Balzac.

Mots-clés: Honoré de Balzac; personnage; pensée complexe; récits complexes.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	NARRATIVAS COMPLEXAS: POR QUÊ?	23
2.1	“Pensar para reformar ou reformar para pensar”?	36
2.2	Um caminho para poder reformar.....	39
2.3	Reformar para quê?	42
2.4	Conhecendo o método de Edgar Morin.....	46
2.5	Da conjectura à especulação.....	50
3	O ROMANCE COMO EPICENTRO DA ESCRITA DE BALZAC	54
3.1	Que realismo pratica Balzac?	62
3.1.1	<i>A ascensão do realismo balzaquiano</i>	67
3.2	Dos tratados ao Romance	70
3.3	Um gênero que se impõe desde o seu nascimento	79
3.4	Balzac, uma questão de recepção	82
3.5	Elementos da prática realística balzaquiana.....	85
3.6	Balzac, romancista moderno?	87
4	PERSONAGENS BALZAQUIANAS E COMPLEXIDADE.....	90
4.1	Como o leitor vê a personagem?	96
4.2	A estruturação conceptual nos romances balzaquianos.....	96
4.3	A concepção de tipos sociais nas narrativas balzaquianas.....	102
4.4	A estruturação conceptual das personagens balzaquianas	104
4.5	Uma comparação teórica-literária	107
4.6	A concepção da personagem pela observação do mundo através da vida.....	115
4.7	O que concebeu Balzac?.....	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	REFERÊNCIAS	126
	ANEXO A - POR UMA CIÊNCIA DO HOMEM. TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO.....	131
	ANEXO B - DEDICATÓRIA AO LEITOR. TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO.....	134
	ANEXO C - O QUE É UM ROMANCE BALZAQUIANO? TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO.....	138

ANEXO D - NÚMERO ESPECIAL DA REVUE DES DEUX MONDES. TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO	141
ANEXO E - NASCIMENTO DE UM REALISMO E DE UMA VISÃO. TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO	146

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo desenvolver e aprofundar uma análise comparatista literária em algumas narrativas de Honoré de Balzac (1799-1850) a partir de uma investigação pautada no romance *A Pele de Onagro* (1831). Nosso estudo pretende mostrar que a complexidade das narrativas balzaquianas se deve, principalmente, à construção das suas personagens. Isso porque são elas que tornam viva a cidade, a história, a economia, a sociedade, os usos e os costumes, que despontam nos enredos engenhosos da criatividade balzaquiana.

Como fundamentação metodológica principal nossas bases se alicerçam no estudo e no conceito de Pensamento Complexo, do sociólogo e filósofo Edgar Morin (1921 -). Desse modo, pretendemos defender a hipótese de que essa complexidade ocorre, sobretudo, no ato criativo da concepção das personagens, pois, mesmo as personagens sendo criações da memória do autor, elas representam e refletem o indivíduo na realidade.

Nossa observação pretende perfazer com acuidade essa complexidade do cotidiano, representada nos romances em destaque, a fim de apreender os pilares e os saberes constitutivos do método de Morin, do ponto de vista da nossa argumentação, e como eles podem aprofundar-se com a escrita de Balzac. Ressaltamos que, para cumprir esse intuito, entendemos que os quadros sociais balzaquianos retratados no contexto paratópico do autor convergem para uma mudança de posição entre o sujeito e o objeto, que, segundo Edgar Morin (2005), mostrava a complexidade na Literatura e que se antecipava a Ciência, de modo específico, nos romances do século XIX.

Nesta pesquisa também pretendemos desenvolver e ampliar uma confrontação argumentativa entre as narrativas complexas e o pensamento complexo. Para isso traçaremos um paralelo da proposta de Edgar Morin relacionada à apresentação do seu método ao processo de evolução das conquistas científicas, com as questões explícitas de complexidade em Balzac, segundo a nossa hipótese, tanto na construção das narrativas quanto no proceder do escritor.

Para que possamos melhor orientar as leituras dos capítulos deste trabalho, que discorreremos após esta apresentação, entendemos por ora ser necessário desenvolver *en passant* essa etapa da Introdução ao estilo Miguel de Cervantes. Realizaremos uma imersão inicial dos teóricos, críticos, estudiosos e biógrafos, que concederam um embasamento sólido para fundamentar a nossa discussão, bem como uma descrição paternal da materialização da nossa escrita.

Como abordaremos o gênero Romance e a sua evolução – como o principal aspecto para a ascensão da escrita de Balzac e para a prática de um realismo próprio –, recorreremos também aos estudos de Ian Watt (2010) e Marthe Robert (1972). Desse modo, mostraremos como Balzac concebe esses indivíduos e suas relações, com o pensamento complexo, tendo por base o capítulo “O Romance”, de Aguiar e Silva (1973), que alega ser a personagem, primordialmente, a estrutura da narrativa.

Analogamente, ao recorrermos aos estudos de Bourneuf e Ouellet (1976), embasaremos a apresentação das personagens para respondermos: como os leitores examinam a complexidade do cotidiano, das relações humanas e culturais no dia a dia dos indivíduos criados por Balzac? Como surgem – em determinados contextos histórico, social, ideológico, filosófico, político e cultural – as personagens balzaquianas nas obras? Como analisar, dos pontos de vista literário e crítico, possíveis relações autobiográficas entre o autor e as personagens de ficção?

Ainda visando enriquecer as nossas reflexões, com base em estudos direcionados, perscrutaremos as investigações de Dominique Maingueneau (2001) e de François Dosse (1993); consideraremos a imagem balzaquiana apresentada por Paulo Rónai (1907-1992), Pierre Barbéris (1926-2014) e Stefan Zweig (1881-1942); e, ainda, dialogaremos com as reflexões do teólogo Emanuel Swedenborg (1688-1772) devido à sua indiscutível influência em algumas obras balzaquianas.

Fato é que, quando lemos Balzac, a *priori* temos a impressão de que toda uma gama de autores e uma constelação de teóricos e estudiosos já fizeram considerações sobre o seu trabalho, criticando útil ou inutilmente, como nos sugere Machado de Assis em *o Ideal do Crítico* (1961). Todavia, ao ler o respectivo ensaio, compreendemos a preocupação do autor ao chamar a atenção para os largos intervalos em que não aparece uma obra de qualidade e, muito menos, talentos verdadeiros. Pontos esses que, por consequência, despertou-nos inquietações como: será que foi diferente no tempo de Balzac? Os críticos de Balzac estabeleceram uma crítica imparcial? Podemos verificar os intervalos entre uma obra e outra de Balzac?

Na perspectiva machadiana, o autor alega que o crítico deve apresentar algo mais além das qualificações necessárias aos representantes da política ou da literatura. Significa dizer que estar crítico não se trata tão somente sobre o poder de convencer, mas de se ter consciência, isto é, de ser um crítico com duas condições fundamentais para essa função: ter ciência e ter a consciência nas quais sejam estabelecidas “a crítica pensadora, sincera,

perseverante, elevada”, pois, segundo o autor, “será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos.” (ASSIS, 1961, p. 89).

Dadas essas considerações, inicialmente falaremos acerca da descrição paternal, pois assim como Cervantes acreditava que pai nenhum poderia achar a sua cria feia e mal gerada, mesmo que ela assim fosse, ele não a concebe assim. No íntimo acreditamos que a nossa criação seja bela do ponto de vista da contribuição à pesquisa, da seleção dos teóricos fundadores, das curiosidades relacionadas ao escritor Balzac e, também, da renovação da leitura balzaquiana para a atualidade.

Apesar da nossa discordância e desafeto para com alguns críticos, não faremos restrições a nenhum, pois acreditamos que, na totalidade, nada pode ser completamente ruim. Há frutos positivos em determinados posicionamentos de críticos negacionistas, no que tange ao caráter complexo de nossa pesquisa, como é o caso de Sainte-Beuve (1804-1869). Acreditamos que a sua crítica não tenha os mesmos encaminhamentos dados por Machado de Assis e, por isso, tornava-se alvo de perseguição e de intolerância, aspectos refutados por Machado de Assis e, assumimos, por nós também.

Nesse sentido, sabemos que de todas as críticas feitas a Balzac as que foram efetivamente pronunciadas por Sainte-Beuve podem ser consideradas as mais pessoais e de cunho perverso, com o intuito de denegrir pessoalmente o autor. Essa crítica, portanto, não caberia em nossa discussão por considerarmos o seu teor inútil e parcial. Todavia, vale dizer que aqui, apoiando-nos nas reflexões machadianas, reforçamos a mensagem “condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje –; ponde em lugar deles a sinceridade, a solicitude e a justiça – é só assim que teremos uma grande literatura”. (ASSIS, 1961, p. 89).

Também não poderíamos deixar de acatar todos os conhecimentos que entrecruzam a nossa pesquisa, de modo especial, aqueles que nos trazem a perspectiva do pensamento complexo, como é o caso da crítica de Sainte-Beuve, e que aludem às “incertezas” com as quais Balzac se depararia por meio do “inesperado”. Por isso, o nosso trabalho também se vincula aos estudos do sociólogo e filósofo Edgar Morin, pois, frente às incertezas, como o próprio Morin (2002) define, existem dois fatores para enfrentarmos esse inesperado: a consciência do risco e da chance, bem como as estratégias. E, cabe por ora lembrar, Balzac utiliza plenamente ambos os fatores, mesmo que os críticos da mesma cepa de Sainte-Beuve se multipliquem.

Uma vez que para o nosso projeto Edgar Morin é o principal estudioso pesquisado depois de Balzac, é Morin quem empresta a sua teoria para compararmos com a escrita

balzaquiana. Essa escolha tem motivos de ser. O pensamento complexo nos chamou a atenção pela forma como envolve múltiplos conhecimentos e, também, pela forma como se desenvolve em meio aos entrelaçamentos e nuances – que nos remetem à visada teórica interdisciplinar de Edgar Morin – de maneira a consolidar tão efetivamente as partes integrantes, que já não sabemos onde começam ou onde terminam.

Portanto, são esses os pilares do método que, sucintamente, apresentaremos no Segundo Capítulo, nomeado “Narrativas complexas: por quê?”, quando trataremos da sua proposta em reformar o pensamento por meio da reflexão, atividade inerente a todo indivíduo. Isso porque, em nossa pesquisa, assim como no trabalho de Morin, o sujeito ou indivíduo é considerado um ser ímpar na aquisição da sua formação enquanto ser humano, isto é, que se compreende e compreende a realidade em que está inserido. Não à toa, esse motivo será responsável por considerarmos as personagens dos romances balzaquianos como seres que refletem os indivíduos na vida real, discussão essa que será ensejada no capítulo seguinte.

Por ora adiantamos que, em nossa análise, entendemos que esse sujeito não pode ser substituído por um objeto, pois é ele quem pensa; logo, a sua reflexão modifica a realidade ao seu redor. Observação contundente essa que se emparelha à de Edgar Morin em relação ao procedimento das Ciências do final do século XVIII e início do século XIX no que diz respeito à perda da posição de sujeito animado pelo objeto inanimado. Por outro lado, Morin também vislumbra um processo contrário na literatura dessa época, que considera o sujeito como um ser que gera as modificações por meio das suas relações cotidianas. O filósofo Morin (2007) cita ainda os romances de Balzac, Dickens, Dostoiévski, Tolstói e Proust como “escolas de vida”, “escolas de complexidades” e nos chama a atenção para a aprendizagem, a percepção e a compreensão que essas leituras nos trazem em comparação com o procedimento das ciências que ignoram os sujeitos humanos.

Assim, se a nossa opção pela utilização da teoria do Pensamento Complexo exige uma transformação em nossa maneira de pensar, ela também exige um processo de acesso ao bom êxito que o indivíduo precisa empreender. Nesse caminho, os pilares são caminhos que devemos acessar constantemente para o progresso do método de Edgar Morin. Não à toa entendemos que o Conhecimento, o Conhecimento Pertinente, a Condição e a Compreensão Humana, bem como a Incerteza, a Era Planetária e a Antropoética não caminham sozinhos, mas estão condicionados a alguns princípios gerativos e estratégicos, que – ao utilizarmos cada pilar – incidem de forma complementar sobre esses aspectos, levando-nos ao bom êxito. Por isso, Morin considera que é de extrema importância reintroduzir o sujeito cognoscente em todo o conhecimento. Princípio esse que precisa se encontrar em todos os pilares, pois é essa a

dinâmica que ocorre com todos os outros princípios, ponto que explanaremos com mais detalhes no desenvolvimento da análise da nossa pesquisa.

Quanto ao sociólogo e filósofo Edgar Morin, por ora, não deixa de ser providente recordar de modo breve, mas não menos importante, a sua grande atividade como estudioso em todas as disciplinas que envolvem a sua teoria. Como o próprio Morin relata em entrevistas, a sua disponibilidade para a aprendizagem e o seu retorno ao estado de aluno, colocando-se sempre como aprendiz, é talvez a grande resposta para a realização do seu magno trabalho, bem como para a escrita de *O Método* (1977), obra apresentada em seis volumes e embasada em suas experiências recentes e anteriores ao seu estado de aprendiz, o que representa muito bem a definição que ele mesmo lega ao seu trabalho: um “caminho” de aprendizagem.

Nesta digressão sobre Morin também não poderíamos deixar de mencionar a sua grande contribuição para o mundo ocidental na área da Educação. Isso porque foram os seus trabalhos realizados nessa área, que aqui identificamos como “trilhas”, que o lançaram na perspectiva de uma teoria da complexidade primeiro na França (por meio da expectativa da reforma do pensamento dos educadores); e, depois, convidado por entidades internacionais, lançando ao mundo suas investigações como possibilidades para uma reforma mais eficaz, acessível e aplicável no âmbito e no cotidiano educacional.

Embora a princípio os estudos de Morin não fossem inéditos, eles passaram por algumas modificações, principalmente, quanto à reintrodução do indivíduo como ser pensante e reflexivo. Desse modo, esse ser se tornaria mais capacitado para perceber as transformações da Era Planetária, que avançava e que ainda avança, impondo-se aos sujeitos, que, afastados da sua condição humana, são ludibriados pela falsa impressão de igualdade que a globalização traz.

Outros alicerces teóricos também de fundamental importância para a nossa pesquisa estão relacionados às investidas do estudioso Paulo Rónai. Húngaro naturalizado no Brasil, Paulo contribuiu ricamente na área da Educação para o crescimento e desenvolvimento da Linguística e da Tradução. Seus trabalhos escritos e suas teorias têm grandes valores investigativos para o estudo dessas disciplinas. Uma obra sua muito recorrente entre os tradutores é a *Tradução Viva* (1981) na qual encontramos diversos métodos empregados por ele, quando atuou no trabalho mais relevante de sua carreira: a tradução de *A Comédia Humana*, de Balzac.

Vale ressaltar que, apesar de ter sido um trabalho maravilhoso, bem organizado e quase “perfeito”, ele não está completo; algo que, obviamente, não diminui o valor de Paulo

Rónai e nem o de sua equipe de tradutores. Não podemos desconsiderar que as observações, o método empregado pelo autor e sua equipe, os parâmetros que seguiram para unificar os nomes e sobrenomes dos personagens, assim como muitas outras especificidades da tradução, são atualmente utilizados pelos estudiosos que recorrem às contribuições de Paulo Rónai.

Ao pesquisar os trabalhos de Balzac na língua materna do escritor, observamos também que existem muitas edições de *A Comédia Humana* que contemplam trabalhos que não aparecem na tradução feita por Rónai. Evidentemente, temos conhecimento da história desse evento grandioso, contado pelo próprio tradutor em livros e em entrevistas. Uma das justificativas era a de que era impossível se estender mais (no tempo e em volumes), pois a primeira apresentação desse trabalho de Paulo Rónai soma 17 volumes disponibilizados para os brasileiros a partir dos anos de 1950. Naquele cenário a Editora Globo do Rio Grande do Sul fazia suas exigências e no fundo de toda essa capa cultural havia a mais importante de todas: a contracapa comercial.

Dos volumes publicados consultamos todos eles para embasar o nosso estudo. Desse modo, lidamos com *A Comédia Humana*, de Balzac, traduzida, orientada e organizada por Paulo Rónai e sua equipe. Importante dizer que não foi possível nos fixar em uma única edição. Os volumes foram comprados de acordo com a necessidade de completar a coleção; por isso, as datas nas referências bibliográficas são divergentes. Ainda assim achamos conveniente adotar uma só fonte de citações e de estudo: as publicações veiculadas pela Editora Globo. Nossa escolha se pautou no intuito de evitar contradições e desinformações ocasionadas pelas inúmeras revisões e observações acrescentadas desde outras edições e, também, o desejo de que o trabalho se tornasse coeso e unificado a partir de uma só produção.

É importante também advertir sobre uma incompletude na edição brasileira de *A Comédia Humana*, pois verificamos a ausência dos tratados que aparecem em outras edições e outros estudos, que são reunidos segundo a organização de outras edições publicadas no exterior. Fazemos essa observação para que não se nutra a falsa impressão – como tínhamos, até então, devido ao grande volume de livros impressos no país – de pensar que o trabalho de Balzac estava completo na edição brasileira. Fato é que muitos são os direcionamentos editoriais e cada edição está organizada por ordem específica de temas e assuntos, que interessavam aos estudiosos e aos editores em determinado período. Essa observação não é para diminuir o trabalho de Paulo Rónai, mas para tomarmos conhecimento dos fatos, até mesmo porque a escolha de Rónai contempla trabalhos suficientes para que os leitores tenham uma imagem bem ampla da capacidade e da genialidade do escritor Balzac.

Embora os tratados não sejam contemplados nessa edição brasileira, lemos alguns volumes no idioma original da obra, visando ter uma ideia mais precisa da escrita nesse gênero, pois, no terceiro capítulo – “O romance como epicentro da escrita de Balzac” –, abordaremos sucintamente o diferencial entre a escrita romanesca de Balzac e a dos seus tratados. Desse modo, buscaremos mostrar como surgiu o desejo de elaborar os tratados, bem como a dificuldade do autor em assumir alguns trabalhos no gênero Romance.

É certo que *Séraphîta* (1834), romance baseado na doutrina espiritual swedenborguiana – especialmente se comparada ao livro *Espíritos Angélicos* (2007) –, apresenta essa caracterização do tratado, a exemplo do que também ocorre em *Contrato de Casamento* (1835). Porém, ao lermos os tratados em particular verificamos uma grande semelhança estrutural com os trabalhos de Swedenborg. A presença de determinadas categorias literárias e de outros fatores nos levam a concordar com a classificação aceita correntemente. Basta conferirmos na leitura dos tratados, que, em relação ao romance, apresentam um conteúdo muito informativo e embasado cientificamente.

Emanuel Swedenborg é, portanto, outro estudioso que não poderíamos deixar de mencionar. Ele não somente vai influenciar Balzac em sua busca pela escrita dos tratados, mas vai deixar na memória do escritor um desejo íntimo pelo místico e uma perspectiva espiritual religiosa voltada para sua crença nos anjos e no convívio das almas; seres esses, que, depois da sua passagem pela Terra, seguem para o Plano Divino. Esse plano consistia em tornar os seres humanos em anjos após a sua purificação e transformação aqui na Terra. Assim, podemos conferir em *Luís Lambert* (1832) e em *Séraphîta* (1834) as ideias espirituais de Swedenborg.

O sueco Emanuel Swedenborg foi um filósofo, médico, advogado, engenheiro e teólogo, que deixou escrito mais de 270 volumes divididos nas várias áreas de conhecimento em que transitava, além de muitos tratados referentes a confecções de instrumentos práticos de utilização para trabalhos nas minas. Além de ter conhecimentos de Física, Química e Matemática, auxiliou como estrategista em alguns conflitos de guerra empreendidos pelo rei da Suécia e era amante da Literatura, pois escrevia poemas.

No final da vida, o teólogo Swedenborg se afasta das suas rotinas e começa a desenvolver uma doutrina voltada para o espiritualismo e a crença nos anjos. É provável que toda a admiração que lhe votaram os mais notáveis estudiosos e teóricos de que temos conhecimento – como Kant, Voltaire, Baudelaire e outros – venha não somente da sua capacidade de ter sido um estudioso autodidata, mas também da espiritualidade mística que

ele cultivava. Essa doutrina espiritual podemos senti-la, quase que vagamente, no final da vida de Luís Lambert, romance balzaquiano.

Casado, a personagem Lambert afirmava ter encontrado o caminho verdadeiro para retornar para o plano celeste. Embora fosse cuidado por sua esposa, Lambert passava a maior parte do tempo em transe, comunicando-se com os espíritos e anjos que o preparavam para a outra vida. De modo similar foram os últimos anos da vida de Swedenborg, como podemos notar no livro *Swedenborg Vida e Ensinamentos* (1998), de G. L. Trobridge, traduzido por Raimundo Araújo Castro Neto. A referida biografia é notável para o conhecimento dessa personagem, pois no livro conta-se a sua vida oriunda das diversas obras e trabalhos desse teólogo, bem como seus últimos momentos, relações e feitos, que fizeram dele uma espécie de profeta e um orientador espiritual. Não à toa as obras escritas sobre essa doutrina são muitas e os seus seguidores se espalham pelo mundo todo, a exemplo da associação Nova Jerusalém, situada no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro.

Lemos alguns livros e tratados de Swedenborg, ou seja, obras mais relacionadas com Balzac, pois esses dois escritores possuem uma vasta obra bibliográfica, o que não alcançamos ler prontamente. Todavia, consultamos principalmente os materiais que se reportam ao conhecimento dos anjos e da doutrina espiritual e os que se referem ao matrimônio, pois Balzac também traz para a sua obra essa ideia de um matrimônio, tal qual o vínculo de Jesus Cristo com a sua Igreja. Desse modo, toda a escrita de Balzac, com relação ao matrimônio, mergulha na doutrina swedenborguiana e no livro do *Apocalipse*, de São João. É comum, por exemplo, encontrar nos seus personagens as três fases de transformação, isto é, o amor a si próprio, o amor do mundo e o amor do céu.

Por sua vez, é no quarto capítulo do nosso trabalho, “Personagens balzaquianas e complexidade”, inclusive, que discutiremos sobre a concepção das personagens balzaquianas, momento esse no qual trazemos os três biógrafos – Pierre Barbéris, Stefan Zweig e Paulo Rónai – mais estudados para defendermos a nossa posição em relação ao biografismo na construção das suas personagens. Na ocasião mostraremos os fatores críticos e literários, que embasarão nossa defesa em favor da concepção de personagens não autobiográficas, mas nascidas da sua memória de vida, da sua observação do mundo, das relações cotidianas entre os indivíduos e de sua engenhosidade.

Embora os biógrafos mais pesquisados tenham traçado importantes caminhos na relação com as obras balzaquianas, sabemos também que eles transitaram por outros saberes. Barbéris faz uma crítica balzaquiana muito voltada para o marxismo. É muito claro o posicionamento que vemos Barbéris assumir ao discutir a obra de Balzac em sua configuração

de engajamento. Na verdade, em relação a toda crítica feita a Balzac, há uma divisão bipartidária, ou seja, há os que consideram Balzac como conservador e os que o consideram revolucionário. Barbéris aderiu à segunda perspectiva, algo notado até mesmo nos títulos dos seus trabalhos, que demonstram a sua opção pela apresentação desse autor como revolucionário em todos os aspectos, sejam políticos e econômicos, sejam sociais e literários. Stefan Zweig e Paulo Rónai, por sua vez, estão classificados como participantes dos que consideram Balzac um conservador, mesmo que não tenham revelado esse aspecto explicitamente. Todavia, notamos que os encaminhamentos biográficos e as críticas de ambos falam por suas posições.

A biografia de Paulo Rónai, de tão concisa, é quase um “retrato falado”, que tem como finalidade a apresentação do autor para os leitores, trazendo somente pelos aspectos da sua vida familiar e profissional. No entanto, como uma personalidade histórica que ele foi, deveríamos – antes de enveredar pelos seus feitos – conhecer melhor a sua biografia. Nas introduções feitas por Rónai no início de cada romance e de cada conto traduzido na *Comédia Humana*, de 1950, por exemplo, é possível notar que a escrita apresenta um formato bem diferente, porque Rónai utiliza o conhecimento da vida do autor para emitir posicionamentos e ideias sobre a concepção das personagens, o que torna o texto mais romaneado.

Já a biografia de Stefan Zweig (1971) é bem diferente, pois é a própria configuração do trabalho magistral de François Dosse (2015) quando define o papel atual da biografia. Zweig se apropria da obra de Balzac para lançar a mais fiel imagem do biografado para o público. Seu estilo é tão romaneado e permeado de fatores históricos, que chega a formar uma ideia concisa e precisa da personalidade em destaque. Porém, é necessário tomarmos algumas lições com Dosse, principalmente, no que se refere as diferenças entre um trabalho biográfico e outro ficcional literário. Essa sutil diferença teve espaço no nosso quarto capítulo, pois o biógrafo tem uma finalidade ao escrever seu trabalho biográfico; por outro lado, o escritor literário tem outra finalidade, mesmo que, como nos diz François Dosse, na atualidade ocorra o hibridismo na escrita biográfica, como acontece com Stefan Zweig.

Quanto à construção da nossa pesquisa optamos em nossas referências bibliográficas por utilizar somente as fontes que realmente fundamentavam o nosso objetivo principal. Essa nossa escolha deveu-se à vontade de demonstrar que as narrativas balzaquianas, escritas na metade do século XIX, são consideradas narrativas complexas pelo fato de as personagens de Balzac terem sido concebidas – em nosso ponto de vista – dentro da perspectiva da teoria do filósofo e sociólogo Edgar Morin, conhecida como teoria do Pensamento Complexo. Discussão essa que será evidenciada no Segundo Capítulo e que será

somada a outros acontecimentos relevantes para nossa pesquisa, como as revoluções científicas, pelo estudioso Thomas Kuhn, e a relação do método de Edgar Morin, com o método de René Descartes.

Há, sem dúvidas, muitas chamadas de outras teorias, transitando no corpo de nossa pesquisa. Isso se deve ao fato da complexidade da escrita balzaquiana, pois, como nos advertem Bourneuf e Ouellet (1976), a apresentação das personagens é um fator extremamente rico de detalhes e todos os recursos são utilizados para que a personagem seja vista em sua inteireza; e, em Balzac, todos os recursos são utilizados para esse fim.

Portanto, quando trazemos para nossa pesquisa teorias como “A Angústia da Influência”, de Harold Bloom, não temos a pretensão de desenvolvê-la em sua completude. Porém, é impossível falar sobre a concepção de personagens sem trazer para a escrita de Balzac as influências que o autor absorveu dos seus grandes mestres, como Stendhal, cuja presença se faz notar em *A Mulher de Trinta Anos* (1832); ou Molière, ao se ler *Eugênia Grandet* (1833); ou, ainda, Shakespeare, quando lemos *O Pai Goriot* (1835). Toda essa percepção, dentro da obra balzaquiana, é mostrada não como uma agonia sofrida pelo autor, mas como uma sensação de libertação, que as amarras dos mestres lançam inconscientemente sobre seus discípulos.

O mesmo acontece com Robert Jauss em relação à recepção das obras. No Terceiro Capítulo abordaremos essa discussão, quando trazemos o conhecimento da evolução do romance e as possibilidades de abertura que a sociedade vai apresentando para a adesão de novos horizontes de leituras, uma vez que, quando a sociedade se modifica, conseqüentemente é modificada a forma de pensar e de refletir. Por isso, destacamos nesse capítulo o estudo do realismo praticado por Balzac e suas conseqüências.

Um ponto a ressaltar, que esmiuçamos no Terceiro Capítulo, será a inequívoca identificação dos leitores, com a escrita de Balzac, e o quanto o autor teve os seus romances bem recepcionados por esse público. Embora a cada época essas leituras sejam atualizadas, ainda assim elas encontram identificações e semelhanças com os leitores e vice-versa. Por isso, nessa terceira etapa do nosso trabalho, também nos referimos somente à terceira tese de Robert Jauss para falar da nossa posição contrária aos imparciais críticos da época de Balzac. Mesmo que a nossa pesquisa não tenha esse objetivo como o principal, todas as teses se desenvolvem nesse trabalho. Do contrário, nós – leitores distantes quase dois séculos de Balzac – não conseguiríamos ler, com renovadas expectativas de horizontes, essa escrita balzaquiana, que, sim, ainda se faz atual.

Uma nota a destacar, e que se relaciona com o intento da nossa pesquisa, é o fato de que recentemente tivemos o conhecimento do trabalho de economia escrito por Thomas Piketty, em 2013, com o título *O Capital no século XXI*, publicado na França pela editora Seuil, cuja leitura tivemos oportunidade de realizar. Piketty é professor de Economia, mas sua pesquisa está embasada nas obras de Honoré de Balzac e de Jane Austen. Apesar de figurar no livro do autor uma linguagem econômica, é impossível não encontrarmos a influência balzaquiana e a teoria do Pensamento Complexo de Edgar Morin.

Já durante a leitura de outra obra complementar ao nosso trabalho, *A Condição Humana* (2005), de Hannah Arendt, a autora nos coloca em contato com uma compreensão mais elementar dessa categoria no homem e nos faz reconsiderar a nossa condição humana à luz das nossas mais novas experiências e temores, advindos da globalização que destila tempos de crise na humanidade.

Agora, o que dizer de Balzac? Não pretendemos mostrar a imagem que temos dele, haja vista que o nosso intuito é colaborar para que cada leitor possa perceber por si mesmo a imagem do autor, assim como Walter Benjamin propõe quando escreve *A imagem de Proust* (1985). Ressaltamos que a imagem, mencionada no título, não é fornecida por Walter Benjamin; no entanto, quem lê esse estudo consegue formar uma “imagem” de Proust. Nesse sentido, o nosso trabalho se configura, a partir de tudo o que escrevemos, como uma projeção possível da imagem de Balzac.

Assim, para encaminhar esta etapa introdutória da nossa investigação, queremos apresentar em poucas palavras o romance balzaquiano escolhido como o *corpus* desta pesquisa. *A Pele de Onagro* é um parâmetro para todos os outros romances balzaquianos, pois sua divisão em três partes apresenta-nos com mais clareza o estudo das espécies sociais, que Balzac traz em toda a sua escrita. Essa evidência confirma toda a atenção que Balzac dá ao indivíduo e, por essa razão, constatamos que a complexidade das suas narrativas se encontra na concepção das suas personagens. Essa é uma das relações mais estreitas que existe entre a obra de Balzac e a teoria do pensamento complexo de Edgar Morin.

É certo que alguns podem questionar “É a sociedade que cria o indivíduo? Ou é o indivíduo que cria a sociedade?”. No entanto, para o nosso estudo, esse aspecto é irrelevante, pois a relação que estabelecemos entre indivíduo e personagem não admite essa ordem. Isso porque o indivíduo que Edgar Morin apresenta em seu estudo é aquele que promove uma mudança no pensamento; logo, não se torna relevante nenhuma primazia de ordem de criação, mas, sim, a capacidade de refletir que cada indivíduo adotará para reverter as diversas condições que se apresentam diante da sua realidade.

Podem ocorrer outras dúvidas como a seguinte declaração, as personagens de Balzac não são reflexivas, pois nem sempre terão um final feliz! Cabe frisar que, o que relacionamos entre Balzac e Morin, é a capacidade que as personagens balzaquianas têm de atuarem como reflexo do indivíduo real e o que elas podem viver nas narrativas, que nos encaminha para os saberes estudados por Morin e que, no ato de sua concepção, permite-nos relacioná-las ao Pensamento Complexo, por exemplo, ao pilar do Conhecimento. Este, segundo Morin, apresenta erros e incertezas, frente a percepção multidimensional do indivíduo em contraposição à sua unidimensionalidade. A isso somam-se outros fatores, como os indivíduos que estão sob as mesmas condições planetárias, com o estabelecimento de uma ética antropológica, que exija do indivíduo uma autonomia pessoal para viver nessa comunidade de destino, que é a Terra, ou que, em nosso caso, pode ser a *Comedia Humana*.

Adentremos agora no romance *A Pele de Onagro*, de 1831, que começa quando Rafael de Valentin, depois de perder o seu último napoleão, pretende se jogar no cais do rio Sena. O “inesperado” leva-o para uma loja de antiguidades e nela ele adquire uma pele mágica. Esse talismã assegura ao seu possuidor a faculdade de satisfazer os seus desejos; porém, a pele mágica se encolhe, diminuindo de tamanho, após a satisfação de cada um deles.

Depois que sai da loja, o primeiro desejo de Rafael se realiza: participar de um grande festim. Já na festa, Rafael conta para o seu amigo, Emílio Blondet, toda a sua história de vida e ocorrências relevantes, como a fase do amor discreto e tímido de Paulina, a quem ele desdenhava; a paixão alucinada por Fedora, “a mulher sem coração”; o ato de abandonar os estudos seguido de um atirar-se à devassidão, vivendo de altos e baixos e se mantendo apenas com o que ganhava nas mesas de jogo.

Ao final do banquete, Rafael é informado sobre a notícia da enorme herança que ele recebeu inesperadamente. Milionário, ele descobre os poderes fantásticos da pele mágica e só então percebe que ela vai diminuindo a cada desejo seu. Resolve reverter o problema, procurando destruir a pele, porém, sem êxito, pois seus dias de vida diminuía de acordo com o encolhimento da pele. Com a saúde já muito debilitada, Rafael tenta viver uma vida vegetativa, fugindo de tudo e de todos, mas a verdade é que nada podia evitar de ele formular novos desejos, até que morre num espasmo violento sem realizar o seu último desejo: a posse de Paulina.

Dadas essas considerações iniciais e frente à perspectiva de que os estudos em Literatura Comparada possibilitam tessituras interdisciplinares e intertextuais, portanto, multifacetadas e plurais, acreditamos que este nosso projeto poderá ser uma contribuição para a produção acadêmica de Literatura Comparada. De igual modo, mediante o intuito de

colaborarmos para a dinâmica dos estudos comparatistas em escala mais ampla, pretendemos favorecer uma nova oportunidade de intercâmbio e de interpretações acerca das obras balzaquianas e estilo da escrita desse autor, correlacionando o nosso *corpus* aos estudos e teorias aqui mencionadas, fazendo jus a uma das principais características da área na qual a nossa investigação se situa.

2 NARRATIVAS COMPLEXAS: POR QUÊ?

Uma vez que nesta pesquisa pretendemos mostrar, por meio do comparatismo, a complexidade das narrativas balzaquianas, recordamos que a nossa hipótese é a de que essa complexidade pode ocorrer principalmente no ato criativo da concepção das personagens, haja vista que, mesmo as personagens sendo criações da memória do autor, elas representam e refletem o indivíduo na realidade.

É importante frisar que não pretendemos desenvolver este trabalho no âmbito do estudo proposto pelo filósofo e sociólogo Edgar Morin, pois o nosso intuito é comparar as narrativas balzaquianas com o Pensamento Complexo. De igual modo, não temos a intenção de discutir e pesquisar sobre a reforma do pensamento para a Educação, que Morin propôs para o novo milênio. Entretanto, já que investigamos a complexidade das narrativas balzaquianas – não a partir da perspectiva da construção formal do ato de narrar, mas a partir da perspectiva da ação da personagem como indivíduo multidimensional, que se transforma de acordo com as suas relações e troca de experiências –, não seria prudente de nossa parte começarmos essa discussão sobre o que é considerado “complexo” sem trazer para o corpo desta pesquisa as bases que fundamentam os estudos de Morin.

Por isso, mesmo que de forma sucinta, faremos uma explanação desses estudos, uma vez que foram as leituras de suas obras *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios* (2002), *Educar na era planetária* (2007) e *Introdução ao Pensamento Complexo* (2005) que nos levaram, inicialmente, a questionar sobre o fazer complexo da literatura em Honoré de Balzac (1799-1850). Vale lembrar que:

[...] Enquanto o saber, da tradição grega clássica à era das luzes e até o fim do século XIX, era efetivamente algo para ser compreendido, pensado, refletido, hoje, nós, indivíduos, vemo-nos, agora, privados do direito à reflexão.

Neste fenômeno de concentração em que os indivíduos são destituídos do direito de pensar, cria-se um sobrepensamento que é um subpensamento, porque algumas propriedades de reflexão e consciência próprias da mente humana encontram-se ausentes dele. Como restituir o saber às mentes individuais? Constata-se que o paradigma que sustenta nosso pensamento científico é incapaz de responder essa questão, e isso porque a ciência se baseou na exclusão do sujeito. Todo conhecimento objetivo comporta um conhecimento subjetivo, uma mente que filtra e traduz as mensagens do mundo exterior. O retorno do sujeito constitui hoje um problema fundamental, que se encontra na ordem do dia. Mas, neste momento, é imperioso postular o problema da disjunção total objeto-sujeito, que restringiu o monopólio do sujeito à especulação filosófica. (MORIN, 2002, p. 51-52).

Ou seja, como podemos notar, Edgar Morin propõe uma quebra de paradigma. Para Kuhn, “no seu uso estabelecido, um paradigma é um modelo ou padrão aceito” (KUHN,

2011, p. 43). E, nesse viés, Morin pensa um paradigma de complexidade, que disjunte e associe, sem que para isso seja necessário reduzir ou simplificar os níveis de realidade elementares e gerais; algo completamente diferente dos paradigmas anteriores, que promoviam a disjunção-redução, ou disjunção sujeito-objeto, que acontecia na aplicação dos estudos das Ciências, mais precisamente, no século XVII até o final do século XIX.

É com base nessa premissa que Edgar Morin lança a proposta da transdisciplinaridade. Cabe ressaltar que não é que não existisse uma transdisciplinaridade ou que não houvesse ciências, que se propusessem a uma ação complexa. Quando – nesta pesquisa – referimo-nos a uma ação complexa, no sentido em que Morin emprega esse termo, pautamo-nos por algo que se abraça, que está entrelaçado, que se tece através dos seus diversos e variados fios e tende a se tornar um único bloco, fundindo-se, de duas partes para uma totalidade e vice-versa, num fluxo de movimentos contínuos; ou, como propunha Blaise Pascal¹, citado por Morin no livro sobre a Educação e a Complexidade,

Se todas as coisas são causadas e causantes, ajudadas e ajudantes, mediatas e imediatas e mantidas em ligação material e insensível que se sujeitam, torna-se impossível conceber as partes sem conceber o todo e tampouco o todo sem conceber as partes (PASCAL, 1999, p. 688).

Vale pontuar que tiveram muitas propostas, anteriores às de Edgar Morin, de reformar a Educação. Porém, quase todas estavam ligadas ao institucional e pouco, ou quase nada, se relacionavam com o indivíduo, como a Reforma da Universidade em 1809, que se tratava “de uma reforma não pragmática, mas paradigmática, concernente à nossa aptidão para organizar o conhecimento” (MORIN, 2002, p. 19). No entanto, mesmo paradigmática, esta não alcançou o indivíduo em sua atividade mais primordial – o pensar –, já que se voltou mais para o exame das necessidades culturais e políticas, para a articulação do sistema de ensino e pesquisa e para a efetivação do projeto da tecnologia. Foi a partir dessa lacuna que Morin passou a pensar numa reforma que geraria um “pensamento do contexto e do complexo” (MORIN, 2002, p. 19).

Nesse cenário, Morin propõe uma mudança no pensamento que comece pelos educadores. Cabe dizer que, quando nos referimos ao *pensamento*, estamos nos referindo ao pensamento acadêmico também formado por meio das pesquisas e dentro do formato das teorias científicas, que se apresentam a cada época, posto que, segundo a perspectiva de Morin, há um enclausuramento das ciências e uma compartimentação dos saberes nesse âmbito. Note-se, portanto, que existe uma forte exclusão do sujeito a favor do objeto e é por

¹ Blaise Pascal – Pensamentos, p. 688.

isso que cientistas e teóricos atuais defendem o equilíbrio e a ordem em suas pesquisas e leis científicas, aspectos que são, segundo Morin, completamente díspares da evolução humana.

Um exemplo da exclusão do sujeito a favor do objeto seria a ordem e o equilíbrio que a ciência da cibernética apresenta. Apesar da sua complexidade, ela é fruto da técnica, que se desenvolveu em tecnologia, e hoje é tecnociência, isto é, uma simbiose entre os humanos e as componentes cibernéticas. Ela é também organizada e fechada, porque o homem é o seu organizador externo; logo, ela contraria o sistema complexo, que é aberto e auto-organizado. Significa dizer que, caso aconteça alguma avaria no mecanismo dos autômatos, esse fator externo, que é o homem, atuará como organizador desse equilíbrio no qual ocorreu a desorganização para corrigir a causa dos desequilíbrios que se apresentaram em determinado mecanismo. Essa concepção não deixa de instigar alguns questionamentos como: será que devemos assumir esse paradigma como padrão para todas as ciências? Será que reformar o nosso pensamento não tem o objetivo de nos tirar de nossas lassitudes e, diante do que parece estar definido e generalizado, pensarmos como indivíduos que têm vida própria, e não como robôs?

No esteio dessa reflexão, alguns escritores do século XIX questionavam essas evoluções científicas. Em outras palavras, eles se afastavam dessa perspectiva de “ordem e equilíbrio” e, segundo Morin, tratavam em suas obras sobre a desordem e o desequilíbrio, pois acreditavam que são nesses fatores humanos que os indivíduos encontram sua auto-organização. Esta, por sua vez, é viva e ajustável, como percebemos no desenrolar das narrativas de alguns romances do século XIX.

Fato é que a literatura do século XIX, praticada por alguns escritores, não separava o indivíduo em partes, pois ela apresentava o indivíduo em sua natureza, ou seja, colocava o sujeito em seu estado natural ou multidimensional, integrando-o a todos os seus aspectos – biológico, social, histórico, antropológico, econômico e psicológico. Isso reflete justamente o que os promotores da ciência desse século, em estudo, não fizeram. Por isso a importância sobre observação de Edgar Morin, que faz voltar o nosso olhar para alguns dos escritores desse período. Algo que também podemos observar nessa múltipla ação da criação do personagem balzaquiano Rafael de Valentin:

Aquela fisionomia tinha ainda vinte e cinco anos e o vício parecia não ser nela mais que um acidente. O viçoso vigor da juventude lutava ainda ali contra os estragos duma impotente lubricidade. As trevas e a luz, o nada e a existência lutavam nela produzindo, ao mesmo tempo, graça e horror. O rapaz surgia ali como um anjo sem auréola, desviado da sua rota. Assim, todos aqueles professores eméritos de vício e de infâmia, como uma velha desdentada que se enche de compaixão ao ver uma linda moça oferecer-se à corrupção, estiveram a ponto de gritar ao novato: ‘Vá

embora!’ O rapaz dirigiu-se para a mesa, ficou de pé, atirou sem reflexão uma moeda de ouro que tinha na mão e que caiu sobre o Negro; depois, como as almas fortes a que as incertezas trapaceiras aborrecem, lançou ao banqueiro um olhar ao mesmo tempo turbulento e calmo. (BALZAC, 1992, p. 24).

A citação mencionada mostra pontualmente a concepção multidimensional que Balzac utilizava na construção dos seus personagens. Percebemos nessa apresentação – se pudéssemos separá-la – o indivíduo biológico e o psicológico, como se fossem representados por duas pessoas diferentes, tornando visível essa ação desvinculada do personagem, que nos mostra o embate de duas forças antagônicas, vida e morte, atuando simultaneamente nele. A vida está representada na sua apresentação física e nos fatores biológicos, que mostram que ele sustentava um aspecto sensual por meio do vigor, da mocidade e da juventude, bem como pela idade que é declarada. Soma-se ao fato de que toda essa descrição contrasta com o estado de ânimo que acompanha Rafael de Valentin, primeiramente, no predicativo: “Um anjo sem luz, e o que é um anjo sem luz? Se ser anjo é ser a própria luz!”. Temos, então, uma apresentação psicológica do seu estado de ânimo, que mostra a outra força que ele traz consigo, a morte, que é também biológica.

Há outros elementos que nos apresentam essa multidimensionalidade do personagem, como a expressão “uma moeda de ouro”, utilizada para nos informar sobre a sua situação econômica e social. Esse trecho é o que antecede o seu encontro com a “pele mágica” no antiquário, depois que Rafael perdeu no jogo e, por ainda ser dia, adiou o seu suicídio. Em tempo: como em nossa pesquisa nos dedicaremos à concepção das personagens, tendo por parâmetro alguns romances balzaquianos – *A pele de Onagro* (1831); *Ilusões perdidas* (1837); *Louis Lambert* (1832) –, aspectos externos e internos são de suma importância para nossa análise, pois, em Balzac, eles se apresentam em profunda relação com o indivíduo.

Recordemos, então, que o personagem é concebido como um ser pensante (*homo sapiens*), como um ser capaz das mais cruéis e vis atitudes (*homo demens*) e, também, é capaz de produzir nas relações de trabalho (*homo faber*), isto é, na sua totalidade e dentro de sua concepção natural, bem como em todos os aspectos de sua vida. Essas potencialidades, por sua vez, nos capacitam para que possamos compreender suas atitudes, escolhas, forma de agir, comportamentos e relações. Por isso Morin orienta que: “A maneira de pensar que utilizamos para encontrar soluções para os problemas mais graves de nossa era planetária constitui um dos mais graves problemas que devemos enfrentar” (MORIN, 2002, p. 17). Daí não ser possível não considerar a ação do indivíduo, também, como fundamental para uma mudança na sociedade, uma vez que, no século XIX, o objeto se tornará o centro de toda especulação

científica – como se pudesse ser dissociado da ação prática do indivíduo – e, nesse caso, como se respondesse a todo o questionamento que a ciência precisava.

Em contraponto a esse viés, a reforma proposta por Morin nos chamou a atenção pelo fato de ele tecer fortes considerações ao papel preponderante da literatura do século XIX, na vida do indivíduo, uma vez que defende a concepção de que “a missão da reforma do pensamento é formar cidadãos capazes de enfrentar os problemas de seu tempo” (MORIN, 2002, p. 24). Acreditamos que essa chamada expressa o cerne da escrita balzaquiana, pois esse escritor em todos os seus trabalhos, cujas leituras realizamos, traz esse mote na sua essência ficcional criativa. Algo que se dá tanto nos romances quanto nos tratados, que, mais adiante, veremos com Pierre Barbéris em sua proposta “Ciência de Balzac”.

Assim, seja na construção da personagem de Lucien de Rubempré, em *Ilusões Perdidas*, seja na de Rafael de Valentin, em *A Pele de Onagro*; ou mesmo na concepção de De Marsay, em *A Menina dos Olhos de Ouro*, e em tantas outras, todo esse estudo marca a fundamentação da nossa hipótese de pesquisa. Não podemos esquecer que foram, então, os escritores do século XIX os primeiros a mostrar e a divulgar, por meio do gênero Romance, na Literatura, cenas que representavam no cotidiano os mais variados papéis, que o sujeito assumia quando estava em seu trabalho ou em casa; ou quando desempenhava os papéis de pai, marido, empregado, empregador, pois “ele (o romance) mostra que a vida mais cotidiana é, de fato, uma vida em que cada um joga vários papéis sociais” (MORIN, 2011, p. 57).

Posto isso, nunca é demais lembrar que Balzac revoluciona a literatura de sua época, assim como escritores em outros diferentes países farão o mesmo, e é a ruptura do paradigma romântico que vai colocar Balzac em relevo no romance do século XIX. Isso porque ele vai emprestar aos seus personagens um papel ativo para pensar as mudanças esperadas pela sociedade francesa. Essa ruptura foi tão visível, que muitos críticos de sua época não compreenderam a sua nova forma de “fazer literatura”, sua escrita e seu estilo, que não se pautavam em uma ação determinada ou organizada. A escrita de Balzac se mostrava no romantismo mais como uma ação, que ia se construindo com as relações, com os fatos inesperados, com o desequilíbrio e com a desordem, que se ajustavam na auto-organização, ou seja, em uma ação inerente ao indivíduo pensante.

Portanto, essa investida de Balzac compreendia um rompimento com a linearidade em que a retroação – fosse na narrativa, fosse nos personagens, que voltavam em outros romances – seguia um caminho diferente do até então trilhado pela narrativa romanesca, em que tudo estava pré-estabelecido desde o início, isto é, um determinismo dogmático teológico. Este se diferencia do determinismo de Hippolyte Taine (1825-1893), assumido pelos realistas

pós-Balzac, que se organizaram teoricamente já quase na metade do século XIX. O que não nos impede de supor que o crítico e filósofo tenha tido conhecimento, ao organizar a sua teoria, da leitura e da observação dessas obras literárias, uma vez que constatamos em sua teoria que o comportamento humano é determinado pelo meio, pela raça e pelo momento histórico.

Deduzimos, então, que o determinismo de Hippolyte Taine influencia os realistas pós-Balzac, porque nele se percebem influências balzaquianas, pois ele é um observador do meio, dos costumes e dos acontecimentos à sua volta, e, também, porque é possível observar na escrita de Balzac uma ação do acaso e do indeterminado, rompendo com o determinismo dogmático, que é fechado e está submetido apenas a uma determinada lei universal e imutável.

Assim, na escrita balzaquiana as incertezas guiavam as personagens por uma via em que o inesperado mostrava novos horizontes para as soluções dos seus problemas, a fim de que pudessem reconstruir suas vidas. Adiantamos que Pierre Barbéris – um estudioso essencial à nossa pesquisa –, em seu livro *Balzac une mythologie réaliste* (1971), sugere-nos que Balzac gostaria de escrever a História da França e, por isso, teria começado a escrever primeiramente sobre os costumes do povo francês, aspecto esse que pretendemos esmiuçar, em breve, nesta pesquisa. Por ora o mais importante é sabermos que Balzac começa a sua grande obra pela observação dos hábitos dos indivíduos em relação uns com os outros e na contextualização histórica de seu país, abrindo as portas para um “realismo” na literatura.

Todo esse trabalho balzaquiano, escrito nas primeiras décadas do século XIX, segundo o nosso ponto de vista, coloca-nos diretamente dentro do estudo da complexidade em Edgar Morin, quando este nos apresenta os sete desafios para a educação do futuro.

É impossível não encontrar na concepção das personagens e na escrita balzaquiana o recurso ao *Conhecimento*, ao *Conhecimento pertinente*, à *Condição humana*, à *Compreensão humana*, à *Incerteza*, à *Era planetária* e à *Antropoética*, categorias que estão ligadas ao fazer literário de Balzac, quase como se ele tivesse tomado cada uma delas como modelo para a construção das suas narrativas. Porém, estamos cientes de que só podemos fazer essa observação a partir de um ponto de vista pessoal. Isto é: construir essa hipótese tanto pela distância do tempo, em relação aos acontecimentos, quanto pela superação e consolidação de muitos aspectos sociais, econômicos, psicológicos e antropológicos observados na atualidade. Desse modo, não será um disparate concordar com Barbéris (1971), quando ele diz que Balzac deu início a uma *ciência* denominada de “a ciência do homem”. (BARBÉRIS, 1971, p. 160).

É também importante tomarmos conhecimento de que Balzac não somente escreveu romances, novelas e contos, mas dedicou-se ainda à escrita de diversos tratados, uma vez que, como nos sugere Pierre Barbéris (1971), Balzac pretendia contar a história da França. Por isso, o gênero tratado teria um cunho bem mais científico e incontestável para as academias científicas. Provavelmente, não somente esse aspecto tenha sido unânime na preferência desse gênero, pois Balzac tinha como mestre Emanuel Swedenborg (1688-1772) de quem podemos observar que a sua obra, escrita quase toda na língua latina, era construída toda em forma de tratado.

De modo similar é possível que Balzac não tenha recebido somente influência da doutrina espiritual de Emanuel Swedenborg, algo que podemos considerar de grande repercussão em sua obra, mas que também o estilo de Swedenborg tenha exercido forte influência sobre a escrita de Balzac, de modo específico, na concepção dos tratados. Certamente estes, assim como os romances escritos por Balzac, apresentavam as mesmas características ideológicas, sociais, cotidianas e domésticas marcadamente construídas pela sua observação da sociedade, dos indivíduos e das suas relações.

Essa mesma dinâmica pode ter acontecido com Charles Baudelaire, quando ele publicou um ensaio que se tornou livro – *O pintor da vida moderna* (1863) –, ressaltando as características da Modernidade através dos traços e linhas, cores e sombras dos *croquis* do pintor Constantin Guys, estudado sob a perspectiva comparada com o poema *O homem da multidão*, de Allan Poe.

Por sua vez, em 1971, Pierre Barbéris alcançaria esse mesmo entendimento em relação ao homem da multidão, que foi Balzac, que, por nossa observação e pesquisa, perfaz duas perspectivas: a do homem solitário, que observava a multidão em seus costumes e hábitos; e a do homem que pinta os quadros mais vivos na busca de retratar todos os acontecimentos cotidianos à sua volta. Barbéris, então, aponta-nos os diversos pontos convergentes pelos quais o romance prevalece diante dos outros gêneros na escrita de Balzac e, de modo especial, diante dos tratados. Como nos esclarece Barbéris (1971), isso não impediu Balzac de contar a história da França, pelo menos através de alguns aspectos da vida francesa, e de iniciar a “ciência do homem”.

No quarto capítulo do livro *Balzac une mythologie realiste* (1971), de Barbéris, em que ele dedica um estudo à *Comedia Humana*, encontramos uma divisão desse material em duas partes com subtítulos diferentes: a primeira nomeada de “Un univers romanesque organize” (Um universo romanesco organizado), que introduziremos quando estivermos tratando do romance como um instrumento preponderante na vida literária de Balzac; e a

segunda parte intitulada “Pour une science de l’homme” (Por uma ciência do homem), temática a qual nos reportamos por ora, por acreditar que, provavelmente, Balzac acalentava o desejo de fazer uma obra que ascenderia pelo viés da ciência humana.

Já que podemos vislumbrar na técnica de escrita balzaquiana um forte direcionamento com caráter de historiador e uma busca intensa e incessante de respostas às perguntas essenciais à vida do indivíduo e sobre sua existência, enfatizando assim o seu lado filosófico, esse traço nos remete imediatamente a Hannah Arendt² (2005) em sua discussão sobre a condição humana. Desde o prólogo do seu livro, Arendt deixa bem clara a sua proposição ao escrever sobre a condição humana – “O que me proponho nas páginas que se seguem é uma reconsideração da condição humana à luz de nossas mais novas experiências e nossos temores mais recentes” (ARENDR, 2005, p. 13) –, bem como sobre a teoria da complexidade de Edgar Morin.

Relacionado a isso, Balzac consegue nos mostrar em sua obra as três atividades que Hannah Arendt consagra como fundamentais para o humano. Ele faz da sua vida uma verdadeira dedicação à literatura. Hannah Arendt, por sua vez, diz que a condição humana do *Labor* é a própria vida, assim como a mundanidade é a condição do *Trabalho* e, aqui, não podemos deixar de reconhecer em Balzac uma condição de mundanidade quase que exagerada em sua obra. Já a *Ação* é intrigante pelo fato de Arendt relacioná-la à pluralidade e como é pertinente essa relação, pois em todos os personagens balzaquianos vamos sempre encontrar traços com os quais nos identificamos ou que identificamos que acontecem em nossa realidade, sociedade, convivência, empregos e assim por diante.

Assim, as afinidades com esses traços destacados evidenciam sobre o quanto somos humanos e sobre o quanto isso nos torna iguais ou, nas palavras de Hannah Arendt, “plurais”, posto que “A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha existir” (ARENDR, 2005, p. 16).

Outra análise que nos coloca dentro do circuito da complexidade é o estudo “Por uma ciência do homem”³, pois nos remete principalmente ao *Conhecimento*, em torno do qual tudo é observável. Balzac é um pesquisador incansável dos fatos que traz em suas narrativas. Apesar dos equívocos relacionados às datas e também a alguns nomes que aludem à posição social de personagens, que ele faz reviver em seus enredos, nada e nem ninguém pode

² Hannah Arendt, filósofa e pensadora política, nasceu na Alemanha em 1906. Foi aluna de Heidegger, Husserl e Karl Jaspers.

³ Em anexo A: Por uma ciência do homem. Ver texto original e nossa tradução.

contestar o seu grande conhecimento nas artes, na história, na filosofia e em muitos outros universos científicos ou não.

Tudo isso torna Balzac um escritor que perfaz o caminho da transdisciplinaridade, inserindo a Literatura dentro da classificação de Ciências Humanas. Ele queria pensar o homem e o mundo, cada um em sua particularidade e ao mesmo tempo em sua relação. Por isso, compreendemos o que diz Hannah Arendt quando declara que “Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência”. (ARENDR, 2005, p. 17).

Assim, tudo o que Balzac coloca no papel é fruto da observação do mundo à sua volta e das relações. Mesmo os seus trabalhos de natureza fantástica apresentam uma relação com o conhecimento existente e sua originalidade fica por conta da sua criatividade e da sua habilidade como contador⁴. Esse conhecimento de mundo, no qual Balzac se fia, direciona-se para a sua especificidade, que se relaciona à segunda categoria do estudo de Morin, denominado de *Conhecimento Pertinente*, ou seja, um conhecimento multidimensional e proveniente de sua observação, estudos, pesquisa e de suas reflexões. É o que faz Balzac recuar logo no início de sua vida literária, adotando pseudônimos, pois não era capaz de ser compreendido em sua postura como um observador dos costumes e dos hábitos sociais. Esse conhecimento pertinente também o faz retroceder e aguardar o momento propício para se lançar, paulatinamente, sobre os novos leitores advindos do clima social e econômico na França de sua época.

Como nos diz Ian Watt (2010), em relação as mudanças do público leitor do século XVIII, “com certeza o que condicionou mais profundamente suas obras foi o novo clima de experiência social e moral” (WATT, 2010, p. 7). Clima esse oriundo das modificações sociais e econômicas, que surgiam na sociedade balzaquiana, que recepcionava os escritores. Por esse motivo é que, quando lemos “R’Hoone” ou “Saint-Aubin”, apesar de ser Balzac, não encontramos nada de sua filosofia humanista e combatida.

Não podemos deixar de observar ainda a preocupação de Balzac para com a atuação de cada indivíduo em seu papel na sociedade, pois o autor tendia a dissecar a natureza do indivíduo em sua mais completa humanidade. Ou, nas palavras de Hannah Arendt, “O que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o carácter de condição da existência humana” (ARENDR, 2005, p. 17). Isto é, o conhecimento pertinente em Balzac se estende pela sua observação do amor entre os cônjuges; pelo

⁴ Em anexo B, ver texto original e nossa tradução, uma espécie de dedicatória ao leitor, que data de 1846. Balzac escreve como defesa da originalidade e criatividade em seu conto *O elixir da longa vida*, de 1830.

comportamento dos jovens em busca de riquezas e poder; nas jovens que se aventuravam em casamentos desastrosos e em muitos outros temas que compreendem o vasto mundo da *Comédia Humana*.

A Era Planetária relacionada à perspectiva de Morin, por sua vez, está bem transfigurada no romance do século XIX. Podemos citar essa condição em que se encontra o indivíduo tanto no microespaço – criado por Balzac, a exemplo da pensão de madame Vauquer⁵ – como no macroespaço, que representa toda Paris. Ou seja: todos esses indivíduos encontram-se sob as mesmas condições e ameaças, em que a participação involuntária de todas as pessoas, encaminhadas para um mesmo destino comum, é, segundo Morin, “como um acontecimento que não damos conta de sua atuação sobre nós, mas que mesmo que não sintamos ou percebamos ele acontece mesmo assim” (MORIN, 2007, p. 62).

O destino comum, ao qual Morin se refere, é uma ameaça aos indivíduos mais desprotegidos, excluídos dos grandes acontecimentos econômicos, sociais, políticos e culturais, que acabam esmagando as pequenas culturas, os pequenos comércios, pequenas agriculturas domésticas e levando-os para uma concorrência desastrosa, destruidora e sem a menor oportunidade de competitividade. Por isso Morin afirma que “é preciso compreender a vida como consequência da história da Terra e a humanidade como consequência da história da vida na Terra” (MORIN, 2007, p. 62).

Sabemos que com a globalização todo o planeta está sob as mesmas condições catastróficas, bem como está sob as mesmas condições de evolução. Segundo Morin (2007), há na globalização essas duas condições tal qual um remédio, que cura e mata ao mesmo tempo. Em outras palavras, todas as nações estão sob os mesmos perigos bélicos e sob os mesmos perigos de peste, devastação ecológica e destruição da vida em sua totalidade. Então, estamos todos sob a mesma condição; porém, são os mais desfavorecidos que perecem sufocados, com mais rapidez, nessa sociedade planetária. É a partir dessa reflexão que surge a

⁵ Balzac décrit avec une extrême minutie le quartier, la maison, l'intérieur où vivent ses héros. Il nous livre ainsi de véritables documents, mais on a pu lui reprocher ces “inventaires de commissaire-priseur”. C'est qu'il s'intéresse passionnément aux choses et leur donne une vie intense; et surtout il croit à *l'influence du cadre*, à une harmonie entre les lieux et leurs habitants: ses descriptions sont aussi des préparations. Toutes ces vieilleries laides et vulgaires de la pension Vauquer constituent l'atmosphère des drames qui vont se nouer; si nous n'étions pas pénétrés de cette misère sans poésie, peut-être ressentirions-nous moins vivement la tentation de Rastignac et le martyre du père Goriot. (LAGARDE; MICHARD, 1969, p. 311). Balzac descreve minuciosamente o bairro, a casa, o interior onde seus heróis moram. Ele nos fornece documentos reais, mas fomos capazes de criticá-lo por esses “inventários de leiloeiros”. É que ele se interessa apaixonadamente pelas coisas e lhes dá uma vida intensa; e, acima de tudo, ele acredita na influência do cenário, em uma harmonia entre os lugares e seus habitantes: suas descrições também são preparativos. Todo esse lixo feio e vulgar da pensão Vauquer constitui a atmosfera dos dramas que tomarão forma; se não fôssemos penetrados por essa miséria sem poesia, talvez sentíssemos menos a tentação de Rastignac e o martírio do pai Goriot (Tradução nossa).

ideia de conservar as pequenas culturas, como apela Morin, e proteger aqueles que são tomados e engolidos pela desenfreada desumanidade e pela objetificação do indivíduo.

Portanto, não seria a Paris, de Balzac, uma porção dessa prefiguração planetária? Essa Paris em que cada indivíduo se lançava à sorte e, sem paridade de concorrência, sucumbia diante da implacável desigualdade das estratificações sociais solidificadas e dominadoras na contextualização histórica e política de sua época gerada já pelo avanço globalizador iminente desde o século XVI? Tais questionamentos são oriundos da compreensão de que essa mundialização arrastava todo o tipo de classe social para o epicentro de um furacão, que causavam drásticas mudanças. Em meio àquele contexto somente os mais fixos, grandes e sólidos podiam resistir às investidas da economia do lucro exacerbado, bem como da sede de poder político e da cultura do dominante, em que predomina a escravidão e a exploração dos dominados.

Observamos, assim, que era esse o cenário e a situação nos quais se encontrava o personagem Rafael de Valentin, do romance balzaquiano *A Pele de Onagro*, e que impulsionava Rafael a se inclinar para o suicídio. Sua fala “só Deus sabe o quanto há de fantasias, de poesias abandonadas, de desesperos e gritos sufocados, de tentativas inúteis e de obras-primas abortadas” (BALZAC, 1992, p. 26) reflete bem os conflitos internos que carregava e que estavam, em algum grau, relacionados aos conflitos externos a que estava suscetível. No entanto, Rafael também sabia que era mais um entre muitos que estavam na mesma situação, pois “Morto, valia cinquenta francos, mas, vivo era apenas um homem de talento sem protetores, sem amigo, sem enxergão para se cobrir nem um cantinho para se abrigar, um verdadeiro zero social, inútil ao estado” (BALZAC, 1992, p. 27).

Uma vez que tinha esse tipo de pensamento, talvez a escolha entre as duas opções – morrer ou ganhar no jogo – não seria tão efetiva como lhe ocorre ser naquele momento, já que isso acontece cotidianamente em Paris. Inclusive, há os que são remunerados para não deixar, aos afogados do Sena, uma segunda possibilidade, o que nos reporta ao pensamento de Morin de que “A Era Planetária começa com a descoberta de que a Terra não é mais do que um planeta e com a comunicação entre as diversas partes desse planeta” (MORIN, 2005, p. 62). Isso significa que, assim como em Paris, em qualquer outro lugar o indivíduo sofreria sob as mesmas condições e sob as mesmas catástrofes sociais, políticas e econômicas. Pela concepção dessa e de outras personagens concluímos que Balzac já antevia nessa sociedade o vislumbre dessa era que se aproximava.

Qual era, então, o posicionamento ético desses indivíduos nessa sociedade? Sim, porque não podemos pensar que a Antropoética – tida como o sétimo pilar constitutivo para o

pensamento complexo, que, segundo Morin (2002), é necessária para se reformar o pensamento – ainda não pudesse ser um acontecimento vislumbrado nessa sociedade balzaquiana. Como já mencionamos, é possível – por meio do nosso distanciamento temporal e ao observar o decorrer da História – perceber uma relação desse pilar com os posicionamentos apresentados pelos personagens. Senão, vejamos.

Rafael de Valentin saiu de uma pequena cidade e parte para um grande centro urbano, com o objetivo de fazer fortuna. É isso o que sabemos a partir da narrativa *A Pele de Onagro* (1831). Uma vez que Rafael se encontra nesse centro, ele nota que ali há muitos outros indivíduos com o mesmo propósito. Descobre, também, que os mecanismos de ascensão nessa sociedade são bem diferentes dos da sociedade da qual ele saiu. Soma-se o fato de que percebe que, para ele vencer, era preciso se tornar um deles e com eles; quer dizer, Rafael precisava lutar lado a lado, com as mesmas armas, para poder alcançar êxito. Essas armas eram as mais pífidas possíveis e podiam ir desde a prostituição, em meio a todas as suas possibilidades, até o desprezo e a eliminação daqueles que se colocavam em seu caminho, principalmente, se esses transeuntes não pudessem servir de trampolim para a sua pretensa glória.

Um exemplo notável, do que por ora mencionamos, alude à cena que retrata o desprezo de Rafael de Valentin por Paulina. Essa personagem, que é a personificação da caridade em toda a sua dimensão, tem por antagonista a personagem Fedora, que traz o predicativo de “mulher sem coração”. Acreditamos ser esse o posicionamento ético contrário que Balzac pretendia trazer para os seus leitores, na medida em que essas duas personagens apresentam tanto características de complementação como elementos antagônicos, o que nos remete diretamente ao pilar da Antropoética delineado por Edgar Morin, com a finalidade de reformar o pensamento dentro dessa perspectiva de pensamento complexo.

Para entendermos a Antropoética basta compreender que vivemos em uma comunidade de destino. Em outras palavras, estamos sob as mesmas condições de extinção da nossa espécie não somente pela ameaça atômica, mas também pela ameaça biológica, ou seja, a tecnociência e o uso da ética nessas disciplinas. Logo, a ética antropológica exige que desenvolvamos a nossa autonomia pessoal, algo de fundamental importância para a salvação da humanidade.

Há muito tempo somos sinalizados por diversos estudiosos, teóricos e, principalmente literatos, que “acenderam as luzes de alerta”, como nos falou Oziel Gheirart (2015) ao enfatizar para a comunidade despertar frente o perigo sempre iminente. Balzac foi um desses escritores, pois ele conseguiu ler esse panorama no tempo em que viveu e por meio

de suas observações, das relações e inter-relações, que se processavam nas comunidades de destino de sua época. Por isso suas personagens se distinguem pelo entendimento e pela contraposição na ética, fazendo-nos pensar: como essas personagens mostram sua ética humana em sua pluralidade e impureza? Como Balzac integra as éticas tradicionais religião-família-sociedade?

A personagem Paulina, por exemplo, era bela, mas muito pobre. Seus valores ressaltados na narrativa somente podiam alcançar o Rafael do passado e da cidade que ele havia deixado para trás. Desse modo, esses valores que Paulina portava não constituíam encantos suficientes para que Rafael de Valentin pudesse tomá-la como esposa, pois estava em jogo a sua ascensão, o seu desejo de triunfar sobre a sociedade como um homem de sucesso, poderoso, estimado e adulado pelos pares da alta sociedade parisiense. Essas mudanças e conquistas não podiam estar vinculadas a uma pessoa tão sem prestígio e sem título de nobreza, a exemplo de Paulina.

Notamos, então, em Rafael duas forças que dividem esse sujeito e, ao mesmo tempo, complementam-no. Há uma ética do indivíduo, na qual ele traz valores familiares e culturais da sua primeira formação; porém, esses valores entram em choque com a ética da sociedade na qual ele está adentrado em que vencer torna-se uma prioridade. Esse antagonismo precisa ser vencido e é necessário saber fazer a escolha correta para não perecer no caminho.

Um exemplo a recordar é o de que enquanto em *Ilusões Perdidas* o personagem Lucien de Rubempré se perde totalmente, por meio das suas escolhas, Rafael de Valentin busca algo mais sobrenatural em que se ancorar. É o que vamos mostrar de modo mais esmiuçado no quarto capítulo deste trabalho. Todavia, para um melhor entendimento prévio sobre esses princípios, informamos que eles acontecem simultaneamente ao aparecimento dos pilares/saberes do método da complexidade de Morin, quando afirma que não podemos isolar o indivíduo nem a sociedade, pois o que vemos é um caminho sempre crescente em direção ao individualismo e ao isolamento. Para o autor essa não é a solução, posto que Morin sugere alguns princípios – a recursividade, o princípio dialógico e o hologramático – para se vencer esse fechamento do sujeito.

A recursividade, que é uma constante cíclica, é um processo cujos efeitos finais e iniciais estão sempre gerando outros efeitos; então, se o pilar é a Antropoética, esses efeitos geradores deverão ser de uma ética humana para gerar efeitos de humanidade. Já a Antropoética é uma solução para as consequências negativas da globalização. Segundo Morin,

há um lado positivo e um lado negativo dessa mundialização. Todavia, se forem buscados alguns mecanismos efetivos, pode-se conter a destruição dos menos favorecidos.

Assim, Morin propõe esses três princípios, com a finalidade de neutralização dos efeitos negativos, que aqui já não trazemos mais para não nos tornarmos repetitivos. No entanto, o que é mais preocupante é que, mesmo sob as mesmas condições e ameaças, os mais favorecidos, tidos como os dominantes, não conseguem se convencer de que estão no mesmo caminho da destruição, haja vista que muitos deles são incapazes de refletir sobre essa situação planetária.

2.1 “Pensar para reformar ou reformar para pensar”?

No livro *A estrutura das revoluções científicas* (1962), de Thomas Kuhn, podemos observar que vários foram os fatores que possibilitaram reformas nas ciências. O que nos autoriza a especular sobre uma reforma empreendida por Balzac devido às circunstâncias da sua monumental construção literária. Porém, para que reformar a “ciência” se o que se toma para reformar é a parte fixa do pensamento científico, ou seja, os resultados estabilizados por determinados estudiosos?

Fato é que houve uma reação de indignação quanto ao estudo de Kuhn (1962), porque, nas ciências, somente o resultado pode ser tomado pelo cientista precedente, com o intuito de modificar ou rechaçar esta ou aquela teoria. Logo, não há, por parte desse neocientista, a preocupação com o acompanhamento histórico dos passos do pesquisador anterior – sua história e sua contextualização – ou com as possibilidades utilizadas no percurso de sua pesquisa. Nesse sentido, a literatura desse achado científico é menosprezada como se o atual pesquisador tivesse tido toda a capacidade de descoberta científica somente por seus méritos, sem a atuação do tempo, da História, das refutações de outros estudiosos, das querelas entre colegas com a mesma obstinação, do cotidiano da vida desse estudioso, bem como da sua família, vida íntima, religiosidade, situação econômica etc.

Nota-se, então, em alguns desses novos cientistas, uma postura de “deuses” e não de homens, em que a sua natureza humana é suprimida na hora da sua atuação como cientista, como se fosse um *homo sapiens* compartimentado, que agisse por meio de camuflagens. Nessa perspectiva, a condição humana é utilizada como se fosse um conjunto de gavetas, as quais o indivíduo abre em determinados momentos aquelas que lhe convém. Tal postura dificilmente propiciaria uma intervenção simultânea desse *homo sapiens*, com a sua parte *homo demens*, na qual estariam mais à mostra os seus sentimentos, escolhas, vaidades etc.

Dadas essas considerações, percebemos que as crises nas instituições, nos resultados das pesquisas e nos desenvolvimentos das teorias são fortes motivos para uma mudança de paradigma. Aqui sugerimos que se entenda o termo “paradigma” como um conjunto de saberes e fazeres, que garantem a realização de uma pesquisa científica por uma comunidade e que “a crise, ao provocar uma proliferação de versões do paradigma, enfraquece as regras de resolução dos quebra-cabeças da ciência normal, de tal modo que acaba permitindo a emergência de um novo paradigma” (KUHN, 2011, p. 110).

Mesmo diante desses panoramas de crise e de revoluções não podemos negar o lugar específico da ação do indivíduo e da sua natureza humana, pois “admitindo que a rejeição de paradigmas é um fato histórico, tal rejeição ilumina algo mais do que a credulidade e a confusão humanas”? (KUHN, 2011, p. 128). Ou “Existem razões intrínsecas pelas quais a assimilação, seja de um novo tipo de fenômeno, seja de uma nova teoria científica devem exigir a rejeição de um paradigma mais antigo”? (KUHN, 2011, p. 128).

Lembremos que, para Morin, a palavra “paradigma” tem uma aplicação diferente da que foi empregada pelo linguista Roman Jakobson (1804-1869). Para esse estudioso, o nível do paradigma é aquele no qual se escolhe, por exemplo, a escolha das palavras. Já para Morin, diz respeito ao nível que determina a escolha da visão de um mundo em função de um princípio lógico, que une conceitos fundamentais. Isto é, o paradigma da disjunção – e aqui nos referimos ao “paradigma da simplificação”, que impera com os princípios de disjunção, de redução e de abstração, e que não leva em consideração a organização do conhecimento e faz oposição ao processo de selecionar e rejeitar, de separar e unir, de hierarquizar e de centralizar – é rechaçado por Morin. Isso porque, para ele, “A única maneira de remediar esta disjunção foi uma outra simplificação: a redução do complexo ao simples (redução do biológico ao físico, do humano ao biológico)” (MORIN, 2011, p. 11).

Assim, por não conceber o humano em seu natural e afirmar que tudo o que é biológico só é compreendido pela eliminação do que é humano, esse processo de compreensão e apreensão do indivíduo, que estava na constituição da ciência do século XIX, está completamente ausente na construção dos personagens nos romances de Balzac. O que, mais uma vez, nos permite supor que a sua escrita quebra o paradigma da ciência de sua época e que segue os mesmos direcionamentos que apontamos nos estudos de Morin.

Cabe ressaltar que a eliminação do homem biológico em favor do homem cultural é outra visão igualmente mutilada. O que nos leva a reconhecer como preponderante e de grande importância, nessa discussão, é saber que o “conhecimento” também tem uma relação com o fenômeno de posse das ideias e que ele precisa ser ensinado de forma a

compreendermos que existem riscos de erros e de ilusões, e que é favorável que tentemos mostrar quais são as suas raízes e as suas causas. Podemos aqui aludir a Balzac e ao modo como ele demonstra e opera esse fenômeno em sua escrita ao traçarmos um paralelo entre o ser biológico e o ser cultural nos personagens que habitam a *Comédia Humana*.

Na referida obra, os personagens não perderam as suas raízes genealógicas, nem desertaram dos seus credos religiosos: eles choram e riem, adoecem, morrem, matam, sofrem, curam-se. De fato, percebemos que a posse de ideias que trazemos da nossa convivência com os nossos genitores, bem como da vivência em nossa comunidade e da participação nos ritos de nossa confissão religiosa, tudo isso nos transforma em um indivíduo cultural. Da mesma forma que não podemos negar os efeitos e as funções que o nosso organismo nos impõe. Porém, mesmo munidos de conhecimento, este também pode ser suscetível a erros e ilusões, como afirma Morin. Por isso, resulta importante não concebermos uma opinião sobre o indivíduo cultural em detrimento do biológico e vice-versa, mas considerarmos o indivíduo em sua totalidade.

Rafael de Valentin, em *A Pele de Onagro* (1931), por exemplo, aparece durante a narrativa já com duas opções explícitas na vida: “se matar” ou “ganhar no jogo”; ou seja, duas leituras internas com aspectos externos. Morrer, biologicamente, significaria o apagamento dos seus sofrimentos, uma solução rápida e sem muitos problemas para ele, haja vista que compactuava da ideia de que “Implacáveis devem ser os furacões que o obrigam a pedir a paz da alma à boca duma pistola” (BALZAC, 1992, p. 26). “Ganhar no jogo”, por sua vez, retratava a oportunidade ofertada pela sociedade como uma possibilidade de “salvação” e de mudança na sorte. Nesse cenário, as casas de jogos ilustram mecanismos criados pela sociedade para a exploração e apropriação indevidas de bens dilapidados, muitas vezes, usurpados de pessoas adictas ao jogo e sem nenhum controle sobre as suas atitudes.

Portanto, em nosso entendimento, o conflito narrativo em questão representa um aspecto cultural da sociedade parisiense, em que nós temos como referência a ideia cultural de que a sorte pode mudar a qualquer hora e, ao mesmo tempo, o suicídio expressa uma solução biológica. Isso porque, naquele momento em que quase todas as esferas da sociedade francesa lidavam com esse circuito de crise, foi aquela a realidade na qual Balzac e muitos franceses estavam imersos, enfrentando momentos de muita indecisão e ruptura. Por isso, ao compor a sua narrativa, os quadros cotidianos criados por Balzac reproduziram essas características de uma sociedade em desintegração e mergulhada em mudanças.

2.2 Um caminho para poder reformar

Se como propõe Kuhn (2011), as anomalias que aparecem nos paradigmas – já estabelecidos nas ciências normais – são resolvidas ou com o apagamento destas ou com a troca de paradigma, devemos pensar que há sobre esses eventos, de forma bem marcada, a ação do homem, no caso, a intervenção do cientista propriamente dito.

Na primeira resolução, ou seja, no apagamento, a Ciência insiste em negar a supremacia do sujeito sobre o objeto, reduzindo e simplificando a capacidade de expansão do pensamento do sujeito. Para garantir a posição de homem científico sobre os outros, este elimina tudo o que pode deformar a sua teoria, que deve preencher os espaços do paradigma escolhido, uma vez que “os paradigmas adquirem seus *status*, porque são mais bem-sucedidos que seus competidores, na resolução de alguns problemas que o grupo de cientistas reconhece como graves” (KUHN, 2011, p. 44). Por isso essa dinâmica tende a funcionar nos moldes de um quebra-cabeça, em que suas peças já são constituídas todas de modo determinado, a fim de garantir o resultado (o “encaixe”) esperado. Dessa forma, somente aquilo que não é capaz de se expandir, de criar novos meios de evolução e que pode se enquadrar num padrão existente é o objeto. Ou seja:

(...) a instituição disciplinar acarreta, simultaneamente, um risco de “coisificação” do objeto estudado, percebido como uma coisa em si, correndo-se o risco de esquecer que o objeto é extraído ou construído. As ligações e solidariedade deste objeto com outros objetos tratados por outras disciplinas passam a ser negligenciados, assim como as ligações e solidariedades deste objeto com o universo do qual faz parte. (MORIN, 2002, p. 38).

Na segunda resolução, ou seja, na troca de paradigmas, temos já uma abertura para o sujeito. Esta, por mais sutil que seja, mostra-se presente. Quando o modelo do paradigma é questionado por outros teóricos ou o modelo apresenta anomalias – percebendo-as, aqui, como desajustes ou desfiguração das leis ou teorias passadas – já se pensa numa substituição de paradigma. Isto é, que há o questionamento de outros pensadores, que perfazem os caminhos de experiências e de observações científicas, gerando o que Kuhn (2011) chama de “ações extraordinárias”, pois esses são os movimentos que promovem essa mudança. Além disso, essas ações extraordinárias são fruto da evolução do pensamento do sujeito, que, nas suas observações e experiências, percebeu que haviam desajustes em uma dada experiência e que, por isso, ela não era tão estática e imutável como se acreditava.

Portanto, nesse cenário da segunda resolução, dá-se importância ao caminho da “errância”, do imprevisto, do inesperado e da recursividade como princípios de evolução e de

mudanças nos resultados que se pretendiam esperados. Entretanto, essa possibilidade ainda não está muito relacionada com o propósito de Morin, que é a favor da substituição do paradigma. Ou seja: de substituir um paradigma por outro, mesmo correndo-se o risco de que o paradigma substituto possa continuar enclausurado nos mesmos procedimentos que regiam o anterior, podendo até não seguir as mesmas leis do paradigma anterior, mas tendendo a se fechar da mesma forma.

Entendemos, então, que Morin sugere uma ruptura do paradigma quando ele declara que “são as redes complexas de inter, poli e transdisciplinaridade que operam e desempenham um papel fecundo na história das Ciências” (MORIN, 2002, p. 49). E qual é a principal ruptura nesses paradigmas? É, principalmente, a ação que deve recair sobre a atividade do pensar, aquela atividade que Hannah Arendt diz ser a mais alta e pura, e que os homens são capazes de alcançar.

Assim, é possível perceber – no processo de escrita balzaquiano – um pensar edificado nos pilares do Conhecimento, do Conhecimento Pertinente, da Condição Humana, da Compreensão Humana, da Incerteza, da Era Planetária e da Antropoética segundo a perspectiva de Morin. Todavia, todo estudo precisa de um método e, em se tratando de Edgar Morin, o autor não quer que o seu método se confunda com um programa ou com receitas prontas, que podem ser seguidas até alcançar um resultado já esperado ou que, ainda, pela sequência dos itens ou ingredientes aplicados, possa tornar algo repetitivo e marcadamente pontual.

Fato é que Morin define o seu método como um meio, que se constrói no decorrer da sua ação e movimentação. Logo, é uma ferramenta que não é estática ou com um resultado já esperado, mas em constante construção devido às relações que sofre interna e externamente. Pode ser comparado a um peregrino, que, no seu ato de caminhar, vai adquirindo em cada contato e em cada situação uma nova forma de refazer a sua caminhada, sem se fiar em resultados prontos e acabados. Diferente de um programa ou de uma receita, no método de Morin não se sabe o resultado prontamente ou espera-se que seja assim.

É partir desses fundamentos que o método de Morin suscita o pensamento complexo, que é o fio de ouro de todo o seu estudo. Isso porque o seu método está gerenciado por alguns princípios estratégicos, que concorrem para o seu bom funcionamento, como o princípio sistêmico e organizacional; o hologramático, o retroativo e o recursivo; o de autonomia/dependência; o princípio dialógico; e, por fim, o da reintrodução do sujeito cognoscente em todo o conhecimento.

É possível vislumbrar o método de Morin como uma compreensão do todo direcionado para partes e das partes para o todo; um entrelaçamento com outros saberes e uma abertura para a troca de experiências, com outros saberes frente à incerteza e o inesperado. Nesse sentido, o erro funciona como um recurso possível para a evolução e a aprendizagem, e – o que é mais inusitado – o sujeito atua como protagonista dessas ações para ele, com ele e por ele, posicionamento esse concernente ao pensamento complexo, posto que “a inteligência que só sabe separar rompe o caráter complexo do mundo em fragmentos desunidos, fraciona os problemas e unidimensionaliza o multidimensional” (MORIN, 2002, p. 17).

No método de Morin a ideia é a de que seja favorecido um pensamento que seja, ao mesmo tempo, aberto e fechado. Em outras palavras, a ideia é a de um método em que as suas experiências e observações resultem de operações como um sistema aberto e fechado, recebendo influências externas e sofrendo influências internas, concebendo tanto o sujeito quanto o objeto como um sistema aberto e fechado. Eis a importância do paradigma complexo da disjunção-associação, que se confronta com o conhecimento enclausurado das ciências normais, pois:

Todo conhecimento objetivo comporta um conhecimento subjetivo, uma mente que filtra e traduz as mensagens do mundo exterior. O retorno do sujeito constitui hoje um problema fundamental, que se encontra na ordem do dia. Mas, neste momento, é imperioso postular o problema da disjunção total objeto-sujeito, que restringiu o monopólio do sujeito à especulação filosófica. (MORIN, 2002, p. 52).

Portanto, Edgar Morin defende um paradigma, que disjunte e associe ao mesmo tempo. A exclusão do sujeito dos experimentos e das observações científicas – motivada pela conclusão de que esse fato realizado por diversos observadores resultaria em um conhecimento objetivo – é um diagnóstico errôneo e uma herança de Descartes. Diante dessas reflexões é preciso e é possível observar que as teorias científicas não nascem somente das realidades objetivas, mas provêm, também, do espírito humano e das condições socioculturais do conhecimento. Além disso, é justamente devido a esses motivos que é imprescindível o retorno do sujeito aos experimentos e às observações científicas, pois, segundo Morin, caso isso não ocorra, a Ciência não será capaz de encontrar o seu lugar e o seu papel na sociedade.

Assim, foi especificamente esse o ponto de vista, segundo a perspectiva de Edgar Morin, que nos fez olhar *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, com um outro olhar: o de que seus personagens são concebidos por meio do conhecimento objetivo, que comporta um conhecimento subjetivo, na medida em que são erigidos a partir da observação do conhecimento sociocultural e do espírito humano. Como esclarece a citação mencionada,

somente o indivíduo, ou seja, o sujeito é capaz de trazer à luz suas reflexões gestadas das observações e experiências vividas.

2.3 Reformar para quê?

É importante mencionar que “ciência normal” é um conceito de Kuhn (2011) e diz respeito às leis e teorias científicas atuantes, que, para se manterem em vigência, vão criando paradigmas, que sustentam suas teses (e, como podemos perceber, elas estão sempre hierarquicamente do lado dos dominantes). Nas palavras do autor, a ciência normal é a:

[...] atualização que se obtém ampliando-se o conhecimento daqueles fatos que o paradigma apresenta como particularmente relevantes, aumentando-se a correlação entre esses fatos e as predições do paradigma e articulando-se ainda mais o próprio paradigma (KUHN, 2011, p. 44).

Embora Edgar Morin atualize todos esses estudos para poder apresentar a sua proposta, ainda assim é difícil verificar mudanças efetivas nesses paradigmas, mesmo que, no decorrer do tempo, percebamos que ocorrem mudanças pertinentes e salutares para o desenvolvimento de determinadas ciências. Porém, como acontecem essas atualizações? Elas são aceitas prontamente? As respostas estão no estudo de Kuhn e na Reforma da Universidade, ou Reforma Humboldtiana, apresentada de forma breve neste trabalho. Para alcançar o nosso objetivo, vamos direto ao que Morin propõe quanto a reformar o pensamento.

Para Morin (2002), reformar o pensamento em qualquer tempo é sinônimo de revolução e crise. Representa também uma luta de poderes em que imperam forças de resistências políticas e religiosas, interesses pessoais e vaidades acadêmicas, algo que não é diferente agora nessa reforma para o novo milênio ou para a era planetária. O diferencial está na realocação do sujeito ou, como prefere Morin, na “Reintrodução do sujeito cognoscente em todo conhecimento” (MORIN, 2007, p. 37) como o principal agente de religação entre os saberes, em que é do sujeito que parte a ação e é ele quem articula as mudanças, porque é ele quem pensa.

Vale ressaltar que Balzac e outros escritores, no século XIX, tiveram essa visão, pois previram esses acontecimentos pela força de se concentrarem na observação das relações cotidianas, pela imersão no contexto histórico, pelas transformações das relações familiares e pela instabilidade de fatores políticos e econômicos. É pontual, ao lermos seus romances,

vislumbrarmos o que Morin diz: “aprendemos, compreendemos e percebemos o que as ciências não chegam a dizer porque ignoram os sujeitos humanos” (MORIN, 2002, p. 34).

Já a reforma de 1809 – mais conhecida como “A Reforma Humboldtiana” –, por sua vez, é citada por Morin e muito pertinente à sua proposta, desde que vista por determinados pontos de vista. Um deles é a perspectiva da indissociabilidade de ensino e pesquisa na universidade, o que nos remete ao princípio da disjunção-associação. Essa reforma traz ainda em sua constituição muitos aspectos germinantes, que se fecundarão em outros momentos de reformas, a exemplo da ideia de ensino técnico associado à pesquisa na universidade e, também, quando falamos sobre ensino técnico, que é voltado para a formação profissionalizante.

Em seu cerne essa reforma foi muito positiva para a universidade da Alemanha, que chegou a exportar seu modelo para diversas universidades do mundo. Certamente, esse modelo chegou até nós, mas o que é relevante nessa explanação é a evolução desse modelo de ensino técnico junto à universidade. Isso porque, na medida em que Morin chama a atenção para a relação entre os pontos positivos e negativos da mundialização, a evolução da técnica para tecnologia e, por fim, para a tecnociência, coloca-nos em contato com o princípio da Antropoética, essencial ao método de Morin. Logo, se com a técnica tínhamos um conhecimento usado para facilitar um determinado trabalho, o desenvolvimento da tecnologia favoreceu um acúmulo de conhecimento acerca dessas formas de trabalho. Já a tecnociência tem atuado como uma simbiose entre o homem e as componentes da cibernética, o que requer do homem uma postura ética de equilíbrio e de humanização.

Portanto, na Era Planetária – ou mundialização ou globalização – é imprescindível uma ética para a sociedade, para o indivíduo e para Ciência. Nesse cenário, dois fatores são essenciais para não acorrermos aos pontos negativos da mundialização: um é a nossa capacidade de raciocinar; o outro é a distinção entre o certo e o errado. Outro aspecto muito importante para observarmos é que toda reforma desse âmbito parte de uma crise no sistema de ensino, geralmente, atingido por constantes crises na educação. Não é muito diferente do que por ora ocorre e não é à toa que Morin nos chama a fazer uma reflexão sobre o ensino em todos os níveis.

Necessário destacar que, apesar de essa reforma, em 1809, ter se tornado um modelo muito especulado por outras reformas nas universidades, notamos que ela estava muito centrada no momento histórico de sua época, o que nos leva a repensar reformas passadas e a nos concentrar na reforma proposta por Morin, pois vemos que, da reforma de Humboldt, a essência é em geral “liberdade de ensino e pesquisa”. Por outro lado, a reforma

sugerida por Morin é individual. Trata-se de o indivíduo reformar o seu pensamento, começando por quem forma pensamentos – ele próprio – e considerando o pensamento complexo, que se dá na edificação dos sete pilares já expostos aqui anteriormente, bem como pela gerência do método concebido no encaminhamento dos princípios propostos.

Outro aspecto relacionado a essa reforma e ao método proposto por Morin seria: como fazer essa reforma? Humboldt não teve esse pensamento de método, algo que podemos verificar no trabalho escrito por Ricardo Ribeiro Terra (2008), publicado na revista *Cadernos de Filosofia Alemã*, quando lemos sobre a sua participação nos projetos de organização da nova universidade. Isso porque Humboldt teria ficado com a perspectiva mais liberal dentre as que se apresentavam para as modificações. Inclusive, ele defendia a autonomia dos professores e alunos, embora a sua passagem pela universidade de Berlim tenha sido muito curta. Apesar dessa breve passagem, podem-se perceber algumas mudanças no ensino e na pesquisa, já que Humboldt defendia a sua indissociabilidade.

Acreditamos que, certamente, Humboldt necessitava de uma metodologia para a concretização das suas modificações no ensino. Por isso a iniciativa de relacionarmos a proposta de Humboldt, que sugere que o caminho é o da “via para a autonomia”, direcionando-nos ao cerne do método de Morin. Este propõe – de acordo com os versos do poeta Antonio Machado⁶ (1875-1939) – que o caminho deve ser construído pelo caminhante ao caminhar, pois “Caminante no hay camino, se hace el camino al andar”⁷.

É bem verdade que a reforma de 1809 projetou no mundo educacional uma riqueza muito grande de axiomas, que foram se desenvolvendo ou atrofiando no decorrer de outras reformas. O mesmo aconteceu na reforma de René Descartes, pois é perceptível a mudança de rumo que tomou o pensamento cartesiano.

A prudência era uma característica muito sólida na disseminação do método de Descartes, que defendia uma aplicação lenta das partes dos seus estudos para que houvesse tempo de adequação e aceitação em todos os direcionamentos da sociedade e em suas instituições. Sua proposta se pauta em uma mudança no pensamento, que consiste em uma experiência individual – que alcança, inclusive, o nível existencial –, na qual o indivíduo destemido e consciencioso seria capaz de fazer as mudanças que a sociedade precisava suplantar. Nesse ponto, em específico, acreditamos que a ideia de “método”, de Edgar Morin, seja proveniente dessa reforma empreendida, em 1646, por René Descartes. Isso porque, na

⁶ Antonio Machado (1875-1939) foi um poeta espanhol, vinculado à “Geração de 98” por suas atitudes críticas diante da realidade nacional.

⁷ “Caminhante não há caminho, o caminho faz-se caminho ao andar”. (Proverbios y cantares XXIX em *Campos de Castilla* (1912).

perspectiva de Descartes, “Uma humanidade avança se empreende a reforma do pensamento, e essa começa por indivíduos que procuram retomar as próprias bases do conhecimento em geral” (DESCARTES, 2013, p. 18), reflexão essa que muito nos recorda o modo de o próprio Morin, em parte, expressar e defender suas teorias.

Embora não neguemos a relevância da reforma cartesiana, os estudos de Descartes, no decorrer da História, foram se desviando dos seus direcionamentos prudentes. Houve quem interpretasse algumas regras de forma deturpada e irresponsável, induzindo muitos estudiosos, inclusive Edgar Morin, a concluir que mesmo que o conhecimento cartesiano tenha sido atuante, sobretudo, no Ocidente como um dispositivo que contribuiu de forma muito eficiente para a evolução das ciências em toda a sua totalidade. Todavia, verifica-se agora, no decorrer dessas décadas, o quão nocivo ele foi. Como um exemplo de regra deturpada temos a disjunção, que provoca a redução do pensamento complexo para o simplificado.

Inicialmente, a proposta de Descartes previa dividir por partes um conhecimento que concentrasse uma grande complexidade e que consistisse na aplicação do paradigma da simplificação, método muito difundido entre os atuais teóricos. Sua ideia primária era a de que “tudo que aparece como complexo deve ser dividido em tantas partes simples” (DESCARTES, 2013, p. 19). Porém, a ideia foi totalmente desviada do princípio primeiro orientado por René Descartes, que era a divisão do que é complexo por partes simplificadas, e seguiu com outros direcionamentos, como: “A simplificação do ponto de vista do pensamento se afirma como uma regra lógica” (DESCARTES, 2013, p. 19). No entanto, os procedimentos do método de Descartes não se encerram somente nessas observações, pois para ele “esse processo de simplificação (...) deve seguir um ordenamento, de modo que a remontagem para o composto ou complexo possa ser feita sem desvios, que prejudicariam a verdade almejada” (DESCARTES, 2013, p. 19).

Logo, podemos concluir que os racionalistas precedentes tomaram algumas medidas distanciadas do projeto inicial cartesiano. O mesmo está acontecendo agora em nossa atualidade: uma deturpação do conhecimento científico, uma ruptura com o pensamento reflexivo e uma negação na credibilidade dos estudos científicos. Podemos exemplificar tais panoramas, citando o não lugar em que a Filosofia se situa. Muitos tendem a questionar: “Filosofia serve para quê?”. Porém, a centralidade da Filosofia era uma das propostas Humboldtiana, assim como a proposta de seminários de ensino e a implantação de laboratórios universitários de ensino e pesquisa, que, por ora, percebemos completamente desfigurados da proposta primária.

O que podemos concluir é que existem muitos fatores incidindo sobre as propostas de reformas. Interferem, inclusive, o tempo, o contexto histórico e a subjetividade dos indivíduos. Porém, o que não se pode deixar passar despercebido na reforma de 1809, e que é de grande interesse para nós, é a preocupação com as Humanidades, com as artes e com a cultura. Nessa perspectiva, a reforma do pensamento, proposta por Morin, ganha maior notoriedade. Já as reformas que a antecederam, salvo a de Descartes – que traz, até mesmo, a mesma nomenclatura, “reforma do pensamento” – são extremamente institucionais. Isso porque percebemos que o indivíduo não era a centralidade do evento, mas apenas algo que teria uma relevância secundária nas propostas de reforma.

Por fim, é provável que essa reforma de 1809, em Berlim, também tenha alcançado o indivíduo em alguns aspectos, como podemos verificar na resenha de Ricardo Ribeiro Terra, intitulada “A estrutura das revoluções científicas de Thomas Kuhn” (2008). Todavia, algo que não se pode negar diante dessas reflexões, é que nem mesmo Descartes – que no século XVII também propunha uma reforma no pensamento no modo de considerar as pesquisas e as ciências – alcançou tão intensamente o sujeito no seu mais profundo estado de existência, ou seja, na sua condição humana.

2.4 Conhecendo o método de Edgar Morin

Diante dessas considerações, percebemos que a proposta de Edgar Morin é uma quebra dos paradigmas ou princípios por requerer uma nova leitura sobre a atividade no ato de Pensar do homem, ou seja, uma nova forma de poder chegar ao conhecimento. Acreditamos que essa perspectiva, em sincronia com o que defendia Hannah Arendt, fundamenta a condição humana pelas atividades do Trabalho, do Labor e da Ação; porém, a mais relevante e específica, e que identifica o homem, é a atividade de Pensar.

Recordemos ainda que algumas propostas de Descartes foram mal interpretadas pelos racionalistas posteriores a ele, provocando uma dissociação entre o sujeito e o objeto. Podemos citar como exemplo a Economia⁸. Desde a sua mais remota forma de existência, podemos verificar sempre uma atitude de isolamento ou de enaltecimento, que coloca a Economia em relevo e despreza as outras ciências ao seu redor. Podemos verificar atualmente

⁸ A ciência econômica é a ciência humana mais sofisticada e mais formalizada. Entretanto, os economistas são incapazes de se porem de acordo sobre suas previsões, que comumente são errôneas. E por quê? Porque a economia se isolou de outras dimensões humanas e sociais que são inseparáveis dela, e porque é incapaz de encarar o que não é qualificável, ou seja, as paixões e necessidades humanas. Portanto, a economia é a ciência mais avançada matematicamente e mais atrasada humanamente.

sua soberania até mesmo em relação à vida humana, como se a Economia pretendesse ser absoluta e desejasse sobreviver, até mesmo, sem o homem. Tal quadro não nos causa nenhum choque, pois Edgar Morin já havia dito, claramente, que não havia lugar para o indivíduo na atuação da Economia.

Portanto, sustentamos essa premissa da separação do sujeito/objeto na medida em que observamos como se processaram todos os mecanismos de evolução em todas as outras ciências. “Esta simplificação, reiteramos, tinha alimentado o impulso da ciência ocidental do século XVII ao final do século XIX” (MORIN, 2011, p. 34), gerando uma tendência ao apagamento do sujeito em relação ao objeto em que:

A exclusão do sujeito efetuou-se com base na concordância de que as experiências e observações realizadas por diversos observadores permitiriam atingir um conhecimento objetivo. Mas, desse modo, ignorou-se que as teorias científicas não são o puro e simples reflexo das realidades objetivas, mas coprodutos das estruturas do espírito humano e das condições socioculturais do conhecimento. (MORIN, 2002, p. 53).

Diante desse processo de separação entre sujeito e objeto é possível notar que, “aqui, a dificuldade não está apenas na renovação da concepção do objeto, está na reversão das perspectivas epistemológicas do sujeito” (MORIN, 2011, p. 36). Desse modo, quando Edgar Morin anuncia que é imprescindível o retorno do sujeito às teorias científicas – para que a Ciência encontre o seu rumo – é porque a situação gerada pela exclusão do sujeito deixou a Ciência incapacitada de determinar o seu papel e o seu lugar na sociedade. Soma-se a isso o fato de que não se sabe como será a atuação futura desse indivíduo: se de aniquilamento, de subjugação ou de emancipação.

É nesse contexto que a literatura praticada por alguns dos escritores do século XIX supera as teorias científicas. A Literatura mostra sua capacidade de emancipação e desponta com sua determinação e acomodação na sociedade. No caso da literatura praticada por Balzac, de modo específico na concepção dos seus personagens, é possível notar que o autor os cria a partir do conhecimento subjetivo que extrai e constrói o objeto. Significa dizer que na literatura esse indivíduo multidimensional, que constrói os personagens balzaquianos, não foi excluído. Como propaga Edgar Morin em seu método, sujeito e objeto estão vinculados ao paradigma de disjunção-associação, e não ao paradigma disjunção-redução, que gera simplificação.

No paradigma disjunção-associação o sujeito caminha com o objeto, dinâmica que foi ganhando forças no gênero romance, no decorrer da sua ascensão, por meio das diversas mudanças pelas quais passou a sociedade entre os séculos XVIII e XIX. Verificamos também

no paradigma da separação/união a construção do indivíduo na sua complexidade. Como nos diz Morin: “O romance fala da condição humana, daquilo que as Ciências Sociais não conseguem enxergar; fala de nossas vidas, paixões, emoções, sofrimentos, alegrias, das relações com o outro e com a História” (MORIN, 2002, p. 89); e este é o ponto que mais nos aproxima para compararmos o pensamento complexo, segundo Edgar Morin, e as narrativas de Honoré de Balzac (1799-1851), que consideramos complexas a partir da concepção dos seus personagens.

Entendemos que para Morin as ciências que fundamentaram o racionalismo pós-Descartes operavam através do reducionismo, da fuga, da ordem, sem considerar os erros, bem como não acreditavam na possibilidade positiva da incerteza. Soma-se o fato de que, na percepção de Morin e do seu método, “é preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos” (MORIN, 2011, p. 36). Nesse sentido, para o autor, essas ciências restritas aos alicerces cartesianos estavam enclausuradas em seus conhecimentos específicos e não conseguiam creditar a qualquer estudioso, de outro saber específico, que este poderia encontrar respostas precisas dentro de pesquisas, que não tinham o mesmo objetivo e direcionamento de seus estudos. Morin ainda alerta que:

Não é mais suficiente, nos nossos dias atuais, problematizar unicamente o homem, a natureza, o mundo e Deus, mas é preciso problematizar o que traria soluções para os problemas da ciência, da técnica, do progresso, o que acreditávamos que era a razão e que, comumente, não era nada mais do que uma racionalização abstrata. (MORIN, 2002, p. 21).

Portanto, as ciências de forte teor racionalista não consideravam como Morin a capacidade de abertura necessária às ligações e solidariedades entre os saberes, pois “ela ocorre, por vezes, quando o olhar ingênuo de um amador estranho à disciplina resolve um problema cuja solução era invisível e ela própria” (MORIN, 2002, p. 38). Por outro lado, segundo Morin, as componentes cibernéticas e as teorias dos sistemas e da informação formaram princípios de inteligibilidade, que permitiram a elaboração de uma teoria da auto-organização. Esta tem por função desenvolver a autonomia, a individualidade ou a noção de sujeito e a liberdade, algo que era impossível de ser feito pela ciência clássica.

Devido a essas questões houve uma redefinição entre cientificismo e racionalidade, separando os trabalhos de alguns teóricos, que restabeleceram as duas culturas separadas – Ciência e Cultura –, suscitando assim uma nova cultura geral, mais rica do que a antiga, apta para tratar os problemas fundamentais da humanidade contemporânea. Sobre esses impasses, Morin afirma que:

A falta de comunicação entre as duas culturas traz consigo graves consequências para uma e outra. A cultura humanista revitaliza as obras do passado, a cultura científica valoriza apenas aquelas adquiridas no presente. A cultura humanista é uma cultura geral que, por meio da filosofia, do ensaio e da literatura coloca problemas humanos fundamentais e incita à reflexão. A cultura científica suscita um pensamento consagrado à teoria, mas não uma reflexão sobre o destino humano e sobre o futuro da própria ciência. (MORIN, 2002, p. 17).

Uma vez que acreditamos que “a mudança começa de dentro para fora, questionamentos externos nos fazem falta, mas o que faz mais falta é o questionamento interior” (MORIN, 2002, p. 21), cabe questionar: quais são as relações dessa reforma proposta por Morin com nosso objeto de estudo? Afinal, não esqueçamos que estamos dentro de um circuito de estudos comparados. Estes também trazem em sua constituição uma metodologia própria. Lembremos que o objeto dos nossos estudos se concentra naquilo que torna as narrativas literárias complexas. Porém, “a complexidade não compreende apenas quantidades de unidade e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios” (MORIN, 2011, p. 35).

Então, o que provoca a complexidade na obra literária? Assumimos como referencial de resposta uma das reflexões de Morin, na qual nos pautamos, quando o autor defende que:

Precisamos fazer reaparecer cada vez mais a unidade multidimensional da realidade antropossocial ao articular ciências, que até hoje encontram-se separadas, como a História, a Sociologia, a Economia, a Psicologia, sem esquecer das ciências do imaginário e das crenças (MORIN, 2002, p. 33).

Se a citação anterior nos direciona prontamente para a prática multidimensional da escrita de Balzac, na criação das suas personagens em seus romances, a menção a seguir nos revela claramente os aspectos em que o procedimento da complexidade atinge a escrita de Balzac. Isso porque:

O complexo requer um pensamento que capte relações, inter-relações, implicações mútuas, fenômenos multidimensionais, realidades que são simultaneamente solidárias e conflitivas (como a própria democracia que é o sistema que se nutre de antagonismos e, que, simultaneamente os regula), que respeite a diversidade, ao mesmo tempo que a unidade, um pensamento organizador que conceba a relação recíproca entre todas as partes. (MORIN, 2002, p. 19).

Portanto, acreditamos que nada é disposto na criação de Balzac por engano. Toda a estruturação criada ao redor de suas personagens é de suma importância para a apresentação desses seres singulares na sua realização ficcional, na medida em que o conjunto que sustenta as narrativas balzaquianas – a partir também dos conflitos, relações, divergências – são

características representativas do pilar Conhecimento Pertinente, ou seja, da realização literária de Balzac, que podemos perceber como multidimensional.

2.5 Da conjectura à especulação

As considerações registradas por ora referenciam alguns dos motivos pelos quais esta pesquisa parte do pressuposto de que as narrativas balzaquianas são complexas. Não incluímos aqui o fato de que narrar encerra uma complexidade do ponto de vista da quantidade ou da dificuldade de se escrever, ou seja, da forma ou estruturação, da língua e suas nuances ou de toda complexidade que o sistema da linguagem traz. Tampouco percebemos que as narrativas de Balzac sejam complexas pelo fato de seus temas serem os mais diversos possíveis. Até porque a nossa lucidez depende da complexidade do modo de organizarmos as nossas ideias e somente “o modo de pensar empenhado em ligar e solidarizar conhecimentos separados ou desmembrados é capaz de prolongar-se numa ética da dependência e solidariedade entre os seres humanos” (MORIN, 2002, p. 25).

Em verdade, acreditamos que as narrativas de Balzac sejam complexas, porque sujeito e objeto nesse processo são constitutivos um do outro. É complexa, porque são constituídas por um sujeito e pela existência ficcional de vários sujeitos. É complexa, porque as existências das narrativas de Balzac estão dentro de uma contextualização histórica e religam múltiplos saberes. Além disso, essas narrativas tratam sobre as incertezas e se filiam, entre suas camadas subjetivas e objetivas, a uma ciência humana literária, que se constitui de muitos elementos complexos, como a língua materna, as linguagens, as várias escritas, os estilos e os discursos. São também complexas por elas compõem uma estrutura que passa pela concretização da escrita – que é a obra –, pela subjetividade do autor e pela *anima* que o leitor lega aos personagens e ao enredo dessas narrativas. Segundo a perspectiva de Morin, o autor declara ainda que:

[...] nem a Literatura, nem a poesia e nem mesmo a língua francesa deve ser sacrificadas; ao contrário, é preciso que adquiram um lugar extremamente importante porque a poesia e literatura não são luxos ou ornamentos estéticos, são escolas vivas, escolas de complexidade. Quando lemos os romances de Balzac, Dickens, Dostoiévski, Tolstói, Proust, aprendemos, compreendemos e percebemos o que as ciências não chegam a dizer porque ignoram os sujeitos humanos (MORIN, 2002, p. 34).

Portanto, são os inúmeros fios que essas narrativas entrelaçam, que nos permitem notar a sua complexidade, tanto na linguagem como nos temas, mas, sobretudo, nos sujeitos e

nos objetos, que se encontram religados dentro de uma desordem que não foi rechaçada pelo autor. É notável que, diante dos vários quadros que se apresentavam, Balzac foi construindo a história desses indivíduos, que não poderia estar separada de sua porção psicológica, física, social e antropológica. Por essa razão não podemos deixar de reforçar o papel importante que a literatura teve no século XIX, de modo especial, na obra de Balzac como nos fez conhecer Morin ao dizer:

[...] a História deve ser concebida em toda sua riqueza multidimensional, por que ela não é apenas constituída por acontecimentos, crises, bifurcações, mas também por mentalidades, processos econômicos e costumes, pela vida quotidiana e pelas relações que trava com a morte, o amor, a natureza. (MORIN, 2002, p. 34).

Um exemplo que podemos mencionar sobre esse processo interdisciplinar entre os conhecimentos é o da obra *A Menina dos Olhos de Ouro* (1835), pois muitos dos seus aspectos ficcionais contextualizam a cidade de Paris na primeira metade dos anos de 1800. É possível notar, ao longo da estória, que são revelados acontecimentos políticos e a corrupção moral dos indivíduos desse período tão conturbado da história da França, características que, nessa obra em particular, não é somente inferida pelos seus leitores e críticos. Balzac, por exemplo, declara explicitamente em diversos momentos na obra: “Mas quem jamais invejou as figuras de Robespierre e de Danton, por mais soberbas que fossem?” (BALZAC, 1989, p. 28). Ou, então, pontua outras observações visivelmente ácidas, mas não menos pertinentes ao que aqui argumentamos como: “Essa visão da Paris moral prova que a Paris física não poderia ser diferente do que é.” (BALZAC, 1989, p. 32).

Assim, notamos que a literatura não reduziu e nem simplificou sua ação dentro de sua complexidade, como mostramos na citação da novela *A Menina dos Olhos de Ouro* (1835). Na verdade, convivemos com o problema causado pela disjunção sujeito-objeto e, para Morin, esse processo de apagamento do sujeito revela que “a Ciência é incapaz de determinar o seu lugar, seu papel na sociedade, incapaz de prever se o que sairá do seu desenvolvimento contemporâneo será o aniquilamento, a subjugação ou a emancipação” (MORIN, 2002, p. 53). Por isso o autor sugere um paradigma que permite distinguir, separar, opor e disjuntar, relativamente, toda a dominação científica de determinadas ciências sobre outras, porém, também favorecendo que possam se comunicar entre si sem que haja redução ou simplificação.

Uma vez que para Morin “o paradigma da simplificação (redução-disjunção) é suficiente e mutilante” (MORIN, 2002, p. 53), a proposta do autor para um paradigma que ao mesmo tempo disjunta e associa fortalece o seu motivo de ser. Inclusive, é justamente nessa

formulação de um novo paradigma que entra a literatura feita no século XIX, que, segundo Morin, não separou o sujeito do objeto como faziam outras ciências nesse mesmo século.

De modo especial, a literatura do século XIX – por meio de determinados autores, incluindo Balzac –, trabalhou com a disjunção-associação, sobretudo, na construção dos seus romances. Isso porque era uma literatura que concebia seus personagens dentro do circuito de uma identidade física, biológica, antropológica, social, psicológica e histórica. Relacionado a esse panorama, Morin (2002) não cita somente Balzac, mas também Dostoiévski, Tolstói, Dickens, Proust, entre outros. Perspectiva essa totalmente contrariada nas ciências clássicas, quando Morin afirma que, nessas ciências,

[...] a noção de homem se encontra fragmentada entre diferentes disciplinas biológicas e em todas as disciplinas das ciências humanas: o psiquismo é estudado de um lado, o cérebro de outro, o organismo alhures, assim como os genes e a cultura (MORIN, 2002, p. 46).

Nesse sentido, *A Menina dos Olhos de Ouro* (1835), de Honoré de Balzac, é um exemplo de uma postura contrária às ciências do Ocidente entre o século XVII e o final do século XIX. Classificada por alguns teóricos como “novela”, essa narrativa balzaquiana está dividida em três partes.

No primeiro momento da obra é possível perceber uma minuciosa descrição físico-biológica, psicológica e social dos indivíduos que habitam a Paris da primeira metade do século XIX. São impressionantes os detalhes do caráter e a atuação desses indivíduos, que são recriados pela pena de Balzac. Nessa sintética caracterização de pouco menos de sessenta páginas, Balzac esmiúça detalhes, que, de tão ínfimos, podem parecer insignificantes para uma leitura desatenta. Todavia, na medida em que há uma consolidação das informações, os arranjos do enredo vão construindo a obra particularmente estudada. Esta, em alguns momentos, tende a retratar registros agrídoces de uma Paris daquela época, como podemos observar na passagem a seguir, que alerta: “Um dos espetáculos mais assustadores que existe é com certeza o aspecto geral da população parisiense, povo horrível de se ver, macilento, amarelado, curtido.” (BALZAC, 1835, p. 13).

Diante dessas constatações, torna-se ainda mais evidente o quanto alguns romancistas do século XIX, inclusive Balzac, saíram à frente das ciências naquele período, pois, em seus trabalhos, consideraram o indivíduo em seu estado natural e não fragmentaram os conhecimentos para construir suas personagens. O que, por sua vez, não refuta os nossos esforços, mas, ao contrário, acentua pilares ainda mais plausíveis para emprendermos

e investigarmos a fundo a realização da hipótese desta pesquisa, a qual, no capítulo seguinte, pretende agora se debruçar sobre a forma estética da escrita de Balzac.

3 O ROMANCE COMO EPICENTRO DA ESCRITA DE BALZAC

Uma vez que no capítulo anterior iniciamos uma pré-discussão sobre romance *versus* tratado, decidimos nesse momento nos pautar na forma estética da escrita de Balzac. A primeira questão que nos instiga curiosidade e inquietação relaciona-se não somente aos traços de superioridade na composição do romance na escrita balzaquiana, mas, também, à intenção de investigar: por que isso aconteceu?

Antes de sondarmos a ascensão de Balzac e de sua obra, bem como de toda a sua trajetória espinhosa pelos louros provenientes do reconhecimento literário, atentemos um pouco mais para o gênero mais utilizado pelo escritor, que chegou a ser denominado – por Pierre Barbéris – como “O contista da França”.

Segundo Pierre Barbéris (1971), Balzac teria escolhido – não inicialmente – o romance como uma forma estética mais livre e propícia para a realização dos seus projetos, pois acreditava que a sua opção pela escrita dos tratados o tornaria mais celebre e conhecido. Isso porque os tratados apresentavam um aporte mais científico e maior reconhecimento acadêmico. “D’où cette idée qu’à faire du roman, on fait moins qu’à faire des traités⁹.” (BARBÉRIS, 1971, p. 160).

Vale destacar que a transformação pela qual passava a sociedade contemporânea de Balzac exigia mudanças em todas as suas organizações e instituições, inclusive, na literatura. Os indivíduos leitores daquele período, por exemplo, passaram a ter mais acesso aos livros; já as pessoas menos abastadas e iletradas começaram a mudar de hábitos, como verificaremos a seguir no estudo de Ian Watt (2010). Desse modo, toda essa revolução e evolução alcançou os gêneros literários, algo que também favorecia aos escritores. Nesse sentido, leitores e autores, sincronicamente, promoviam uma circulação maior desses trabalhos, bem como a modernização e a evolução das editoras, que, por consequência, favoreceram economicamente o desenvolvimento desse setor.

Outro fator muito importante era a linguagem e o estilo, pois o leitor balzaquiano estava em sintonia com as mensagens e com a reflexão que o autor queria expressar. Isso contribuiu para a prática do gênero em questão, apesar de Balzac, em um primeiro momento, não pensar assim, como nos revela Barbéris¹⁰, ponto que iremos constatar em seguida no capítulo sobre *o que é um romance balzaquiano?*

⁹ “Daí a ideia de que, ao escrever romances, fazemos menos do que escrever tratados” (Tradução nossa).

¹⁰ Para conferir o texto no original e na íntegra, basta acessar o ANEXO C intitulado “Qu’est-ce qu’un roman balzacien?” junto com a nossa tradução.

Barbéris finaliza esse subcapítulo, em que instigamos a curiosidade para a leitura, colocando-nos dentro da atualidade da escrita balzaquiana, que, mesmo passado tanto tempo, continua sempre influenciando novos pesquisadores e insuflando novas gera es.

Il existe aujourd’hui un *modèle* de roman balzacien (ou stendhalien) comme il a existé un modèle de tragédie classique ou de sonnet français. Ce modèle a été contesté à la fin du XIX  siècle et au XX  siècle par tout ce qui se réclame de Joyce, de Proust, des romanciers américains et du roman nouveau. Le roman balzacien, fondé sur la description et sur L’analyse, sur la fourniture d’une documentation et sur le récit logique et complet d’une histoire est-il dépassé ? Avant d’en venir là, il faut bien voir que le roman balzacien, qui a servi au moins, de repère au roman naturaliste, avant de servir de repoussoir et d’anti-roman au roman poétique et au roman des objets, n’est pas sorti tout armé d’une cervelle exceptionnelle ni surtout d’intentions platement “réalistes” et photographiques. Il est absolument impossible, en tout cas, de définir le roman balzacien de consommation en termes d’immobiles et au moins définissables structures, celles-ci ne pouvant apparaître qu’au terme d’un minimum de recherche et de g n ration¹¹. (BARBÉRIS, 1971, p. 36-37).

Assim, o nosso estudo se direciona para o romance como o elemento imprescindível na ascensão da escrita de Balzac. Acreditamos que   na particularidade de sua engenhosidade nas temáticas, na abertura de novas modalidades na narrativa e na concep o complexa das personagens que se encontram as expressões mais realistas de seu trabalho ficcional.

Na *Comédia Humana*, por exemplo, Balzac diz que a ideia partiu da compara o que ele fez entre a humanidade e a animalidade, concep o proveniente das divergências entre Cuvier e Saint-Hilaire¹². Na leitura do prefácio   *Comédia Humana*   possível encontrar todos os indícios de suas temáticas e esquemas para o desenvolvimento de sua obra. Sobre essa ideia de que a sociedade se assemelha   natureza o autor alegava: “Não transforma a sociedade o homem, segundo os meios em que se desenvolve sua a o, em outros tantos indivíduos diferentes,   semelhança das variedades em zoologia?” (BALZAC, 1993, p. 667). Também reiterava essa mesma percep o ao afirmar que “existiram, pois, e existirão sempre, espécies sociais como há espécies zoológicas” (BALZAC, 1993, p. 667).

¹¹ Hoje existe um modelo de romance balzaquiano (ou stendhaliano) como havia um modelo de tragédia clássica ou de soneto francês. Este modelo foi contestado no final do século XIX e no século XX por todos os que reivindicam Joyce, Proust, romancistas americanos e o novo romance. O romance balzaquiano, baseado na descri o e na análise, no fornecimento de documenta o e na narrativa lógica e completa de uma história, está desatualizado? Antes de chegar a isso, devemos ver claramente que o romance balzaquiano, que serviu pelo menos de referência para o romance naturalista, antes de servir de contraste e antirromance para o romance poético e o romance de objetos, não saiu totalmente armado com um cérebro excepcional nem, acima de tudo, com inten es absolutamente “realistas” e fotográficas. Em todo caso, é absolutamente impossível definir o romance balzaquiano de consumo em termos de estruturas imóveis e pelo menos d fin veis, estas só podem surgir após um mínimo de pesquisa e gera o.

¹² Georges Cuvier (1769-1832), naturalista e zoologista francês da primeira metade do século XIX, conhecido como o "Pai da Paleontologia", e Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), também naturalista e zo logo francês. É considerado o fundador da teratologia, ramo da medicina que estuda as malforma es cong nitas.

Embora partilhasse do entendimento de que a sociedade se assemelha à natureza, vale ressaltar que a construção dos personagens de Balzac não figura somente na natureza da espécie, pois o autor diz que o sujeito carrega a natureza e a sociedade em sua evolução. Portanto, é dessa máxima que se desenvolve os mais reais personagens desse mundo balzaquiano, que é sua *Comédia Humana*.

Como percebia que “a sociedade francesa ia ser o historiador, eu nada mais seria do que seu secretário” (BALZAC, 1993, p. 670), Balzac pintou cenas da vida cotidiana, com cores tão reais, que o indivíduo se tornou o centro de todas as especulações e explicações, cujos conceitos filosóficos em discussão são usados para retratar e criticar posturas e costumes da classe social burguesa, relevantes na sociedade de seu tempo. Isso porque Balzac,

Ao fazer o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais relevantes da sociedade, ao compor os tipos pela reunião dos traços de múltiplos caracteres homogêneos, poderia, talvez, alcançar escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes. (BALZAC, 1993, p. 670).

É necessário mencionar que a partir da leitura de *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*, que foi publicado por Ian Watt, em 1957, descobrimos alguns pontos pertinentes que esclarecem a nossa hipótese. Primeiro o fato de que a escolha balzaquiana pelo romance foi um vislumbre do escritor visionário que era Balzac: a própria contextualização da experiência social e moral do escritor e dos seus leitores propiciam para nós essa constatação; basta ler o prefácio dessa obra citada.

Um segundo aspecto, que nos proporciona mais certeza em nossa hipótese, é que Ian Watt (2010) – em seu estudo sobre o crescimento do público leitor e o surgimento do romance na Inglaterra do século XVIII – aponta os historiadores do romance e os filósofos como os principais operadores dessa transformação. Isto é, historiadores em relação ao conceito de alguns termos, pois os cientistas sentiam necessidade de explicar esses conceitos; já os filósofos acreditavam que o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imitava estivesse ligado a um problema epistemológico. Isso porque muitos estudiosos da época apostavam no nascimento de uma nova forma literária sem especificar as características que distinguiam o gênero romance.

Observamos também que os acontecimentos na sociedade, o contexto histórico e a situação dos indivíduos representam fatores de muita importância sobre o pensamento intelectual e a visão dos escritores em cada época. A discussão de Ian Watt (2010) sobre os

muitos problemas relacionados à educação e ao conhecimento dos sujeitos desse século, em estudo, pode ser comparada também à época de Balzac. Nesse sentido,

Algumas pessoas poderão achar alguma coisa de soberbo e de pretencioso nesta declaração. Procurarão rusga com o escritor pelo fato de ele querer ser historiador, pedir-lhe-ão os motivos de sua política. Obedeço aqui a um dever, eis a única resposta. A obra que empreendi terá a extensão de uma história; eu tinha a obrigação de dizer os seus motivos, ainda ocultos, seus princípios e sua moral. (BALZAC, 1993, p. 670).

Lembramos também o quanto é muito pertinente, no início do livro *As Ilusões Perdidas*, Balzac situar historicamente os acontecimentos que favoreceram o impulso das editoras na cidade de Angoulême. O autor mostra ainda como se encontravam os indivíduos inseridos naquela sociedade em transformação e só então, no decorrer da narrativa, é que vamos conhecer os sentimentos humanos, que permeiam a intriga, e que nos lançará para o nosso estudo das personagens, revelando as mais diversas condições que se apresentavam diante do indivíduo, colocando-os em seu estado natural de caráter e aflorando seus sentimentos mais íntimos e ínfimos, conforme podemos observar nas citações a seguir:

Na época em que começa esta história, a impressora de Stanhopee os rolos de distribuição de tinta não funcionavam ainda nas pequenas tipografias de província. Não obstante a especialidade que a põe em relação com a tipografia parisiense, Angoulême ainda se servia de prensas de madeira, às quais a língua deve a expressão “fazer gemer os prelos”, atualmente sem aplicação. A arte tipográfica atrasada empregava ainda ali almofadas de couro repassadas de tinta, com as quais um dos impressores batia os tipos. A plataforma móvel em que se coloca a *fôrma* cheia de letras, sobre a qual se aplica a folha de papel, era ainda de pedra e justificava o seu nome *demármore*. As devoradoras prensas mecânicas fizeram hoje tão completamente esquecido aquele mecanismo a que devemos, não obstante suas imperfeições, os belos livros dos Elzevier, dos Plantin, dos Aldo e dos Didot, que se torna necessário lembrar os velhos utensílios aos quais Jerônimo Nicolau Séchard consagrava supersticiosa afeição, pois têm eles o seu papel nesta grande pequena história.

[...]

Esse Séchard era um antigo oficial tipógrafo dos que, na sua gíria tipográfica, os obreiros encarregados de juntar as letras chamam de Ursos. O movimento de vaivém, muito semelhante ao de um urso enjaulado, pelo qual os impressores iam da prensa ao tinteiro e do tinteiro à prensa, lhes valera, sem dúvida, tal apelido. Por vingança, os Ursos chamavam os tipógrafos de Símios, por causa do contínuo exercício que fazem esses senhores para tirar as letras dos cento e cinquenta e dois caixotins em que se encontram.

[...]

Na desastrosa época de 1793, Séchard, na idade de mais ou menos cinquenta anos, estava casado. A idade e o casamento permitiram-lhe escapar à grande convocação que levou quase todos os operários às fileiras do Exército. O velho impressor ficara só na tipografia cujo dono, chamado então Bobo, acabara de morrer deixando viúva sem filhos. O estabelecimento pareceu ameaçado de destruição imediata: o Urso solitário era incapaz de se transformar em Símio, pois, na sua qualidade de impressor, nunca aprendera a ler e escrever. (BALZAC, 1993, p. 15).

Como é possível perceber, Balzac nessa citação pinta um retrato bem realístico da situação da época em que desejava criticar as posturas de determinados dominadores e pessoas da situação. Ele começa revelando como era a situação das tipografias, destaca o atraso na tecnologia, a precária formação intelectual dos funcionários desses estabelecimentos multiplicadores de cultura e, por fim, o caráter do personagem que vai dar continuidade ao trabalho nessa tipografia.

Todo esse quadro é muito pertinente à nossa discussão pelo fato de retratar bem uma situação, que desencadeará outros quadros cotidianos relacionados uns com os outros, como a questão econômica. Somam-se ainda: fatores culturais relacionados aos costumes; hábitos nas relações sociais de casamento; perseguições políticas; armações comerciais, que envolviam a área jurídica e a do direito; e, o que é mais significativo para nós, o desnudamento do indivíduo, que através das situações pintadas se mostravam na sua condição humana mais real sem, no entanto, deixar de desempenhar sua compreensão humana, mesmo que não fosse a mais aceita.

Já Watt (2010), por sua vez, tratava do pouco alcance de sujeitos leitores no século XVIII. Tal ocorrência se dava, porque ele apresentava as diversas dificuldades que as camadas mais pobres atravessavam para alcançar pelo menos a oportunidade de conhecer as primeiras letras, a fim de se familiarizar com algumas operações matemáticas, mesmo sabendo que, muitas vezes, esse conhecimento não era prioridade em determinadas escolas gratuitas, mas, sim, boas maneiras de como ser um bom cidadão. Desse modo, suas reflexões e preocupações se direcionavam para o indivíduo. Este, desde pequeno, era condicionado ao trabalho duro, fosse por parte da família, fosse por parte da sociedade. Essa condição de exploração desumana atingiu tal ápice, que começou a inquietar os dominadores da situação, pois começavam a surgir novos segmentos na sociedade.

Assim, a Economia começava a mostrar outros interesses e aqui nos reportaremos somente para a Literatura, ou seja, para a ação comercial incidida sobre a Literatura. Isso porque, frente às dificuldades de se ter poucos leitores, como a questão capitalista – que começava a avançar sobre todos os estratos da sociedade – poderia alcançar a educação? Poucos leitores e muitos analfabetos significavam poucos jornais vendidos e poucos livros lidos. Havia também a dificuldade da compreensão no vernáculo, e muitos outros fatores, que estão bem explanados na discussão do livro de Ian Watt e que podemos prever e relacionar com a citação inicial de *A Ilusões Perdidas*, de Balzac.

Portanto, concordamos inteiramente com o posicionamento de Ian Watt (2010), quando ele diz que não é um novo gênero que se forma, mas as suas características é que vão

se moldando ao momento social e moral de cada contexto histórico; pois, para que possa surgir uma nova forma literária, é necessário que as condições sejam favoráveis. Significa também dizer que, mesmo que no início do século XVIII, as condições não tenham sido tão favoráveis aos romancistas – até mesmo pelo preconceito destes com o gênero em questão –, acreditamos que fatores sociais e econômicos já se encaminhavam para uma transformação na educação e na literatura desse período e na do porvir.

Certamente, os romancistas do início do século XVIII não agiram como historiadores do ponto de vista da concepção dessa ciência. Todavia, eram historiadores pelo fato de que em seus romances o pano de fundo dessas narrativas apresentava a história de seu país, ou de outros países afins, mas que a metodologia da ciência História não era utilizada pelo autor como ferramenta de trabalho. Nesse sentido, compreendemos que, por mais que fosse verídica a história de determinado país, essa versão era contada para construir o enredo de onde sairia a estória principal. Em outras palavras, esse era um trabalho bem diferente do papel do historiador, que, como afirma Balzac, não era livre, pois estava comprometido com a veracidade dos fatos narrados. Talvez seja por isso que Marthe Robert (1972) defina o romance como um “arrivista”.

Acreditamos ainda que existam outros fatores que provocam mudanças na forma literária, mas que são os fatores externos que se lançam sobre os escritores em determinados momentos da sociedade e os que mais provocam as mudanças na forma como eles vão contar suas estórias para a posteridade da humanidade. Podemos observar que não são os romancistas do século XVIII quem vão definir a questão da nova forma do gênero, mas os historiadores do romance e, bem especificamente, os filósofos. Ian Watt (2010) diz ainda que é a essência do “realismo” que vai distinguir essa nova forma literária do século XVIII das dos séculos anteriores. Na opinião do autor, “os romancistas não nos ajudam muito... nem eles nem seus contemporâneos nos forneceram o tipo de caracterização do novo gênero...os historiadores do romance conseguiram contribuir muito mais.” (WATT, 2010, p. 10).

Assim, sobre o estudo de Ian Watt podemos concluir que, mesmo no século XVIII, com o ambiente em desenvolvimento para mudanças tão generalizadas, não havia características bem definidoras para o surgimento de um novo gênero. O que somente vai acontecer, segundo Watt (2010), no final desse mesmo século. Isso porque fatores relacionados a outros saberes foram características decisivas para uma ascensão progressiva dessa forma literária. A essa nova forma foram se adicionando características de outras ciências e isso é muito importante para nosso estudo, pois é também o que definimos como “complexo”, segundo Morin. Ressalta-se, portanto, essa soma de características provenientes

da História como ciência em que o autor se utiliza do contexto histórico e do próprio fazer histórico do historiador para construir o romance. Tal como a Filosofia, em sua prática, busca a verdade pelas respostas às suas inquietações e o mesmo também ocorre com a Psicologia, com a Antropologia e outras várias ciências.

Dadas essas considerações, é por isso que o fator que pretendemos destacar com mais notoriedade é o do “realismo formal”. Este, apesar de ter sido bem explanado por Ian Watt – que nos mostra uma evolução dessa nova forma sem apego estrito com as formas clássicas –. pode ser, a nosso ver, melhor explorado, pois em nossa perspectiva notamos que Watt afunila o realismo, mesmo o realismo dos autores estudados por ele, assim como restringe as ocorrências factuais desenvolvidas pelas personagens dos romancistas do século XIX em comparação no seu estudo.

Watt (2011) afirma ainda que não é o comportamento amoral de Madame Bovary o que vai definir o realismo de Flaubert, mas os fatos, as relações, o indivíduo psicológico, social e antropológico, que, envolvido naquele contexto histórico-social, desenvolveu determinadas características produzidas por tal indivíduo, o que para nós é a mesma coisa. Cabe ressaltar que o nosso conhecimento desse livro de Flaubert e de tudo o que ele implica é o que nos faz entender a revelação desse escritor quando declara: “Madame Bovary c’est moi!”. A partir dessa constatação reconhecemos que o problema da recepção de *Madame Bovary* foi uma não-coincidência entre público e obra. Justamente o contrário se deu na obra balzaquiana.

É válido pontuar que o trecho do livro *Balzac: une mythologie réaliste*, de Barbéris (1971) – que destacamos neste capítulo e que pode ser lido na sua íntegra –, inicia-se com uma citação do estudo de Vladimir Propp¹³ sobre a existência do conto. Essa citação é um parâmetro para o nosso entendimento à recepção surpreendente que a obra balzaquiana teve na sociedade francesa da época e, mais tarde, na literatura além-fronteiras. É através do conhecimento do fenômeno de sua existência que passamos a ter certeza de que ela, sua literatura, é concreta.

Portanto, não adiantou tanta crítica. Ou melhor, na verdade, graças à crítica a sua obra se diluiu na experiência concreta dos leitores e a sua mensagem começou a fazer parte do “horizonte de expectativa” desses vários leitores. Poderíamos pensar esse movimento, inclusive, como se o surgimento de um fenômeno novo estivesse substituindo um fenômeno

¹³ Vladimir Propp (1895-1970) demonstrou que os contos populares se constituem sempre em torno de um núcleo simples: o herói sofre dano ou tem uma carência e as tentativas de recuperação do dano ou de superação da carência constituem o corpo da narrativa.

velho; ou, talvez, se adequando às novas características dos fenômenos já existentes, pois é o uso, a aceitação, a frequência de sua utilidade que vai promover sua permanência no gosto e na vida das pessoas.

Assim, a leitura de Barbéris (1971) nos traz esse conhecimento por mostrar como o romance balzaquiano serviu de parâmetro e contraste para outras subespécies – como é o caso do romance poético e do romance objeto –, o que nos leva a compreender que a sua escrita não era algo extremamente realístico ou fotográfico. Segundo o estudo *Angústia da Influência* (1973), de Harold Bloom, Balzac constrói o seu próprio estilo como nos sugere Barbéris, citando a data de 1834, para essa evolução. Todavia, acreditamos que esse acontecimento tenha ocorrido bem antes, já que o romance *A Pele de Onagro* é de 1831 e a sua concepção se abre como um leque para as outras narrativas de Balzac. Como nos diz Paulo Rónai (1999), esse romance – que encabeça o *corpus* da nossa pesquisa – é a fonte de toda a concepção da obra balzaquiana.

É preciso dizer que, quando trazemos a teoria de Harold Bloom (1973) para esse diálogo, não temos o objetivo de desenvolvê-la em sua completude. Porém, é preciso salientar que o trabalho de criação balzaquiano é também uma desleitura de grandes clássicos. Por essa razão não podemos deixar de fazer as ligações tão visíveis entre as obras. Ocorre que Balzac é um “escritor forte” – fazendo um paralelo com o “poeta forte” da teoria de Bloom – e, por essa razão, ele cria um espaço próprio para as suas versões. Outra característica muito importante é que Balzac mantém sua criatividade e engenhosidade em todo o tempo de sua vida literária. Pode-se falar, inclusive, de um gênero consolidado nesse momento, bem como pode-se fazer a pergunta “o que é um romance balzaquiano?” e, assim, as características do autor afloram para que se possa identificar a sua escrita.

Portanto, é na “novidade” e na “sobrevivência” que se constrói a obra de Balzac e, para entendermos essa afirmativa de Barbéris (1971), basta relacionarmos esses dois escândalos, como ele mesmo nomeia. Isso porque, à época, fazendo menção à prática desses dois termos, era bem isso o que a escrita balzaquiana representava. Por isso, não falar de “novidade” (sem pensar no “consumo” de sua obra) e falarmos de “sobrevivência” (sem pensar em sua “reprodução”) tendem a gerar as acusações e mal-entendidos a que o romance balzaquiano fica suscetível, algo que, somente com o tempo, passa a se elucidar.

Em um primeiro momento, por exemplo, o trabalho de Balzac é acusado de bloquear e de não corresponder aos questionamentos da atualidade e dos acontecimentos modernos. Algo que se mostra contrário aos estudos empreendidos em sequência, pois sua

escrita se apresentava com características modernas, sendo até mesmo referência para outras escritas, como, no caso, para o romance naturalista.

Podemos também arriscar um paralelo com o que caracteriza o romance moderno estudado por Anatol Rosenfeld em *Reflexões sobre o romance moderno no livro Texto/Contexto I* (1996), a fim de ampliar a nossa fundamentação. Desse modo, mencionamos as três hipóteses *Zeitgeist*, em que a desrealização e a perspectiva (localização do narrador), refletidas por Rosenfeld, remetem-nos ao processo de transformação do romance moderno. Transformação essa que nos proporciona uma compreensão mais detalhada dos realismos, que acreditamos se diferenciarem, de acordo com a evolução do gênero romance, e cuja hipótese de “desrealização” tomaremos a seguir para confrontar com o realismo praticado por Balzac.

3.1 Que realismo pratica Balzac?

A desrealização é a negação do realismo. Ora, se nego o realismo, acredito que haja outra ação mais eficaz que promova essa ação realística em detrimento da anterior. Essa nova concepção atua na perspectiva, proporcionando uma perda ou, ainda, uma mudança na percepção da perspectiva, como podemos observar na declaração de Anatol Rosenfeld, em que o autor afirma que:

A perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade eram mantidas pela visão estereoscópica ou tridimensional do romancista passado. No romance moderno o narrador não tem o mundo, um dado objetivo e sim a violência subjetiva, o romance consoante o autor, se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em realidade, o mundo narrado se torna opaco e caótico. Em alguns romances o narrador camufla-se entre os entes fictícios, não se omite, mas lança-se no mundo exterior, no fluxo da consciência caótica das personagens. Noutros se omite ou se supera o narrador tradicional. O narrador se confessa incapaz, desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada. (ROSENFELD, 1996, p. 91).

Assim, podemos verificar através da nossa leitura imanente da obra balzaquiana e de outros escritores – como Proust, Dostoiévski, Eça de Queiroz, Flaubert e Machado de Assis – que há, sim, diferenças em relação aos realismos praticados pelos diversos autores em determinados momentos históricos da construção de sua escrita.

No romance *A Pele de Onagro*, de 1831, por exemplo, Balzac nos mostra na cena do antiquário, no capítulo sobre o talismã, um realismo contrastante com o irreal. Na ocasião ele coloca em cena fatores da realidade, contrastando com fatores sobrenaturais, no intuito de alcançar a ilusão ficcional necessária para o convencimento dos leitores ao descortinar a cena

pintada por ele. A citação “A singular juventude que animava os olhos imóveis daquela espécie de fantasma impedia o desconhecido de acreditar que se tratasse de um fenômeno sobrenatural” (BALZAC, 1992, p. 39) nos mostra esse contraste. Todavia, cabe destacar que o realismo praticado por Balzac não está nessa superfície, que a cena nos faz ver, pois essa cena nos remete aos contos fantásticos do romantismo alemão.

Ao seguirmos com o nosso estudo e com nossas leituras, deparamo-nos com o seguinte trecho: “[...] durante o breve intervalo que separou sua vida sonambúlica da sua vida real, ele permanece na dúvida filosófica recomendada por Descartes e então, mesmo sem o querer, se viu dominado por essas inexplicáveis alucinações” (BALZAC, 1992, p. 39). É notável, agora, que o realismo balzaquiano se mostra no questionamento existencial de Rafael de Valentin. A busca do personagem por respostas para sua condição humana sobre a Terra – “Para onde vou?”; “De onde venho?” – não é mais só uma consequência que recai sobre a causa delimitada pela ficção. É, sobretudo, um todo que, dividido em partes, incide sobre o sujeito de todas as direções – econômica; social; afetiva; familiar; psicológica e outras mais –, que são trazidas para a concepção do personagem.

Portanto, é justamente nesse trecho seguinte da citação que vemos a mudança na forma de Balzac praticar esse “novo” realismo. É na utilização empírica dos sentidos – como questionamento crítico aos conceitos filosóficos existenciais e em uma sociedade de costumes e valores em transições –, que Balzac oferece os quadros mais realísticos do cotidiano, como podemos notar na menção: “Ao primeiro olhar, a loja ofereceu-lhe um quadro confuso, no qual todas as obras humanas e divinas se misturavam.” (BALZAC, 1992, p. 30).

Como podemos ver, todas as cenas em que Balzac nos leva a imaginar nos remetem para uma reflexão de nossa existência enquanto ser humano. O realismo balzaquiano tem essa característica muito particular, pois o autor retrata não somente um aspecto da sociedade, mas tudo o que envolve o indivíduo em suas relações.

Sobre a referida questão, um exemplo que podemos mencionar é o de que, em um primeiro momento, os olhos – órgão de sentido que revela a alma – é uma constatação empírica das coisas e dos indivíduos através das sensibilidades. O personagem vê séculos passados por meio das peças e artefatos antigos que se mostram ali. Esses objetos se remetem aos indivíduos e aos seus usos. Porém, essa ação cria um ambiente místico, de retorno às vidas passadas e o que conseguimos ver nas entrelinhas são reflexões de uma angustiante alma em conflitos com uma sociedade, que, mesmo diante de tantas riquezas, sabedorias e grandes descobertas, não é capaz de reagir à situação presente.

Precisamente, essa preocupação transcende o aspecto econômico sofrido pela personagem, assim como existem outros fatores conflitantes em sua existência, como a complexidade desse indivíduo que se revela através da evolução de seu contexto histórico. Nesse contexto, os “olhos vivos” do dono do antiquário seria uma metáfora, representando um ser que já viveu todas aquelas vidas como expectador e que agora se depara com outro candidato, cuja presença ali vai permitindo o encadeamento dos mesmos acontecimentos em épocas distintas. Logo, em nosso entendimento, isso reflete a capacidade que o dono do antiquário tinha de conhecer todos os desejos mais íntimos e ínfimos dos homens; desejos esses contidos no personagem e, por extensão, nos indivíduos. Por isso, a ação de ofertar o talismã possibilitava a aquisição mágica de toda riqueza e poder.

Logo, podemos verificar por essas observações e pelo conhecimento de outras leituras – como *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, ou em *A Metamorfose* (1915), de Kafka, autores considerados modernos –, que o estudo de Anatol Rosenfeld (1996) não se aplica, absolutamente, em relação às três hipóteses da sua teoria e a todos tipos de narrativas, mesmo na tentativa de um alcance metodológico. O que nos leva a concluir que não é possível enquadrar todos os requisitos de uma construção literária, com o propósito de criar um conceito geral de romance moderno, a não ser em cada época; pois, mesmo na contemporaneidade, fica muito difícil encaixar todas as diversas escritas modernas em um paradigma.

Diante dessas observações, podemos citar também Flaubert e seus sucessores, que, segundo Ian Watt (2010), utilizava o “realismo” como antônimo de “idealismo”, o que nos leva a pensar na ideia de uma nova postura por parte desses autores para se oporem à estética anterior. Isso, em nosso entendimento, já seria uma outra forma de se praticar a estética realista como uma oposição à estética anterior. Ou, então, de pensarmos literalmente como acontece esse realismo, observando o que há de sua essência em todos os realismos praticados pelos diversos escritores. Até porque a essência dessa estética consiste em mostrar a realidade, mas uma realidade do ponto de vista de cada observador e sua contextualização.

Ian Watt (2010) diz também que os realistas franceses se atentaram para o problema da representação da obra, que corresponde à imitação da vida real, o que nos leva a entender que, mesmo o realismo praticado no século XVIII e nos tempos seguintes, tem essa essência de se buscar a realidade da vida real, mas com características diversas. Significa dizer que mesmo que o narrador altere a sua posição – se deslocando para outras funções na narrativa e “mudando de perspectiva”, como nos diz Rosenfeld (1996) –, percebemos que a

ação de tais mecanismos formais tem a mesma função do realismo: mostrar a realidade do evento narrado.

Entendemos, portanto, que essa diminuição da distância entre narrador e personagem é um artifício moderno, que proporciona ao leitor uma visão mais real da personagem, porque é um artifício incompleto e fragmentado, isto é, o narrador se iguala a qualquer outro elemento dentro da narrativa. Na verdade, o que nos ocorre como observadores dessa postura moderna, anunciada por Rosenfeld (1996), é a confirmação do diagnóstico dos estudos de Edgar Morin (2011), quando ele enuncia a redução/disjunção no estabelecimento das ciências do século XIX e que, agora, se reflete na literatura contemporânea.

Fato é que a supressão do sujeito em detrimento do objeto e seu apagamento, que se reflete na subjetividade do indivíduo, trazem a complexidade para a realidade. Desse modo, o enaltecimento do objeto, a prática da simplificação e a compartimentação (que têm por finalidade fragmentar o todo) são mecanismos que podem até levar o sujeito a se tornar objeto; e, tudo isso, seria o pensamento técnico moderno. Esse indivíduo pensante, dentro dessa classificação, somente é capaz de realizar uma ação específica. Logo, nomeando esta técnica se diria que é uma proposta cibernética em que é possível se produzir sujeitos que realizam especificamente aquilo que está no manual.

Assim, a complexidade do romance do século XIX, que acreditamos ocorrer pela completude na concepção das personagens na função microscópica do narrador realista – observador dos mínimos detalhes do indivíduo e da sociedade, em que não há a fragmentação entre o físico/biológico e o psicológico – remete-nos, em sintonia aos estudos de Morin (2011), para uma subjetividade do indivíduo rechaçada pela prática das ciências do século XIX. Dessa maneira, a subjetividade do autor é a marca mais singular na manifestação da arte, pois ela é o espaço íntimo do indivíduo e é um mundo interno em que, após a sua edificação, vai se relacionar com o mundo externo, ou seja, mundo social. Por isso, percebemos as marcas singulares na formação desse sujeito na religião, na política, na vida afetiva, na construção de suas crenças e nos valores compartilhados na dimensão cultural.

O romance balzaquiano nos revela, então, toda essa subjetividade na construção dos seus personagens. Podemos verificar essa afirmativa na segunda parte do romance *A Pele de Onagro* (1831), intitulada “A mulher sem coração”. Desse modo, ao fazermos um estudo de compreensão da leitura d’*A Pele de Onagro*, dividimos o romance para explicar melhor essa subjetividade do autor nas personagens, levando em conta a divisão de suas partes.

Em “O talismã”, que é a primeira parte, relacionamos esses pontos ao que é da natureza humana e refletimos da seguinte maneira: quem pode combater a Natureza? Quais

forças humanas podem ir de encontro às forças da Natureza? Os homens podem até prever que se aproximam uma tempestade ou um redemoinho, mas eles não podem evitá-los. Então, quem impedirá o homem de envelhecer? Fórmulas, remédios ou drogas? Todas essas questões nós vemos claramente expostas na citação a seguir, quando Rafael de Valentin dialoga com o dono do antiquário. Esse diálogo apresenta questões existenciais e de reflexões filosóficas, figurando como uma proposta de Balzac em construir o indivíduo em relação com a natureza e com a sociedade:

Isto é uma brincadeira? Um mistério? – perguntou o jovem desconhecido.

O velho sacudiu a cabeça e disse gravemente:

- Eu não seria capaz de responder-lhe. Já ofereci o terrível poder que este talismã confere a homens dotados de mais coragem do que a que você parece ter; mas, embora zombando da problemática influência que ele pudesse exercer sobre seu futuro, nenhum deles se quis arriscar a firmar esse contrato tão fatalmente proposto por não sei que força.

- E nem ao menos tentou? – disse o rapaz, interrompendo-o.

- Tentar! – disse o velho. – Se você estivesse em cima da coluna da place Vendôme, tentaria lançar-se no ar? Pode-se deter o curso da vida? Pôde o homem, alguma vez, afastar a morte? (BALZAC, 1992, p. 46).

Já a segunda parte, “A mulher sem coração”, é uma passagem que representa – para a nossa classificação – a sociedade; pois, assim como a natureza, a sociedade cria espécies que se adaptam às realidades existentes e, na mesma proporção da natureza, vão se modificando e se ajustando aos mais diversificados meios impostos pelas relações sociais que são obrigados a manter. Um exemplo disso é que, para não fugir do título dessa segunda parte, Fedora é uma mulher que resume bem a sociedade pintada por Balzac dessa época.

A terceira parte, intitulada de “A agonia”, representa para nós a batalha entre a natureza e a sociedade, algo que podemos ver nessa citação: “Para julgar um homem, precisa-se pelo menos conhecer seus pensamentos, seus infortúnios, suas emoções; querer conhecer apenas os fatos materiais é fazer cronologia, a história dos tolos!” (BALZAC, 1992, p. 91). Essa subjetividade comportava todo o conhecimento objetivo, bem como uma mente que filtrava e refletia as mensagens do mundo exterior. Nesse sentido, podemos comparar com a visão do narrador realista, visto que a complexidade que encerra o sujeito é o que acreditamos não ser uma “desrealização”, mas outra forma de mostrar o realismo.

Assim, diferente do posicionamento que vai tomar o narrador moderno – que fragmenta a constituição do sujeito e se aproxima da personagem, ignorando determinados aspectos da sua concepção –, não concordamos quando Ian Watt (2010) diz que o realismo de Flaubert e seus sucessores tenha se perdido nos temas vulgares e nas tendências imorais. De

outro modo, que Defoe, Richardson e Fielding sejam realistas por associar fatos reveladores de personagens, que retratam através das suas observações a vida vulgar desses indivíduos.

Percebemos então que esses fatos são, sim, ocorrências, que o escritor vislumbra como esclarecedoras na construção do caráter da personagem, a exemplo de uma esposa infiel transgredir todas as diretrizes do matrimônio; ou como o ato de roubar e muitos outros comportamentos, que ferem as normas da lei de vivência na sociedade. Logo, é fato que o escritor agora não mostra o sujeito ideal, mas o sujeito real, com suas qualidades e defeitos. Senão, recordemos: Machado de Assis não praticou um realismo em que as suas personagens traziam comportamentos imorais? Os seus temas não eram vulgares? E os triângulos amorosos? E as baixeiras dos caracteres deformados pela ganância e pelo poder? Não vemos que o narrador em Machado de Assis dialoga com o leitor? Essa não é, então, uma mudança de perspectiva em relação aos trabalhos anteriores?

Portanto, acreditamos que essas marcas – na forma – significam uma atualização na expectativa de sempre: se aproximar mais do leitor. Desse modo, o traço que ilustra o narrador se aproximar tanto da narrativa, a ponto de quase não se distinguir como tal, é uma marca que poderá ser mais uma criação do que a liberdade do romance permita que aconteça. Por isso, acreditamos que é na atualização da forma romance, empreendida por Balzac e mediante o seu contexto histórico, que o leva a praticar um realismo próprio.

3.1.1 A ascensão do realismo balzaquiano

Em Balzac vemos inúmeros mecanismos na escrita, que se articulam para se aproximar cada vez mais do leitor e conferir à narrativa um tom de veracidade intensa à sua imitação da realidade. Mesmo assim cabe pontuar que não concordamos com toda a especulação linguística que Paulo Ronai (1952) faz dessas estruturas, relacionando-as ao Romantismo, pois, até mesmo onde Paulo Rónai via somente Romantismo, nós percebemos características realistas. A citação a seguir, por exemplo, é uma das mais favoráveis ao nosso estudo em relação ao realismo, quando diz:

A força desses imperfeitos do estilo indireto consiste em exprimir a ligação entre fora e dentro, em pôr no mesmo plano, empregando o mesmo tempo, o exterior e o interior, a realidade como aparece na ideia e a realidade como se desenrola nas coisas. (RÓNAI, 1952, p. 123).

É importante registrar que, por meio das nossas leituras, não conseguimos até agora identificar em nenhuma ocasião o narrador balzaquiano se confundindo com as

personagens. Todavia, temos certeza que, quando Balzac utiliza personagens secundárias (como no caso da citação de Paulo Rónai anteriormente mencionada) em que, através da ação passada, Balzac cria várias imagens para a personagem em destaque – como se ela apresentasse outro caráter; traço esse que suscita nos enredos um fator relevante quanto a um estilo realístico –, com essa estratégia, cria-se uma espécie de divisão de posicionamentos assumidos por parte dos leitores no intuito de emitir juízos de valores morais ou, até mesmo, em defesa de certas atitudes dos personagens protagonistas.

Ainda a respeito dessa perspectiva, Balzac utiliza essa forma estrutural para criar um ambiente real incontestável ao leitor, como podemos ver nessa citação de *O Pai Goriot* (1835), em que o personagem declara: “Você me desagradaria se respondesse de outro modo! – replicou o tentador. – Você é um belo rapaz, delicado, orgulhoso como um leão e doce como uma moça. Seria uma bela presa para o diabo.” (BALZAC, 1989, p. 142). É possível notar na introdução dessa fala por Vautrin, personagem ambígua nessa narrativa, que Balzac apresenta muitas imagens que outras personagens fazem dele na narrativa. Imagens essas completamente diferentes da descrição que o narrador faz dessa personagem e que ilustra um exemplo muito claro do recurso que citamos anteriormente. O de que a realidade se cria a partir da apresentação da personagem, que o leitor teve oportunidade de criar por meio das muitas imagens que se oferecem dessa personagem.

Para essa passagem da nossa análise nós elegemos Vautrin, porque essa personagem denota de modo acentuado contrastes e dicotomias, apresentando-se ora como “do bem” ou “do mal”, ora como “verdadeira” ou “falsa”. Essa dinâmica, por sua vez, é um recurso da escrita realista, que despende sobre o leitor a responsabilidade de classificar o personagem, liberando o narrador realista do julgamento generalizante da ação fotográfica que recai sobre ele. Vejamos a confirmação dessa afirmativa na citação seguinte:

– Meu Deus! Como diz esse bom sr. Vautrin, que, como vês, é muito religioso – disse a sra. Couture –, pois tive o prazer de saber que ele não é incrédulo como os outros, que falam em Deus com menos respeito do que teria o diabo. Pois bem, quem pode saber porque caminhos a Providência quer conduzir-nos? (BALZAC, 1989, p. 163).

Precisamente, esse recurso estrutural está em todo o trabalho de escrita balzaquiana. Na criação do personagem Rafael de Valentin, por exemplo, temos inúmeros reflexos dessa postura: desde a velha pedinte à margem da Sena, que anuncia o seu suicídio; o menino que recebe as últimas moedas restantes da sua parca economia; o que Rastignac pensava de Rafael em relação ao seu sonho de ser poeta; e, até mesmo, a postura do dono do

antiquário. Aqui, por ora, detemo-nos em resgatar somente exemplos alusivos e demarcados à narrativa *A Pele de Onagro*.

No trabalho de Paulo Rónai, intitulado “*O Romance ‘A Pele de Onagro’*” (1952), há uma enumeração bastante singular em relação à classificação dessa obra de Balzac em se tratando do romantismo. Rónai (1952) elenca motivos linguísticos, como já citamos, bem como estruturais e formais, fazendo uma análise que defende que esse romance em questão é mais romântico do que realista. Desse modo, apesar de dizer que o romantismo e o realismo não são pólos contrários – e, ao mesmo tempo, citar Gautier (1929), defendendo a prática realista da escrita balzaquiana em relação à crítica dos costumes burgueses dos personagens –, Paulo Rónai se contradiz em uma citação muito esclarecedora, que nos faz até parecer ouvir Gautier, dizendo que Balzac revelou uma ousadia revolucionária:

[...] com o seu profundo instinto da realidade, Balzac compreendeu que a vida moderna que ele deseja pintar estava dominada por um grande fato – o dinheiro – teve coragem de representar um amante inquieto de saber não somente se tocou o coração daquela a quem ama, mas ainda se terá bastante dinheiro para pagar o fiacre no qual há de reconduzi-la (RÓNAI, 1952, p. 79).

Cabe pontuar que nós não defendemos que a escrita de Balzac seja genuinamente realista, principalmente, em relação à construção d’*A Pele de Onagro*, até mesmo pela sua influência literária e pela sua herança social e histórica, como também afetiva e emocional. Porém, acreditamos que há pontos de contradição no estudo de Rónai (1952), assim como haverá no nosso, especialmente, quando Rónai se remete à concepção das personagens, que é quando encontramos os mais fortes traços realistas da escrita balzaquiana.

Também quanto à sua observação da descrição da cidade de Paris, não concordamos com Rónai, algo que mostraremos na citação seguinte. Notamos que Rónai alega que Balzac constrói uma Paris, no romance *A Pele de Onagro*, que pode se confundir com qualquer descrição de uma “Paris de fim de época”, em que se mostrava a decadência pelo cansaço e desânimo dos indivíduos. O autor declara ainda que,

Embora Balzac pretendesse dar em *A Pele de Onagro*, uma representação da sociedade da época, falta a esse romance caracterização cronológica e local. Salvo nas desordenadas conversas dos convivas do banquete, as alusões e acontecimentos contemporâneos são raros, a história poderia desenvolver-se e qualquer fim de época marcado pela decadência, pelo cansaço e pela descrença – e o cenário principal, Paris, ainda não tem a consistência maravilhosa que, nos romances ulteriores, há de fazer dela uma verdadeira personagem de *A Comédia Humana*. (RÓNAI, 1952, p. 79).

Não temos dúvida da capacidade de generalização dos quadros balzaquianos, principalmente, quando ele pinta e descreve Tours e Paris tão realisticamente. Entretanto, não

podemos concordar com Rónai, principalmente, pelo fato de que Rafael de Valentin expressa uma angústia proveniente de aspectos sociais e econômicos bem marcados de uma época específica. A citação de Gautier (1929) é uma prova contundente disso, pois o dinheiro é um tema específico, assim como casas de jogos, guarda-vidas no rio Sena, posturas científicas em relação ao material de constituição da pele mágica entre médicos e químicos, entre outros. Esses, por exemplo, são alguns dos muitos fatores que nos impedem de concordar com Rónai.

Fato é que, em nosso entendimento, o realismo praticado por Balzac é diferente por diversos motivos, dentre os quais descreveremos dois. Primeiro temos a situação histórica na França, que impregnou na mente do autor um sentido de libertação do indivíduo operado pela revolução; nesse sentido, só haveria liberdade por meio da luta. Segundo: há também um saudosismo dos eventos bonapartianos, que foram romantizados e que faziam parte da sua memória e da memória coletiva. Outros pontos aludem às marcas aos modelos sociais de uma vivência familiar cerceada pelo afeto ou quanto a uma repressão da sexualidade na época. Todos esses fatores acabaram forjando um indivíduo resistente até as últimas consequências, que não se dobrava diante do fracasso e que era extremamente observador das atitudes, costumes, ações e desejos, vinganças e reverses, permitindo que ele revelasse uma realidade que estava disfarçada de uma falsa moral e de uma ostentação servil.

Portanto, o romance, com a sua forma livre, permitiu que Balzac mostrasse os quadros cotidianos de uma sociedade em transição e acomodação social e econômica. Dessa forma, a escrita de Balzac se constrói dessas variadas características apresentadas. Todavia, não podemos deixar de sublinhar as mais importantes: a contextualização histórica; a nova forma de se conceber o romance, afastando-se do romantismo e mostrando o realismo; e a tentativa de se construir uma ciência do homem.

Diante dessas ponderações, justifica-se o motivo de nos fundamentarmos no que diz Ian Watt (2010) ao estabelecer o conceito que divide a história da escrita literária. O autor afirma o que distingue o romance do século XVIII dos gêneros anteriores é a presença do realismo, “realismo formal”. Já segundo o nosso ponto de vista, o que acreditamos que vai distinguir o realismo de Balzac do realismo antecessor é uma nova forma que ele dá ao gênero romance, criando brechas para uma nova e moderna evolução nesse gênero.

3.2 Dos tratados ao Romance

Em nossa investigação, o gênero romance é o nosso objeto neste capítulo, por acreditarmos que as características que vão dando forma ao romance “moderno”, à época de

Balzac, é o responsável pelo desenvolvimento do realismo praticado por Balzac. Soma-se o fato de termos escolhido o romance *A Pele de Onagro* (1831) como fonte primária de nossa pesquisa – o que não quer dizer, que vamos nos limitar somente a ele – e, também, por termos constatado que foi o gênero que mais se adequou ao gênio de Balzac e ao seu estilo. Todavia, para que entendamos como Balzac migrou da escrita dos tratados para o romance é preciso, inicialmente, fazer algumas considerações.

A ideia de escrever tratados perseguiu Balzac desde o início da sua decisão pela literatura, como podemos averiguar no livro *Louis Lambert* (1832). Tal escolha deveu-se ao fato de ele ter como influenciador em sua escrita o autor Emanuel Swedenborg¹⁴. Notamos ainda que as leituras que Balzac fez dos livros desse teólogo, em fase madura, vão frutificar para além da influência de temas ou enredos. Na própria biografia que escreveu sobre Balzac, o tradutor Paulo Rónai nos fala desse interesse do escritor francês, pois “foi entre os livros dele que Honoré encontrou pela primeira vez as obras de Swedenborg, que o deviam impressionar tão fortemente” (RÓNAI, 1999, p. 27). Livros esses que, na verdade, eram da Sra. Balzac, uma vez que “Balzac herdou da mãe a imaginação quase doentia, o temperamento impressionável, sujeito a crises de abatimento e a acessos de otimismo” (RÓNAI, 1999, p. 26).

Nesse trabalho de Paulo Rónai (1999) também podemos perceber que Balzac tinha uma inclinação ao mundo místico e, de acordo com o que observamos um interesse desmedido pelo conhecimento exótico e o esotérico. Paulo Rónai afirma ainda que foi dela, de sua mãe, que Balzac recebeu esse desejo do místico. Aqui cabe uma ressalva: embora vislumbremos que Sra. Balzac pode, sim, ter influenciado o seu filho escritor em sua opção pela escolha de uma ideologia espiritual, acreditamos que, certamente, esse gosto pelo místico vem da própria constituição psicológica de Balzac. Somam-se a essa escolha as inúmeras neuroses e complexos, a que foi submetido na infância e em toda sua vida, como podemos comprovar na leitura da introdução deste trabalho.

De fato, no decorrer de toda escrita de Balzac, é possível ver a presença marcante do pensamento de Swedenborg e traços da sua espiritualidade ou, ainda, a idealização de sua doutrina, que está totalmente reescrita nas obras de Balzac. Podemos verificar de forma mais evidente nos livros *Louis Lambert* (1832) e *Séraphîta* (1834) materiais nos quais comprovamos claramente a proposta de vida espiritual de Swedenborg. No entanto, em quase toda a obra de Balzac poderemos ver vestígios da doutrina de Swedenborg.

¹⁴ Emanuel Swedenborg foi um polímata e espiritualista sueco, com destacada atividade como cientista, inventor, teólogo, místico e filósofo.

Em *A mulher de trinta anos* (1832), por exemplo, esses vestígios aqui mencionados não são tão sutis. Isso porque Balzac mostra não somente a possibilidade de uma mulher ser capaz de ter um relacionamento amoroso, após os seus trinta anos, mas a sua ideia central é a de articular uma espécie de manual. Em outras palavras, favorecer admoestações, que precisam ser levadas em considerações desde a escolha do cônjuge até a metamorfose deste, que se dará na medida em que se desenvolver a convivência na vida a dois. Nesse sentido, é possível vislumbrar uma doutrina sobre como se deve viver o matrimônio em todas as etapas de sua evolução na vida marital. Algo que alude ao que ensinava Swedenborg sobre a passagem espiritual de pessoas humanas para o plano angelical.

Swedenborg acreditava que os anjos eram, na hierarquia concebida por ele, a evolução do ser humano, nas figuras de um homem ou de uma mulher, e que era no matrimônio que essa ascensão ao plano angelical se dava. O autor também acreditava que esse matrimônio continuava nesse outro plano, porém, isento da sexualidade, pois o plano angelical se relacionava à uma vida completamente espiritual.

Séraphîta, por sua vez, é o exemplo dessa ideia de Swedenborg materializada por Balzac e repleta de personagens que discutem sobre essa doutrina. Nessa narrativa, Serafim é a primeira ordem das falanges angélicas e representa essa passagem do casal Vilfrido e Mina, que tenta no matrimônio alcançar essa evolução. Porém, o que pretendemos mostrar não é somente a presença da doutrina espiritual de Swedenborg na obra de Balzac, mas, antes de tudo, é pontuar a influência que a escrita dele teve sobre Balzac, tanto que, como já mencionamos, o escritor francês reluta em se reconhecer romancista em um primeiro momento.

Swedenborg escreveu toda a sua obra em forma de tratado e toda a sua escrita original está na língua latina, pois ele acreditava que essa era uma língua sagrada. Certamente, essa é uma das razões pelas quais Balzac concebe a superioridade do tratado sobre as outras formas, chegando a dizer, segundo Barbéris (1971), que *Séraphîta* não era romance. Dessa forma, é importante dizer que o gênero romance, de grande representatividade na escrita balzaquiana, não foi sozinho o responsável por toda essa escalada para o sucesso d'*A Comédia Humana*, já idealizado por Balzac antes de 1831 (data da publicação do seu primeiro romance *La Peau de Chagrin*), que proporcionou ao escritor o seu passaporte para o panteão da Literatura francesa.

É preciso observar ainda que, antes d'*A Pele de Onagro*, temos a publicação de *Le Dernier Chouan* (1829), livro esse que tem uma história muito particular, pois ele é o primeiro que vai aguçar a raiva da crítica contra Balzac. Constituído num estilo histórico,

como um Walter Scott desse período, todos sabem que foi Balzac quem o escreveu, embora, em um primeiro momento, não o tenha assinado. Somente depois que passa por várias correções – aplicadas pelo perfeccionista Balzac – e, também, após a sua morte, é que figura o nome do autor nessa obra. Pelo fato de o gênero romance não conhecer limites para a sua manifestação, isso foi o mais favorável ao gênio de Balzac em relação ao tratado, ao conto e a outros gêneros nos quais o autor se lançou.

Fato é que Balzac era um escritor eclético e muito articulado, voltado para as questões sociais e humanas, que estava atuando sempre onde havia novas possibilidades e grandes perspectivas. Nesse momento do nosso trabalho, vejamos, então, o que a *Revue des Deux Mondes*¹⁵ revela desse escritor, que considera um gigante da Literatura e uma figura-chave na história da revista. Afinal, mesmo que ele tenha tido um histórico reduzido de publicações, as que foram escritas e divulgadas tornaram-se suficientes para garantir a sua permanência na revista até o presente momento.

Vale ressaltar que esse artigo não é somente uma homenagem da *Revue des Deux Mondes*, mas também uma declaração: a de quão revolucionária foi a escrita de Balzac; de como ele sentia e procurava retratar a sociedade de sua época, criticando e apoiando as mudanças que faziam parte dos seus ideais; do quão articulado ele era da consciência que ele tinha de todos os problemas e dificuldades da sua época. Destacamos nesse material, também, o quão múltiplo foi Balzac, uma vez que ele se encontrava inserido de forma intensa nesse mundo da escrita e da arte em todas as suas dimensões, inclusive, na política.

Tais justificativas nos conferem autoridade para dizer que Balzac não foi um autor de um gênero só ou que esteve de forma superficial em alguns trabalhos somente pelo título. Balzac era um visionário e, por meio da sua percepção, desejava despertar o senso dos leitores para os acontecimentos que envolviam a reflexão dos indivíduos, sugerindo soluções possíveis para uma revolução na literatura do seu tempo ou de uma literatura que viesse a contribuir para o despertar de uma nova geração. Por isso, reconhecemos em Balzac um veemente pesquisador e um escritor conscientemente atuante em sua época.

A novela *A Menina dos Olhos de Ouro* (1835) ilustra de modo concreto essas nossas afirmações. Na construção da última cena, por exemplo, a morte de Paquita Baldéz foi extraída de uma pesquisa de Balzac e do seu interesse pelos casos policiais de Vidocq¹⁶, um criminoso e criminalista, que, nos anos de 1830, tornou-se muito conhecido pela solução e

¹⁵ Para conferir sobre o número especial da *Revue des Deux Mondes*, de fevereiro de 2009, acessar o ANEXO D ao final do nosso trabalho e seguido da nossa tradução.

¹⁶ Eugène-François Vidocq (1775-1857) foi um criminoso e criminalista francês, cuja vida inspirou inúmeros escritores, como Victor Hugo, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe e Conan Doyle.

pelo seu envolvimento num caso criminal famoso na França. Cabe mencionar que esse artigo é também uma oportunidade para evidenciarmos o quanto Balzac era perseguido e rechaçado pela maioria dos intelectuais e críticos contemporâneos a ele.

Já o livro *As Ilusões Perdidas* (1837) também é uma fonte esclarecedora das afirmações que elencamos para essa discussão, pois os relatos de manobras corruptas – que tinham como finalidade diminuir o gênio de Balzac e o colocar em situações embaraçosas – estão nas páginas dessa obra. Frente a esse panorama, Balzac garantiu munição para tais perseguições, até mesmo, inocentemente. “A Carta” – que a *Revue des Deux Mondes* faz menção, por exemplo – foi um artigo que se configurava em uma grande rivalidade, por motivos comerciais, que provocou a inimizade entre François Buloz e Balzac e, como consequência, causou a separação entre o cofundador da revista e o autor-colaborador.¹⁷ Já no livro *As Ilusões Perdidas* é possível perceber um relato de todos esses acontecimentos, principalmente, quando vemos a atuação do personagem Lucien de Rubempré, vivendo na companhia de Corália, sua amante, em Paris:

[...] Com dezoito anos, Corália poderá dentro de alguns dias obter sessenta mil francos por ano com a sua beleza. Ela é ainda muito bem-comportada. Vendida pela mãe, há três anos, por sessenta mil francos, só colheu até agora sofrimentos, e procura a felicidade. Entrou para o teatro por desespero. Tinha horror de De Marsay, seu primeiro comprador. E, ao sair das galés, porque depressa foi abandonada pelo rei dos nossos janotas, encontrou esse bom Camusot, a quem absolutamente não ama, mas que é para ela como um pai, e por isso o suporta e se deixa amar. Já recusou as mais ricas propostas e se apegou a Camusot, que, ao menos, não a atormenta. Você é, pois, o seu primeiro amor. (BALZAC, 1993, p. 165).

Podemos então observar que toda a narrativa de *As Ilusões Perdidas* está envolta dessa perspectiva de perseguição e de corrupção. O personagem David Séchard é uma outra perspectiva de Balzac, pois o autor retrata por meio de Séchard a sua preocupação e o seu desejo de libertação dos opressores que controlavam as editoras. É possível perceber claramente essa luta na perseguição dos editores, que detinham um maior controle das edições, pelo fato de eles contarem com impressoras mais modernas, com papel mais barato e com maior qualidade nas impressões, algo que liquidava os concorrentes. Não à toa esses elementos aparecem em sua narrativa, pois essa era a busca que Balzac empreendia na vida real.

Assim, ao lermos o referido romance, vamos percebendo toda uma armação sobre os personagens que dividem o protagonismo do enredo – no caso, David Séchard e Luciano

¹⁷ No primeiro capítulo desta pesquisa, no anexo A, pode-se entender melhor essa separação e o desentendimento entre os editores, bem como a corrupção econômica no meio artístico.

de Rubempré. Também percebemos, ao longo da narrativa, que há uma imersão no mais íntimo do fazer jornalístico, na sua atuação, nas práticas corruptivas e nos engodos políticos e sociais de uma sociedade degenerada apresentada por Balzac. Isso porque, nessa narrativa, se escancaram os procedimentos ilícitos dos livreiros, dos editores e de todos os agentes diretos e indiretos que dominam nesse nicho profissional. Um exemplo é o que podemos conferir no trecho a seguir, de *As Ilusões Perdidas*, quando o personagem Lousteau leva Luciano de Rubempré para conhecer o mundo dos livreiros:

– Vai ver, meu caro, a forma que toma a providência quando se manifesta aos poetas. Antes de contemplar em sua glória Dauriat, o livreiro da moda, você verá o livreiro do Quai des Augustins, o livreiro agiota, negociante do ferro-velho literário, o normando ex-vendedor de hortaliças. (BALZAC, 1993, p. 143).

Já nessa próxima citação temos uma descrição muito clara dos procedimentos aos quais se submetiam os novos candidatos ao mundo literário e, por isso, até entendemos muitos procedimentos reais na conduta de Balzac:

[...] Depois de ter sido caixeiro, abriu, havia dois anos, uma pequena loja miserável, no cais, de onde se atirava à caça dos jornalistas, dos escritores e impressores, deles comprando a baixo preço os livros que lhes eram dados, e ganhando assim uns dez ou vinte francos por dia. Rico à força de economias, farejava as necessidades de todos e andava à espreita de algum bom negócio. Descontava à taxa de quinze ou vinte por cento, aos autores em apuros, as promissórias dos livreiros, aos quais ia no dia seguinte comprar, a preço discutido como se fora para comprar à vista, alguns bons livros, já solicitados, para entregar-lhes depois suas próprias letras em vez de dinheiro. (BALZAC, 1993, p. 144).

[...] Gostava das pequenas especulações; livros de utilidade cujos direitos definitivos lhe custavam mil francos e que podia explorar à sua vontade, tais como A história da França ao alcance das crianças, a Contabilidade em vinte lições, ou a Botânica das moças. Deixara já que lhe fugissem dois ou três bons livros, após haver feito os autores voltarem vinte vezes à sua casa, sem se decidir a comprar-lhes os manuscritos. Se lhe censuravam a covardia, ele mostrava o relato de famoso processo cujo manuscrito, copiado dos jornais, nada lhe custara, e lhe dera a ganhar dois ou três mil francos. Barbet era o livreiro medroso, que vive de nozes e de pão, que assina poucas duplicatas, que mete a unha nas faturas para conseguir abatimentos, que mascateia em pessoa os seus livros não se sabe onde, mas que os coloca e os faz pagar. Era o terror dos impressores, que não sabiam como agarrá-lo: pagava com desconto as suas faturas adivinhando-lhes necessidades urgentes; depois não mais voltava àqueles a quem escorchara, com receio de alguma cilada. (BALZAC, 1993, p. 144).

Portanto, não tememos errar ao colocar mais uma vez a proposta de Edgar Morin em evidência. É possível notar que o romance balzaquiano movimenta seus personagens num jogo cotidiano humano, social, afetivo e econômico, apresentando esses indivíduos em suas relações de trabalho, afetividade e sexualidade, convivência com a família e em muitos outros enlacs, que revelam a condição e a compreensão humanas. Desse modo, confirma-se a nossa

afirmativa de um ideal balzaquiano de construir uma ciência humana por meio da revelação dos quadros cotidianos, que a sua observação do real, em ficção realista, podia proporcionar por meio da crítica ao sistema burguês. Isso porque o romance realista se impõe, abrindo espaço na engessada e atual literatura em vigor à época de Balzac.

Assim, essa nova forma de fazer literatura revela novos aspectos do real (antes negligenciado), como nos revela Barbéris (1971) no subcapítulo *Naissance d'un réalisme et d'une vision*¹⁸; pois, como já declaramos anteriormente, o realismo como essência – para Ian Watt (2010) e para nós também – distinguia a forma “romance” do século XVIII das formas anteriores. Em outras palavras, as práticas dessas características realísticas, que também vão se modificando, tornam o realismo diversificado de acordo com o uso e com a evolução desse gênero. É esse o traço que distingue o realismo formal, do século XVIII, do realismo filosófico, do século XIX. Esse último, por sua vez, é um realismo que vai explicar os conceitos filosóficos e é esse realismo que relacionamos a Balzac.

Nesse sentido, são esses novos aspectos do real que suscitaram uma nova consciência considerada moderna para a sua época, que muitas vezes contrariavam os intelectuais conservadores, mas que, aos leitores do momento, preenchiam de forma contundente as suas expectativas. Na ocasião, os atuais intelectuais abraçavam esses novos aspectos como um novo porvir, derrubando os excessos da considerada velha literatura, mas firmando-se sobre suas bases fundamentais. Balzac é um exemplo típico para essa situação, pois, ao mesmo tempo em que explorava aspectos formais atuais, ele também se utilizava de outros, muitas vezes, considerados ultrapassados até mesmo pelos conservadores.

Na percepção de Barbéris (1971), Balzac apresentava uma visão da literatura, que se revestia de corajosa e de franca atuação, em que considerava a literatura como uma profissão e não como uma atividade de recreação ou de ócio criativo pela abundância econômica e social. Essa visão se faz conhecer no decorrer de toda sua obra, mesmo que em determinados momentos percebamos que ela está muito mais relacionada à condição humana do indivíduo do que propriamente às soluções revolucionárias de libertação social. Notamos essa postura de Balzac como uma meta em que se for possível reformar o pensamento do indivíduo, através da reflexão e do conhecimento, então veremos uma disponibilidade para revolucionar as práticas sociais. Sua postura, então, seria tomada como uma espécie de ativista do pensamento e essa condução da visão balzaquiana é o que nos encaminha ao

¹⁸ Conferir o ANEXO E – *Naissance d'un réalisme et d'une vision* –, com o texto original seguido da nossa tradução.

“Pensamento Complexo”, de Edgar Morin, pois este afirma que é preciso reformar o pensamento para depois empreendermos as outras reformas.

Percebe-se, dessa maneira, que para Balzac não bastava ser somente escritor, pois ele escrevia para uma sociedade de comportamentos extremamente desvirtuados do ponto de vista do estabelecimento de uma nova ordem social e econômica forjada pela burguesia. Sua perspectiva era a de fazer progredir a verdade e o desenvolvimento das reflexões para uma humanização, demonstradas e expostas através dos conceitos filosóficos. Premissa essa na qual se revelava o seu realismo na prática e o que, por sua vez, nos faz lembrar as observações de Charles Baudelaire no livro *O Pintor da Vida Moderna* (2010), quando ele diz que em lugar nenhum se ensina a virtude, pois “a filosofia (refiro-me à boa) é a religião que manda que alimentemos parentes pobres e enfermos.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 71).

Assim, as reflexões sobre o conhecimento dos acontecimentos camuflados, reveladas por meio do desnudamento da alma do indivíduo – em que não vemos triunfar sobre o físico-biológico o psicológico, nem a ação moral sobre a imoral do indivíduo –, eram o tema maior balzaquiano. Esses sujeitos se afogavam em misérias proporcionadas pela sede de poder, de riqueza ou que, ao contrário, emergiam de uma profunda luta contra as forças contrárias que a sociedade impingia sobre os sujeitos mais frágeis e benevolentes. Esse conjunto, por sua vez, apresentava uma visão observada no todo e em suas partes, com o objetivo de mostrar a complexidade, que encerra a subjetividade de cada indivíduo.

É possível também perceber que Balzac, desde o início da sua vida literária, buscava praticar uma literatura de libertação, de formação e de ação reflexiva sobre determinados conceitos difundidos na sociedade de seu tempo, que determinavam os hábitos e costumes destes. Essas características estão evidentes na concepção dos seus personagens, por meio dos quais emergem a condição humana, a reflexão existencial da humanidade e a compreensão humana.

Mesmo nos contos fantásticos podemos perceber essa proposta de criação literária, como no conto *O elixir da longa vida*, em que a narrativa explora a relação paterna e constitui o mote de que um filho mau, educado na riqueza e na luxúria, quando presencia os últimos momentos de vida do seu pai e não tem desejos de que ele permaneça vivo. Esse filho, que se torna pai um dia, educa o seu filho completamente diferente de como tinha sido educado e o resultado é surpreendente, acarretando uma espécie de moral reflexiva do conto. Vejamos nos trechos que destacamos uma rápida conferência:

[...] Nunca, nesta terra, se encontrara um pai tão acomodaticio e tão indulgente; por isso, o jovem Belvidero, acostumado a tratá-lo sem cerimônia, tinha todos os defeitos dos filhos mimados; vivia com Bartolomeo como uma cortesã caprichosa vive com um velho amante, fazendo desculpar uma impertinência com um sorriso, vendendo seu belo humor, e deixando-se amar. [...] Estava morto, morto, perdendo sua única, sua derradeira ilusão. Ao procurar abrigo no coração de seu filho, ali encontrou um túmulo mais profundo que os túmulos que os homens costumam cavar para seus mortos. [...] ‘Furá-lo? Será talvez um parricídio?’, perguntou a si mesmo. ‘Sim’, disse o olho dando uma piscada de espantosa ironia. ‘Ah!, ah!’, exclamou don Juan, ‘aí dentro tem feitiçaria.’ E aproximou-se do olho para esmagá-lo. Uma grossa lágrima rolou pelas faces encovadas do cadáver e caiu na mão de Belvidero. (BALZAC, 1992, p. 643).

[...] apesar dos cuidados extraordinários que o senhor don Juan Belvidero dava à própria pessoa, os dias da decrepitude chegaram; com essa idade da dor, vieram os gritos da impotência, gritos ainda mais lancinantes na medida em que mais ricas eram as recordações de sua efervescente juventude e de sua voluptuosa maturidade.

[...] Elvira e Filipe derramavam lágrimas amargas e redobravam as carícias junto do malicioso ancião, cuja voz alquebrada se tornava afetuosa ao lhes dizer: ‘Meus amigos, minha querida mulher, vós me perdoais, não é? Atormento-vos um pouco. Ai de mim! Ó Deus! Como te serves de mim para pôr à prova essas duas celestes criaturas? Eu, que deveria ser a alegria deles, sou seu flagelo’. [...] don Juan, sentindo a morte chegar, acrescentou numa voz terrível: ‘Segura bem o frasco.’ Depois expirou suavemente nos braços de um filho cujas lágrimas abundantes rolaram por sua face irônica e pálida. Era perto da meia-noite quando don Filipe Belvidero pôs o cadáver de seu pai em cima da mesa. Após ter beijado a fronte ameaçadora e os cabelos grisalhos, apagou a lamparina. A claridade suave que vinha do luar, cujos reflexos estranhos iluminavam o campo, permitiu ao piedoso Filipe entrever indistintamente o corpo de seu pai, como alguma coisa branca no meio da sombra. O jovem embebeu o pano no licor e, mergulhado na prece, ungiu aquela cabeça sagrada, em meio a um profundo silêncio. (BALZAC, 1992, p. 650).

O conto *A Bolsa* – classificado por Paulo Rónai como novela, classificação essa da qual discordamos –, mesmo não tendo as características do conto fantástico, traz a mesma perspectiva moral reflexiva e apresenta um núcleo narrativo no qual se desenvolve todo o enredo. Neste, duas mulheres sobrevivem da trapaça nos jogos de cartas, sendo que o personagem trapaceado se permitia ser enganado para ajudar essas mulheres. Algo que, se fosse empreendido de outra forma, talvez pudesse ferir o seu orgulho aristocrático, como podemos observar na menção a seguir: “Os dois velhos chegaram à mesma hora, foi jogada a mesma partida de *piquet*, foram repetidas as mesmas frases pelos jogadores, a quantia perdida pelo amigo de Adelaide foi tão considerável como a perdida na véspera” (BALZAC, 1989, p. 397). O desfecho do conto, por sua vez, mostra toda articulação dos jogadores, pois o “almirante contara à senhora Schinner o segredo de suas perdas voluntárias no jogo, porquanto o orgulho da baronesa não lhe deixava senão esse meio engenhoso de a socorrer.” (BALZAC, 1989, p. 406).

3.3 Um gênero que se impõe desde o seu nascimento

Um questionamento que cabe fazer neste momento do nosso trabalho é: afinal, por que a obra de Balzac fez tanto sucesso e foi acolhida tão fervorosamente pelo público francês de sua época? Para respaldar um traçado às nossas respostas, inicialmente recorreremos ao primeiro capítulo do livro *Romance das origens, origens do romance* (1972), de Marthe Robert, cujo subtítulo é uma pista que nos encaminha para elucidar a questão.

Por que o romance? é um subtítulo que soa quase como uma arqueologia, que vai definindo o lugar desse gênero no mundo literário. Marthe Robert (1972) discute o provável parentesco do romance com os gêneros clássicos, mas com laços bem frouxos da tradição. Todavia, não é somente Robert que nos fornece essas informações: Vítor Manuel (1973), também nos coloca nesse circuito arqueológico do romance.

Em seu estudo, Vítor Manuel nos informa sobre o declínio do sistema estético clássico, que avança mais intensamente a partir do século XVIII. Lembremos que Ian Watt (2010) também nos proporcionou esse conhecimento. Ambos são unânimes em afirmar que as causas desse declínio se justificavam, na maioria das vezes, pela formação de um novo público, ou seja, um público diferenciado, com novos gostos artísticos e novas exigências espirituais.

É importante observarmos algumas características na definição desse público, pois é ele que vai recepcionar Balzac mais adiante. Esse público com características burguesas se identificará com as narrativas balzaquianas, o que provocará um choque nos críticos conservadores dos clássicos, que emitirão toda sorte de rechaços sobre os romances de Balzac. Isso será o que discutiremos no próximo subcapítulo desta pesquisa, pois cremos que houve da parte de muitos críticos contemporâneos a Balzac um desencontro de “coincidência” na recepção de sua obra.

Fato é que, na medida em que vamos conhecendo a evolução do romance e o seu aperfeiçoamento, mesmo entre escritores que se negavam a se reconhecer romancistas, temos a mesma opinião do teórico Vítor Manuel (1973), que nos apresenta os escritores que consideravam o gênero romance como “o gênero literário de ascendência obscura e desprezado pelos teorizadores das poéticas” (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 256).

Os escritores apresentados por Vítor Manuel, no caso Defoe, Richardson e outros, acreditavam que o único destino do romance era o fracasso e, apesar das injúrias e rechaços, seguiam fazendo romances, pois achavam que o gênero nascente já tinha um fim previsto pelo fato de representar um gênero falso, dado à superficialidade e ao sentimentalismo criado para

corromper o coração e o gosto. Em direção contrária, é possível notar a resposta que a sociedade vai dando ao gênero nascente, pois vai provando o oposto de toda essa premonição receptiva.

Em *O Universo do Romance*, de Bourneuf e Ouellet (1976), por exemplo, destaca-se na introdução desse trabalho um tópico denominado de “Seduções do Romance”, que se inicia com uma afirmativa que fundamenta solidamente o nosso subcapítulo e também a nossa afirmação ao responsabilizarmos o gênero romance pelo grande sucesso das narrativas balzaquianas. Nas palavras dos autores,

Os ataques que o romance sofreu – e sustentou – não são gratuitos: tenha ele a ambição de mostrar, de explicar a realidade, de ensinar ou de divertir, os seus meios de acção são poderosos. Não somente reflecte os gostos do público, mas cria-os. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 15).

Portanto, as mudanças na economia e na vida social dos leitores – e, porque não, em todos os estratos da sociedade – elevam esse gênero à condição de potência sem precedentes, como nos revela Robert: “ele é agora praticamente único a reinar na vida literária, uma vida que se deixou modelar por sua estética e que, cada vez mais, depende economicamente de seu sucesso.” (ROBERT, 1972, p. 13). Perspectiva essa que nos ajudará a compreender esse fenômeno balzaquiano, por parte da sociedade contemporânea a ele, que também está na discussão de Marthe Robert (1972) sobre: o parentesco do romance com os gêneros clássicos; no conhecimento da posição de alguns escritores, que consideravam o romance como um gênero falso, dado ao sentimentalismo e a superficialidade; na classificação de gênero de forma livre, que se atribuiu a ele, que galga os adjetivos de revolucionário e burguês etc.

Barbérís (1971) é outro teórico que nos encaminha ao motivo do grande sucesso da recepção dos romances balzaquianos e para além do que conhecemos dos fatos históricos apresentados por Robert (1972), Watt (2010) e Aguiar e Silva (1973). No segundo capítulo do livro *Balzac une Mythologie Réaliste* (1971), por exemplo, encontramos uma sucessão de aspectos estilísticos, apresentados por Barbérís, que caracterizam e fundamentam muito bem nossa opinião a respeito do romance e discorre sobre a ascensão do gênero na vida literária de Balzac, ou seja, seu passaporte para a Literatura francesa e, em consequência, para a Literatura internacional. Conforme cita Barbérís:

Dès les années 1820 – 1822, qui voient naître l’écrivain Balzac, la réalité, en ses personnes, ses objets, en ses problèmes et tensions surtout, nourrit la rédaction, fournit thèmes et situations, remonte et utilise des mécanismes souvent pris aux lectures. La vie privée, l’argent, de bonne heure, structurent le récit et surtout

orientent les sens. [...] Le roman balzacien est dès l'abord le roman de l'immédiat, considéré comme aussi et plus poétique, comme aussi et plus important que l'historique ou le légendaire. Le roman balzacien est le roman de la famille, de la jeunesse, de la femme, de la province et de Paris, considérés non comme lieux ou moments exceptionnels, privilégiés ou préservés, mais bien comme lieux ou moments où se saisit le processus moderne : d'une part de volonté d'être et d'aptitude à être, d'autre part d'aliénation, de déracinement, de déshumanisation. [...] Le roman balzacien décline radicalement les prétentions libérales bourgeoises à avoir définitivement promu et libéré l'humanité. Au cœur même du monde nouveau, que ne menacent plus ni théologiens ni féodaux, mais que mènent les intérêts, se sont levés des monstres, caricatures du vouloir-vivre et du vouloir-être qui avaient porté et portaient encore la révolution bourgeoise¹⁹. (BARBÉRIS, 1971, p. 38-39).

Todas essas questões e contendas entre romancistas e críticos, que forjavam esse cabo de guerra sem vencedor, indagavam sobre a tal “liberdade” do gênero romance. Quanto a isso, defendemos os mesmos posicionamentos de Marthe Robert (1972), quando suscita a pergunta: “Como colocar em uma mesma classificação trabalhos (romances) tão díspares?” Esses fatores, por sua vez, nos ajudam a reconhecer no gênero romance uma força de adaptação e evolução que cada época produz. Isso porque Balzac possuía essa capacidade genial criadora e renovadora, que se faz sentir na construção dos seus romances.

Vale ressaltar ainda sobre o quanto é um trabalho titânico o do teorizador do romance ao mesmo tempo em que é muito questionável também. Nem mesmo Georg Lukács, em seu livro *A teoria do romance* (1916), foi capaz de estabelecer conceitos, que permitissem alinhar a forma estrutural do romance, pelo fato de esse gênero guardar uma liberdade em suas formas que o impedia de ser aprisionado em fórmulas. Ele mesmo, no prefácio de 1962, responde aos que acreditavam que seu estudo seguiria essa linha: “[...] a *Teoria do romance* é um produto típico da ciência do espírito, sem apontar para além de suas limitações metodológicas.” (LUKÁCS, 2007, p.11).

Para nós, que conhecemos a leitura dos dois livros, não fica difícil afirmar que o livro de Marthe Robert (1972) segue muito de perto o mesmo esquema do livro de Lukács. Isso porque favorece uma imersão nos clássicos gregos e um cotejo com as formas

¹⁹ Dos anos 1820 a 1822, que viram o nascimento do escritor Balzac, a realidade, em suas pessoas, seus objetos, em seus problemas e tensões sobretudo, alimentou a escrita, forneceu temas e situações, remonta e utiliza mecanismos muitas vezes tomados de leituras. A vida privada, o dinheiro, desde cedo, estruturam a história e sobretudo orientam os sentidos. [...] O romance balzaquiano é desde o início o romance do imediato, considerado tão e mais poético, tão e mais importante que o histórico ou o lendário. O romance balzaquiano é o romance da família, da juventude, das mulheres, das províncias e de Paris, considerados não como lugares ou momentos excepcionais, privilegiados ou preservados, mas antes como lugares ou momentos em que o processo moderno se instala: de um lado a vontade de ser e a capacidade de ser, de outro a alienação, o desenraizamento, a desumanização. [...] O romance balzaquiano rebaixa radicalmente as afirmações da burguesia liberal de ter definitivamente promovido e libertado a humanidade. No seio do novo mundo, que nem teólogos nem senhores feudais ameaçam mais, mas que os interesses conduzem, surgiram monstros, caricaturas da vontade de viver e da vontade de ser que levaram e ainda carregam a revolução burguesa.

precedentes, além da discussão do papel do herói e da contextualização histórica. O que nos confere mais autoridade para falarmos sobre a elasticidade das margens do gênero romance.

É importante lembrar que toda essa nossa explanação é para mostrar que é na evolução do romance que se desenvolve o realismo praticado por Balzac e que também é no romance que se constata a complexidade da existência dos personagens balzaquianos. Para tanto, não poderíamos iniciar uma discussão sem conhecer os caminhos percorridos pelo gênero desenvolvido por esse escritor. Afinal, quais eram as suas interações e disposições para determinados gêneros? E quais os mais desenvolvidos por ele? E, principalmente, há um gênero específico, que levou Balzac a ser considerado um grande escritor? E quais as implicações desse gênero para o sucesso de sua *A Comédia Humana*?

3.4 Balzac, uma questão de recepção

Para delinear caminhos, que nos conduzirão às respostas para as perguntas empreendidas, primeiro é necessário lembrar que Balzac foi um escritor mal compreendido pelos críticos, estudiosos e colegas literatos do seu tempo. Podemos conferir essa afirmativa no estudo de Pierre Barbéris (1971):

Romancier malgré lui, Balzac n'a que peu à peu et très tardivement accepté le roman comme moyen d'expression de soi. En 1835 -1836, il considère encore que *Séraphîta* est ce qu'il a écrit de plus important, et dans l'économie de *la Comédie humaine* les romans ne seront en quelque sorte justifiés que par les *Études philosophiques* et par les *Études analytiques*, aboutissements et conclusions théoriques d'enquêtes no premières et pleines mais bien préliminaires²⁰. (BARBÉRIS, 1971, p. 38).

Recordemos que já é do nosso conhecimento sua insistência pelos tratados por uma questão de influência, mas também pela sua mania de grandeza. Isso porque ele acreditava que a realização da sua obra em forma de tratados lhe conferiria uma maior legitimação de cientificidade, um grande reconhecimento científico e *status* de superioridade, características essas que depõe em sua crença de que o gênero implicaria na vida do escritor. Outro motivo de incompreensão seria o proceder da crítica, que, provavelmente estagnada e direcionada, não consegue ou se impõe a não querer acompanhar os movimentos da sociedade em mudanças.

²⁰ Um romancista apesar de si mesmo, Balzac só gradualmente e muito tardiamente aceitou o romance como um meio de autoexpressão. Em 1835-1836, ele ainda considera que *Séraphîta* é o que ele escreveu de mais importante, e na economia da *Comédia Humana* os romances serão de certa forma justificados pelos Estudos Filosóficos e pelos Estudos Analíticos, resultados e conclusões teóricas, não de pesquisas iniciais e completas, mas bem preliminares.

É importante pontuar que, em uma sociedade reconhecidamente burguesa, esse notável grupo provocava essas perseguições aos escritores visionários, como Balzac, que conseguiam vislumbrar as mudanças pela observação dos indivíduos em sociedade e em suas relações. Ao alegar que era livre, pois não era um historiador, não seria esse o posicionamento literário de Balzac?

Aqui nós temos muitas ressalvas em relação à recepção das obras de Balzac em sua época. É muito perceptível para nós hoje, talvez principalmente pelo distanciamento temporal, notar nas atitudes de estudiosos e críticos de Balzac certa necessidade de diminuir o trabalho dele em toda a sua concepção. Até porque, mesmo que houvesse dificuldade na escrita de Balzac, qual foi o escritor que não caminhou com suas limitações?

Além disso, não podemos esquecer que até mesmo os críticos sofrem com suas inabilidades em determinados procedimentos de seus trabalhos. Então, por que não considerar no mais alto apreço as marcas fecundas e os traços de excelência na obra de determinados autores, deixando de lado o ódio e a inveja para realizar um trabalho de crítica sério em que imperasse a imparcialidade e o profissionalismo? Diante disso, acreditamos que tinha propósito o fato de que Balzac denunciava em sua obra essas manobras da crítica perseguidora e parcial, como podemos ver na citação extraída de *As Ilusões Perdidas* em que o escritor declara: “A crítica é uma escova que não pode ser empregada em tecidos delicados, pois arrasaria tudo.” (BALZAC, 1993, p. 146).

Temos certeza que muitos críticos e teóricos menosprezavam a escrita de Balzac pelo fato de não alcançarem sua reflexão e, também, por não aceitarem as mudanças pelas quais passava a sociedade. Caberia ainda aqui especular e apostar supostos rastros de inveja? Talvez. Fato é que, na obra de Balzac, mesmo as escritas consideradas mais inferiores, são lidas e conhecidas. Como nos diz Propp (1928), por meio de Barbéris (1971), para que algo exista é preciso que haja sua manifestação real, palpável (PROPP, 1928 *apud* BARBÉRIS, 1971, p. 35); traço esse que vemos, especificamente, na solidificação da influência balzaquiana. Inclusive, esse fenômeno reforça o nosso entendimento de que um escritor não nasce feito, pois ele vai se aperfeiçoando ao longo dos seus processos de composição, algo que, com Balzac, não foi diferente.

Ainda sobre essas perseguições gratuitas desferidas sobre os trabalhos de Balzac, encontramos outras vias de justificá-las por meio da teoria da Estética da Recepção, de Robert Hans Jauss (1994). Professor da recém-criada Universidade de Constança, na Alemanha dos anos 60, Robert Jauss – junto a um grupo de pesquisadores – entende que é necessária uma mudança na forma como se vê a obra de arte a partir da perspectiva do leitor. Por isso, o

estudioso propõe sete teses revisionárias²¹, com o propósito de comprovar sua teoria e demonstrar que os paradigmas anteriores já não correspondem mais aos métodos investigativos em relação aos estudos literários das obras na Estética e na História.

Assim, nossa possibilidade recai sobre a terceira tese de Jauss, que justifica e fundamenta claramente a nossa observação em referência aos casos aqui mencionados. Isso porque, Jauss defendia a “distância estética” como um princípio causador dos mais diversos rechaços reportados a um grande número de obras, que – em seu primeiro momento de recepção – não encontravam um reconhecimento entre os críticos e estudiosos. Desse modo, Jauss acreditava que tal fato tivesse ocorrido pelo afastamento ou não-coincidência entre o horizonte de expectativas do leitor e o horizonte de expectativas suscitado por determinada obra. Logo, é bem provável que os críticos leitores de Balzac, por alguma não-coincidência, tenham tido uma visão menos aguçada da sociedade e dos acontecimentos ao seu redor, ocasionando – quase que por unanimidade dos “conservadores” – uma onda de rechaços e negação de sua obra.

Mesmo Barbéris (1971), em seu estudo, nos ajuda a fundamentar com mais precisão essa afirmação, pois ele nos diz que Balzac só vai ser compreendido mais tarde, como de fato aconteceu, quando os teóricos e críticos desse escritor passaram a refletir melhor sobre o trabalho desempenhado pelo autor francês no que diz respeito aos quadros mais humanos do cotidiano da vida dos indivíduos como: nas relações com os diversos segmentos da sociedade; no comportamento dos indivíduos, que estabeleciam essas relações no contexto

²¹ Na primeira tese, ele propõe que a historicidade da Literatura não se dê pela cronologia das obras, mas pelo diálogo dinâmico com a obra literária por parte de seus leitores. Na segunda tese, temos a experiência literária do leitor que pressupõe um “saber prévio” conjunto de suas experiências, tanto de leitura quanto de vida, que desperta e aciona uma determinada postura emocional. Dessa tese, temos o tão conhecido conceito de “horizonte de expectativas” que se tornou famoso em sua teoria. Na terceira tese, Jauss defende a “distância estética” como um princípio causador dos mais diversos rechaços reportados a muitas obras, que de seu primeiro momento de recepção não encontraram entre os críticos e estudiosos um reconhecimento, e acredita que tal fato tenha ocorrido pelo afastamento ou não-coincidência entre o horizonte de expectativas do leitor e o horizonte de expectativas suscitado por determinada obra. Na quarta tese, reportar-nos-emos à “tradição” que a obra de arte encerra, ou seja, da sua recepção no passado que se reflete na recepção do presente. Para Jauss o “horizonte de expectativas” de uma obra precisa acionar no leitor atual as mesmas perguntas que fez suscitar no leitor do passado, sem que o leitor atual responda com as mesmas respostas do leitor do passado. Por isso, para Jauss os sentidos de um texto são construídos ao longo da história. O tempo histórico do leitor influencia na construção desses sentidos para o texto. O lugar de uma obra na série literária, entendendo série como evolução, não pode ser determinado apenas em razão de sua recepção inicial. Leituras posteriores modificam uma obra, pondo-a, historicamente, em um momento diferente daquele que foi produzida. Nessa quinta tese, Jauss contrapõe os formalistas russos que consideravam a evolução das obras literárias somente do ponto de vista da produção e não da recepção. A história da literatura deve considerar as sucessivas recepções da obra (aspecto diacrônico) ao longo do tempo e em relação à recepção no momento de sua produção. Nessa sexta tese, Jauss considera também o recorte sincrônico, uma vez que esse método apresenta o sistema referencial em um tempo determinado. Observar os aspectos diacrônicos e sincrônicos e abarcar a experiência cotidiana do leitor, rompendo com seu horizonte de expectativas, possibilitando uma visão crítica quanto à leitura da obra em questão e quanto à leitura de obras posteriores. Essa sétima tese aborda o problema das relações entre literatura e sociedade, e em especial o da função social da literatura.

em que estavam inseridos sem se desvincularem dos diversos setores que os circundavam; e, relacionado a isso, mencionamos ainda o quadro social do contexto histórico; a história pessoal desse indivíduo retratado e todos os fatores que o tornava sujeito atuante nessas circunstâncias.

É nesse momento, então, que Balzac deixará de ser considerado apenas um contador de história e passará a ser percebido como um pintor dos mais reais quadros de costumes, mesclando a realidade da vida cotidiana à tessitura ficcional de sua genialidade e de sua extrema observação aos detalhes e minúcias, bem como das baixezas e das grandezas, que a moral humana pode revelar em determinados momentos de nossa existência humana. Algo que Barbéris (1971) referencia na escrita do seu subcapítulo *Romancier malgré lui* (Romancista apesar de si mesmo), em que ele apresenta algumas etapas de evolução do escritor, de modo particular, no gênero romance.

Segundo Barbéris (1971), Balzac só vai ser reconhecido como um autor no gênero de grande importância para sua ascensão muito tempo depois. Nossa observação é justificada pela própria declaração do autor, em relação ao livro *Séraphîta* (1834), do qual já conhecemos sua concepção já explanada anteriormente nesta pesquisa.

3.5 Elementos da prática realística balzaquiana

Quanto aos elementos realistas empregados por Balzac – e é isso que estamos buscando mostrar nesse capítulo –, Barbéris, em *Romancier malgré lui*, chama-nos para uma observação mais atenta às características do trabalho do escritor francês.

Fato é que era evidente que Balzac estava dentro de um circuito romântico em sua escrita pelo fato de ser influenciado por essas ideias e, até mesmo, por sua própria concepção de vida. Suas leituras e seus gostos estão ligados ao Romantismo, o que reforça o quanto Balzac ainda estava sob forte influência dessa estética. Todavia, é na leitura imanente de sua obra e, como diz Barbéris (1971), na observação atenta aos elementos que constitui o trabalho desse escritor, que vamos delineando bem os elementos realistas que se sobressaem em sua obra. Atentemos também para o que nos propõe Edgar Morin, quando nos alerta sobre a eliminação do sujeito em detrimento da especulação filosófica, pois “é imperioso postular o problema da disjunção total objeto-sujeito, que restringiu o monopólio do sujeito à especulação filosófica.” (MORIN, 2002, p. 52).

Portanto, mesmo que na ciência corrente do século XIX se observasse esse procedimento de apagamento do sujeito, nas obras de Balzac e de outros autores considerados

romancistas modernos essa especulação filosófica vai mais além do que se pode pensar. Esses romancistas não suprimiram o sujeito, mas, pelo contrário: toda especulação filosófica recai sobre os questionamentos existenciais desses indivíduos em suas relações. Por isso a obra de Balzac é considerada reflexiva e questionadora, o que se torna o diferencial dessa literatura nesse período, pois não apaga o sujeito, mas o traz para o centro da investigação. É o entorno desse indivíduo que vai despertar a consciência do mundo e como ele se encontra. Se não fosse pelo indivíduo, não tínhamos alcançado o estágio em que nos encontramos na perspectiva psicológica, biológica, ecológica, econômica, política e muitas outras.

Balzac observa essa movimentação e transmuta os costumes desses indivíduos no caso específico do seu contexto histórico – os costumes burgueses – para um realismo crítico. Nesse sentido, esses indivíduos respondem aos anseios de uma sociedade em constantes transformações e as questionam. Por isso, concordamos integralmente quando Barbéris (1971) aponta o estudo filosófico de suas obras maduras como ponto concreto de um realismo que se sobressai ao romantismo. Na verdade, o que podemos observar, de modo particular nos romances, é essa prática realista que domina os seus trabalhos. Contudo, atentemo-nos, isso depende de como olhamos a sua obra e depende do ponto de vista adotado quando vamos ler essa obra.

Sabemos que Paulo Rónai (1954) fez um trabalho magnífico, quando ajudou a traduzir e organizar a obra de Balzac para o Português do Brasil. Ele se dedicou ao estudo de quase toda a obra balzaquiana, inclusive das cartas, tratados, artigos de jornais e muitos outros documentos. No entanto, ao lermos os trabalhos escritos por Rónai – ou seja, as introduções na *Comédia Humana*, a tese de sua aprovação para a cátedra de professor de Francês e de Latim, entre outros documentos –, temos a impressão de que vemos Balzac somente pelo lado linguístico de sua obra, o que não foge ao natural pelo fato de Rónai se dedicar de modo mais intenso, especificamente, a essa disciplina.

No trabalho de Rónai (1952), que garantiu a sua vaga como professor de Latim e de Francês, no Colégio Pedro II, podemos verificar sua manifestação linguística em todos os momentos, mesmo que esteja se referindo à literatura. Dessa maneira, ele justifica o romantismo de Balzac. Não que o revele integralmente presente em sua obra, mas o justifica pela linguística, ou seja, por meio de palavras e de imagens que são consideradas características românticas, que aparecem na escrita de Balzac, de modo especial, em *A Pele de Onagro* (1831), escolhida por Paulo Rónai para a sua tese. De todo modo, não podemos deixar de observar o quão realista e moderno é esse romance, mesmo que tenha sido demarcado por essas chamadas.

3.6 Balzac, romancista moderno?

Já quando Marthe Robert (1972) discute sobre romance moderno, fazendo um paralelo entre a dualidade falso *versus* verdadeiro e fingimento *versus* verdade, então, colocamo-nos dentro da perspectiva realista de Balzac. Isso porque a ilusão da realidade é a genialidade praticada por Balzac e, nesse sentido, Marthe Robert (1972) alega que a verdade do romance não é outra coisa senão o aumento da ilusão.

Vale ressaltar que o realismo praticado por Balzac não se define somente pelo discurso revolucionário balzaquiano, nem pela divulgação da sua ideologia filosófica, pois nele, no realismo praticado por Balzac, encontramos muitos aspectos formais, que contribuem fortemente para a criação dessa estética revolucionada pelo autor em sua época. Seja como contestação – quando parodia o romance negro à moda Radcliffe, numa atitude que nos leva a comparar com a postura de Cervantes em relação à construção de Dom Quixote e os romances de cavalaria –, seja por meio de uma transformação em romance antiburguês do romance alegre à moda Pigault-Lebrun, Balzac sempre desponta com o realismo.

Quanto aos trabalhos que se voltaram para o sentimentalismo e para o fantástico, com a especulação filosófica e a transmutação dos costumes burgueses, podemos afirmar que se revelaram romances de descoberta e de educação. Porém, os romances da vida privada – que revelavam sua observação quase microscópica – são questionados pela banalidade da inumanidade da vida burguesa.

Diante dessas considerações, não podemos negar que Balzac é esse autor-observador dos costumes, pois suas personagens expressam essa complexa constituição, que vai da parte para o todo, num fluxo contínuo no qual elas se fragmentam e se associam para construir um ser inteiro através da constituição de sua condição humana. Por isso, acreditamos que esse “realismo formal”, do início do século XVIII, é que vai insuflar e determinar a produção dos autores do século XIX, e as modificações e evoluções que apontamos nesse trabalho em relação ao gênero romance.

Recordemos, ainda, que o romance também passou por um momento de crise de aceitação, a ponto de ter sido considerado um gênero de ordem mais baixa, inclusive, tendo sido depreciado por muitos escritores e filósofos. Dentre estes, alguns justificaram os bons trabalhos, buscando novas nomenclaturas; já outros não aceitaram ser enquadrados como “escritores romancistas”. Relacionado a esse panorama, “O filósofo Diderot tem inclusive tamanha prevenção contra o romance que, no Elogio a Richardson, fica dividido entre sua admiração pelo romancista e o desdém pelo gênero ilustrado.” (ROBERT, 1972, p. 12). Dessa

maneira, como podemos perceber, o romance foi ascendendo e saindo das brumas do preconceito, que o envolvia em rótulos de “falso” e “mentiroso”,

Tendo deixado o *status* de gênero menor e desacreditado a uma potência provavelmente sem precedente, ele é agora praticamente único a reinar na vida literária, uma vida que se deixa modelar por sua estética e que, cada vez mais, depende economicamente de seu sucesso. (ROBERT, 1972, p. 13).

É importante frisar que, quando se fala de romance “moderno”, entra ainda em disputa Miguel de Cervantes (1547-1616) e Daniel Defoe (1660-1731), que ocasionam reflexões a respeito se ambos integram ou não esse cenário. A possibilidade de abstração, por exemplo, figura como o motivo que alimentava a discussão sobre o lugar de Daniel Defoe como precursor do romance moderno. Ele mesmo, em seu tempo, rechaçava seu pertencimento ao tal gênero por considerá-lo uma escrita de criação mentirosa, algo não retratado na sua obra *Robinson Crusóe* (1719). Por isso, Marthe Robert (1972) nos fazer refletir sobre os nossos posicionamentos em relação à criação ficcional, pois “não ousaríamos criticar um autor do século XVIII por ter deixado essas questões em suspenso; não avançamos muito mais que ele nesse aspecto.” (ROBERT, 1972, p. 12). Segundo a autora, o que nos interessa é perceber o que nos leva a classificar esses romances de “modernos”.

Assim, na perspectiva de Robert, o romance “moderno” é definido como o “movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesmo, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a resposta da própria mensagem o tema de seus relatos.” (ROBERT, 1972, p. 11). Porém, essa definição tão geral nos é muito cara pelo fato de atribuímos a mesma ao trabalho de Balzac.

Podemos perceber também que a referida definição abarca todos os períodos em que se percebem esses movimentos no espaço e no tempo literário, reclamado pela nomenclatura “moderno literária”. Por sua vez, notamos que não se trata de num tempo demarcado e medido, haja vista que é no tempo em que acontecem as circunstâncias. Cremos não ser nem necessário aprofundar por ora o estudo de Jacques Le Goff, *Antigo e Moderno* (1990), para embasarmos uma discussão na qual teríamos que recorrer a datas e períodos, uma vez que, em cada momento da História, é possível perceber algo “moderno” que chega em detrimento de algo “antigo”.

Por outro lado, há um aspecto do estudo de Marthe Robert (1972), que nos ajuda a entender a ascensão balzaquiana: a discussão “falso” *versus* “verdadeiro”, elemento esse que é muito questionável, principalmente, entre o público leigo. Essa discussão será muito pertinente para nós quando chegarmos, na sequência, o quarto capítulo desse trabalho, que

trata da concepção das personagens de Balzac, momento que acreditamos ser o ponto central da complexidade da narrativa.

O que assinalamos por ora sobre esse dualismo ficcional na compreensão das narrativas é o crédito de que, certamente, no período em que Balzac escreveu, já havia uma discussão mais avançada sobre essa questão. Por meio das cartas que Balzac recebia de suas leitoras – principalmente de mulheres que se identificavam com suas personagens –, por exemplo, nota-se que essa dualidade parece uma linha tênue, como amor e ódio, em que se desconhece o início e o fim de sua ação simultânea e induz as leitoras a perguntas como: “Até onde é verdadeiro?” ou “Até onde é falso?”. Frente a esses aspectos, também acreditamos que o ato de criar se faça com mais de cinco sentidos, ou seja, que certamente há um *sine qua non* a mais, que se instala junto aos sentidos já existentes na vida de um escritor.

Outro ponto a se observar é que essa inquietação, que movimenta o senso revolucionário e engenhoso de Balzac – bem como sua capacidade de observação e uma visão que vai além das perspectivas alienantes da sociedade burguesa da sua época –, são características, que, uma vez desenvolvidas nos seus romances, criam uma inovação em seus trabalhos com significativa recepção, fato que não se pode apagar. Significa dizer que em sua escrita, já não se concebe descrições sorridentes, bem-humoradas, zombeteiras e espiritualmente satíricas, como nos trabalhos realísticos de Sébastien Mercier (1740-1814), d’Haussay (1758-1793) e Rougement (1781-1840). Todavia, como nos diz Barbéris (1971), há uma superação dessas características, pois há uma movimentação ascendente. Há em Balzac uma aguda consciência da desordem moderna.

Assim, depreendemos que Balzac se nutre da literatura que o influencia, porém, nunca deixa de acrescentar algo a mais, dada a sua genialidade, que torna a sua uma literatura de grande fôlego. Acreditamos que essa dinâmica se dá graças à intuição e a condução das grandes forças, que movem o mundo, ou mesmo das profundas questões e conceitos filosóficos, que motivam um indivíduo pensante a buscar respostas por meio da reflexão.

Diante disso e do fato de que o romance é a possibilidade existencial da vida, que os leitores dão aos personagens, adentremos a seguir no mundo desses seres e concedamos às personagens balzaquianas o palco e o protagonismo que lhes cabem agora nesta próxima etapa da nossa pesquisa.

4 PERSONAGENS BALZAQUIANAS E COMPLEXIDADE

A grande obra balzaquiana *A Comédia Humana* (1842) é uma organização romanesca ordenada pela criatividade e pela capacidade, que Honoré de Balzac teve ao perceber o mundo ao seu redor. Soma-se a isso o seu notável desejo de deixar para os franceses um trabalho inédito: uma história a partir do ponto de vista dos costumes dos indivíduos, imprimindo nas suas personagens – fossem elas constituídas de valores morais, fossem elas vulgares ou nobres – os mais contundentes sentimentos e atitudes que as tornavam as mais humanas possíveis.

Posto isso, inicialmente para esta etapa do nosso trabalho tomamos como fundamentação metodológica a declaração de Vítor Manuel de Aguiar (1973) sobre a indispensável presença dos personagens na construção da narrativa de Balzac. É nessa máxima, inclusive, que nos apoiamos para nos concentrar na complexidade desses seres de “linguagem”, mas também representantes reais dos indivíduos nas narrativas ficcionais.

No capítulo *O romance*, do seu estudo intitulado *Teoria da Literatura* (1973), acompanhamos a trajetória evolutiva desse gênero. O processo de imersão nesse material foi muito pertinente para o nosso trabalho e nos fez fortalecer a compreensão de que o mundo das personagens balzaquianas está presente e se realiza nesse gênero. De modo específico para a nossa pesquisa, como Vítor Manoel mesmo diz, percebemos que o romance evoca:

[...] um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, refletido na maioria das vezes num espírito determinado que, diferentemente da poesia, tanto pode ser o de uma ou de várias personagens como o do narrador. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 281).

No capítulo “O romance” o autor Vítor Manoel de Aguiar e Silva nos apresenta a evolução das formas literárias, a arqueologia do romance, a classificação, como nascem as personagens, o que evoca o romance e o seu foco narrativo, até chegar a uma breve apresentação do conto e da novela. Porém, nossa atenção se volta para a sua discussão sobre as personagens, da mesma forma em que essa foi também a temática a que demos ênfase no livro *O Universo do Romance* (1976), de Roland Bourneuf e Réal Ouellet, que dedicam um capítulo nessa investigação, a informar-nos como se apresentam as personagens.

Para a nossa análise, esses dois estudos – *O Universo do Romance* (1976) e *Teoria da Literatura* (1973) – se completam e nos fornecem embasamentos sólidos para a fundamentação teórica da nossa pesquisa, quando afirmarmos sobre a possibilidade da relação existencial das personagens com a pessoa humana.

Em *O Universo do Romance* (1976), por exemplo, acessamos a compreensão de que “A história supõe personagens, logo os seus actos, os seus sentimentos, os seus destinos, em suma, um elemento humano no qual não pensamos imediatamente ou sobretudo quando falamos de uma intriga”. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 45). Dessa maneira, entendemos que é impossível separar as personagens do elemento humano, pois é esse elemento que movimenta a intriga. Logo, na narrativa, as personagens assumem esses traços de indivíduos reais e, por isso mesmo, elas são capazes de retratar – por meio da memória do autor – as diversas relações cotidianas observadas por ele.

Acreditamos que essa característica está dentro do processo comparatista, que indicamos entre as narrativas balzaquianas e a teoria do pensamento complexo, principalmente, quando percebemos utilização do recurso do equilíbrio, contrastando com o desequilíbrio na construção dos enredos; ou a organização contrastando com a auto-organização; ou, ainda, a supressão do sistema fechado pelo sistema aberto²². Nesse sentido, é verificável que somente a presença do sujeito – em sua representação ativa, cognitiva, autônoma – pode proporcionar essa visão ao observador, no nosso caso, o autor.

Já em *Teoria da Literatura* (1973), por sua vez, Vítor Manoel de Aguiar intensifica ainda mais a fundamentação da nossa posição em relação ao inquestionável reflexo humano na concepção desses seres de linguagem, quando ele nos diz:

Está óptica funcionalista, que tem inquestionavelmente a sua pertinência teórica e sua eficácia operatória, põe justamente em relevo o facto de que a personagem romanesca não é uma pessoa viva, de que ela é construída com palavras, de que ela é efetivamente um ‘ser de papel’. Todavia, tal esquema explicativo apresenta-se como perigosamente redutor da substância psicológica, moral e sociológica das personagens de romance (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 265).

Dessa forma, compreendemos que Vítor Manuel aponta uma óptica funcionalista do ponto de vista da generalização dessa teoria e provoca uma reflexão, com a que concordamos integralmente, pois nos coloca dentro do posicionamento humano da personagem, ou seja, a porção psicológica, moral e sociológica que esses seres desenvolvem nas narrativas para poder realizar o que conhecemos por verossimilhança.

²² O contraste de palavras que utilizamos parte do estudo de Edgar Morin no livro *Introdução ao pensamento complexo*. Morin diz que o sistema fechado está em estado de equilíbrio, o que por sua vez é contrário ao sistema aberto. E a auto-organização é uma teoria que foi criada para compreender a vida; portanto, para Morin o sujeito representa o sistema aberto em desequilíbrio e auto-organizado.

4.1 Como o leitor vê a personagem?

A personagem é um produto da imaginação do autor, constância existencial do leitor e reflexo da pessoa humana. Mesmo que ela seja um ser construído existencialmente de linguagem e constituída como um produto da memória do autor; mesmo sendo um ser que vive somente na narrativa de sua estória, a personagem carrega todas as semelhanças possíveis com o ser real pelo fato de que, no momento de sua concepção, o escritor utiliza-se da *mimesis* para atribuir a esse “ser de linguagem” uma existência verossímil, pois:

A personagem de romance, como a de cinema ou a de teatro, é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 199).

Bourneuf e Ouellet (1976) também nos assegura essa imitação do real, quando aludem à apresentação desses seres de linguagem na sua revelação nas narrativas, o que verificamos claramente no que expressam os autores mencionados. Essa é a hipótese que defendemos (ainda que nos encontremos em um universo ficcional, como é no caso o romance): a de que é impossível dissociar a relação de indivíduo humano com a criação das personagens. É esse o motivo pelo qual nos contrapomos às ideias expostas no livro de Beth Brait, *A Personagem* (1993).

O que Beth Brait (1993), em seu breve livro, tenta nos convencer – mesmo utilizando exemplos literários contundentes, como a citação do livro *O Ateneu*, de Aluísio de Azevedo – é que a personagem se constrói somente de linguagem e que por isso ela é um signo. Brait (1993) faz uma arqueologia bem sucinta do estudo dessa sua defesa, passando por Aristóteles e Horácio, para chegar até os formalistas russos e sentenciar que a personagem perdeu as muletas com a teoria destes últimos; ou seja, que não se concebe mais a personagem como reflexo da pessoa humana, mas somente como um signo.

Muitas questões se formularam para nós a partir dessa afirmativa. Porém, uma em particular nos persegue com mais insistência: se a personagem é somente um signo, qual é o seu significante e o seu significado? E qual a sua significação para os leitores? Quando pensamos no termo “personagem”, mesmo falando lexicalmente, como materializamos esse signo? Um exemplo muito utilizado pelos linguistas é o do signo “branca”, referenciando aqui a cor, ou mais precisamente “branco como neve”. Entretanto, em lugares nos quais nunca cai neve, como fica essa significação? Há também o fato de que em determinadas sociedades a cor branca apresentará um significado e um significante com o mesmo correspondente,

porém, com significação completamente diferente. Diante dessas analogias e informações, qual a significação de personagem para os leitores? Como vemos esses seres? Que relações fazemos com eles?

Fato é que as metáforas que Brait (1993) dispensa, a nosso ver, devem retornar às personagens, pois não podemos reduzir a Literatura simplesmente à Linguística. Esse procedimento sufocaria o caráter universal de relação da Literatura com as demais ciências. Soma-se o aspecto de que também contraria todo o estudo de Edgar Morin, segundo a abordagem que aqui construímos para o nosso estudo. Vale dizer que, se acaso adotássemos essa teoria sem pesquisa e sem discernimento, estaríamos fazendo uso do paradigma da disjunção-redução e, não somente isso, estaríamos colocando a Literatura – que é uma ciência de relações com outras ciências – em uma compartimentação engessada.

Sabemos que a Literatura em suas diversas categorias se entrelaça com uma grande diversidade de outras ciências. Nesse sentido, soa mais sensato conceber a personagem como um ser de linguagem e reflexo do indivíduo real, uma vez que – segundo Brait (1993) declara no início de sua discussão – a personagem pode ser conceituada como uma “pessoa notável” ou, ainda, como “cada uma das pessoas que figuram na narração”. Definições essas que foram retiradas de dois relevantes dicionários. Conceitos esses que os temos até o momento atual, mesmo que saibamos que foram usados por Brait (1993), com o intuito de defender a sua tese em questão.

Portanto, não há como negar a relação do indivíduo real com a personagem de ficção. Esse é o ponto inicial da nossa discussão para a concepção desses seres espetaculares, que, construídos por Balzac, perfazem a trajetória metodológica da teoria do pensamento complexo de Edgar Morin. Entendemos também que não podemos desvincular a personagem – que é parte integrante do romance – e que, por outro lado, não podemos deixar de conceber o romance como a realização concreta da literatura. Inclui-se aí o romance moderno, que não tem a finalidade de contar simplesmente uma história, mas que pretende levar os leitores a uma maior observação, confissão e análise por meio da revelação concretizada, com a pretensão de pintar o homem ou uma época da história, bem como descobrir o funcionamento mais recôndito das sociedades, a fim de expressar com sentimentos e relações cotidianas os problemas dos fins últimos.

Barbérís (1971), por exemplo, define o romance balzaquiano como “romance de conhecimento” e declara que na escrita dos romances desse autor há explicitamente toda uma filosofia, atitude e possibilidade de concretização da realidade. O estudioso estabelece também que no romance balzaquiano há uma criação rigorosamente descritiva, analítica e

narrativa: é o romance de um real cognoscível, pois suas descrições e suas histórias trazem informações que permitem ao leitor compreender o que vai acontecer, assim como a sua organização postula uma validade de discurso, que capta e transmite um objetivo real e responsável.

Nesse sentido, essas relações estabelecidas entre as concepções das personagens – que retratam tanto os aspectos econômicos, sociais e políticos quanto os aspectos psicológicos, afetivos e humanos em toda a sua especificidade – é o que nos leva a compreender sobre a escrita de Balzac e que esta não se trata de uma mensagem aparente ou ilusória, mas de algo real e sólido. Parte daí a forte característica histórica das suas narrativas, mesmo em relação aos fatos ou personagens imaginários. Lembremos, ainda, que a personagem é construída por suas relações com a Psicologia, a Sociologia, a História, a Ecologia, a Biologia e muitas outras ciências, e que todas elas passam pela humanidade, logo, pelo indivíduo, pois:

O interesse e a universalidade das personagens *modeladas* advêm precisamente desta fusão perfeita que nelas se verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano, quer sob o ponto de vista do intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 281).

Por isso, para nós, a generalização que a autora Beth Brait (1993) faz da personagem como um “ser de linguagem” não tende a registrar vida muito longa. Mesmo diante dessa desafinidade, quanto a essa questão, temos consciência de que não podemos nos desviar totalmente desse estudo, porque, em certa instância, realmente as personagens encerram esses seres construídos de linguagem, embora elas não sejam somente linguagem em essência.

Acreditamos que a personagem não existiria realmente se figurasse somente como linguagem, esquecida nas páginas de algum livro que nunca se revelou pelo ato de um leitor qualquer. Esse “ser de linguagem” precisa ser identificado como um indivíduo que exista de fato na realidade. Desse modo, o personagem, para ser considerado como tal, precisa viver na memória do leitor e este se identificar com aquele, pois a percepção do leitor é a de que essa personagem é tão humana quanto ele.

Se descrevêssemos, por exemplo, Luciano de Rubempré sem apresentá-lo como um personagem da *Comédia Humana*, de Balzac, mesmo assim todos iriam relacioná-lo a um indivíduo, porque ele se define como sendo do sexo masculino, com a profissão de poeta e jornalista, um ser que expressa sentimentos etc. Cabe destacar que esse reflexo do indivíduo real existiu na memória do autor Balzac e, somente depois, na memória dos leitores, pois cada

leitor renova essa personagem em cada época que traz à tona esse indivíduo por meio da leitura. Todavia, ele somente se materializa na concepção de um ser humano, quando nós nos refletimos e nos projetamos nesse ser ficcional.

Toda essa dinâmica é produzida pela literatura, que suscita os efeitos mais extraordinários na vida do leitor e do escritor, pois este tem interesse que a sua obra seja lida e conhecida. É tão espetacular a ação da literatura na vida do leitor, e todas as categorias que estão indissociáveis dela, que nenhuma outra ciência produz esse efeito. Podemos citar como um exemplo dessa ocorrência a vida do filósofo Diderot, quando ele toma as narrativas de Richardson e entusiasticamente diz que essas obras educam e tocam a alma de quem as leem, porque elas estão repletas de todo amor e de todo o bem.²³

Se Rafael de Valentin, personagem balzaquiano do romance *A Pele de Onagro*, não tivesse surgido palpavelmente na idealização coletiva dos leitores de ontem e de hoje; se ele não se fizesse real dentro da sua criação ficcional; se não houvesse relação dele com a existência e com a procedência humana, ele não existiria para a vida real da literatura. Porém, quando escutamos a menção do nome Rafael de Valentin, imediatamente nos remetemos ao mundo balzaquiano, pois é lá que ele existe e podemos mentalizá-lo não somente como linguagem, mas como um indivíduo que expressa sentimentos e que corresponde a um ser humano como qualquer outro indivíduo real.

Balzac é profundamente criterioso em suas criações ficcionais. Podemos observar esse aspecto por meio do seu procedimento realista, algo que mostramos no terceiro capítulo desta pesquisa. A ação realista se faz muito presente, principalmente, na concepção de suas personagens, porque, “com os realistas e naturalistas, em geral, a obra romanesca aspira à exactidão da monografia, de estudo científico dos temperamentos e dos meios sociais”. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 260). Senão, vejamos o quanto humano nos pode resultar o personagem Rafael de Valentin.

Balzac toma o nome de família, Valentin, e faz uma genealogia de toda a sua existência aristocrática. Desse modo, tomamos conhecimento dos seus ancestrais e tudo isso explica a sua ascensão na vida e na sociedade quando ele se apossa do talismã. Todos os detalhes são fornecidos pelo conhecimento do seu nome de família presente na narrativa – “O nome é um elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo”. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 274) –, assim como pela questão temporal e espacial na obra.

²³ Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959.

É importante registrar que não foi somente em Rafael de Valentin que observamos esse processo de registro balzaquiano. Outras personagens apresentam a mesma concepção, a exemplo de Eugênia Grandet, cujo nome se relaciona à missão dela no romance.

Outra característica seria os nomes de personagens reais da história, em um momento temporal desfocado, mas que carregam a mesma função ou profissão, procedimento esse que Paulo Rónai (1952) denomina de “Modelos Vivos”. Essa característica nos remete ao fazer dos contos de fadas, pois neles as personagens são registradas com nomes que representam a sua missão, sua história, sua condição de vida. Balzac utiliza esses recursos com tanta maestria e a favor da sua técnica realística, que muitas vezes podem até passarem despercebidos, como notamos no trecho a seguir:

– Como se chama aquele rapaz? – perguntou o tabelião, indicando Rafael. – Rafael de Valentin.
 – Que quer dizer com Valentin apenas? – exclamou Emílio, rindo. – Rafael de Valentin, faça o favor! Usamos uma águia em ouro sobre preto, com uma coroa de prata, bico e garras de goles, com uma dela divisa: NON CECIDIT ANIMUS! Não somos uma criança enjeitada, e sim um descendente do Imperador Valens, estirpe dos Valentinois, fundador das cidades de Valência na Espanha e na França, herdeiro legítimo do Império do Oriente. (BALZAC, 1992, p. 60).

Logo, não foi em vão Antônio Cândido citar François Mauriac em seu livro para fundamentar a sua teoria sobre a personagem de ficção em relação à existência na memória e à criatividade do autor, porque, para o autor, “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas.” (CANDIDO, 2007, p. 67). O crítico continua sua lição, mostrando que a personagem não é nem o autor, que a anima – por mais que ao criá-la “o autor sempre acrescenta a ela, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal” (CANDIDO, 2007, p. 67) –, nem é o leitor, por mais que esse se reflita nela.

4.2 A estruturação conceptual nos romances balzaquianos

Segundo o nosso ponto de vista, Balzac concebe suas personagens dentro da perspectiva metodológica da construção do pensamento complexo desenvolvido pelo filósofo e sociólogo Edgar Morin. Portanto, podemos verificar neste trabalho, especificamente, que a personagem Rafael de Valentin está embasada solidamente nos pilares que sustentam o método desenvolvido por Edgar Morin e que já foram mencionados no segundo capítulo do nosso trabalho.

A nossa primeira observação por ora, quanto ao processo de comparação com o método de Morin, é o reconhecimento de que o indivíduo é um ser pensante e que, por meio dessa faculdade inerente ao ser humano, ele pode refletir sobre o mundo e sobre si mesmo. Quando (ou se alcançarmos uma mudança de pensamento) uma mudança começa pela reflexão, somente então empreenderemos uma transformação na humanidade, nas relações, nas atitudes e procedimentos, que possam nos diferenciar dos outros indivíduos que não refletem. Essa é a máxima de Edgar Morin e essa é a estrutura que revolucionou, segundo o nosso ponto de vista, a escrita de Balzac, pois:

A descrição dessas espécies sociais era, pois, pelo menos o dobro da das espécies animais, não se considerando senão os dois sexos. Enfim, entre os animais há poucos dramas, entre eles não se gera a confusão, eles se atiram uns sobre os outros, e eis tudo. Os homens, é verdade, também se atiram uns sobre os outros, mas o grau de inteligência que os diferencia torna a luta muito mais complicada. (BALZAC, 1993, p. 667).

Conforme a citação em destaque evidencia, podemos confirmar, com a própria escrita de Balzac, sua ideia de fazer uma obra em que colocava em evidência a variedade das espécies dos indivíduos sociais, embora ele logo tenha entendido que o seu trabalho seria mais complicado do que o trabalho de Buffon²⁴, cientista naturalista admirado e lido por Balzac, que escreveu uma obra de 36 volumes, identificando as variedades animais. Não à toa Balzac disse: “O estado social tem casos que a natureza não se permite, porque ele é a natureza mais a sociedade”. (BALZAC, 1993, p. 667).

Balzac, assim, prossegue com sua obstinação em descrever os costumes da sociedade burguesa e o mais interessante é que Sidney Barbosa²⁵ lança luz sobre a nossa pesquisa, quando declara que Balzac é um escritor da burguesia e para a burguesia. Segundo Sidney Barbosa, já não faltava mais nada para essa classe social tão emergente na França, pois ela tinha até uma literatura própria e coube a Balzac figurar como esse autor dos quadros mais reais dessa classe social, dentre os quais, inclusive, ele mesmo se incluía.

A escolha do romance *A Pele de Onagro* (1831) como *corpus* do nosso estudo foi intencional e está intrinsecamente relacionada ao processo de escrita que estamos desenvolvendo nesse tópico. Segundo Rónai (1952), em sua tese que se tornou livro – *Um romance de Balzac: A Pele de Onagro* –, esse romance é o modelo para o desenvolvimento de

²⁴ Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788) foi um naturalista, matemático e escritor francês. As suas teorias influenciaram duas gerações de naturalistas, entre os quais se contam Jean-Baptiste de Lamarck e Charles Darwin.

²⁵ Autor do ensaio *Sobre as relações entre biografia e obra de um escritor: o caso singular de Honoré de Balzac* (1799-1850).

toda a sua obra, assertiva essa de Rónai que podemos verificar quando nos remetemos à divisão desse romance.

Primeiramente temos três partes e cada parte representa um aspecto que Balzac desejava trabalhar na construção de sua escrita para *A Comédia Humana*. Se atentarmos bem, na imanência dos enredos vamos perceber essas características em quase todos os romances. Na primeira parte, por exemplo, temos a posse do talismã e toda uma descrição que envolve a personagem Rafael de Valentin, mostrando a sua fragilidade e a sua natureza humana. Nesse momento da narrativa é o talismã que vai nortear a vida de Rafael de Valentin, ou seja, a pele com seus poderes fantásticos influía no tempo de vida do seu possuidor. Quanto mais Rafael de Valentin desejava possuir, ou seja, qualquer desejo que ele pretendesse que se realizasse, mais a pele encolhia e, simultaneamente, também o tempo de vida dele.

Se refletíssemos agora sobre essa personagem, sem a presença da pele mágica, não seria possível afirmar que Rafael de Valentin na sua busca por riquezas e poder, numa corrida desenfreada e competitiva pelos melhores lugares na sociedade, muitas vezes sem descanso e sem parada, não teria muito acumulado e pouco usufruído? Não teria tido o mesmo fim? Não se consumiria sua vida, pela doença, pelo desgaste físico, pelo envelhecimento precoce? Não seria isso para o que Balzac queria chamar a atenção?

Na narrativa, o talismã é apenas a sua engenhosidade e, talvez por isso, como nos assegura Paulo Rónai (1952), não se tem nenhum vestígio literário para a utilização dessa grande ideia de Balzac. Dessa maneira, percebemos que esse talismã encerra o poder da natureza, que representa a inalcançável condição que a natureza tem de nenhum homem poder controlá-la.

Nota-se também que Rafael de Valentin procura de todas as formas conter os avanços de redução que sofria a pele; buscava todos os cientistas da época, com a finalidade de conter o avanço do encolhimento da pele; e, contudo, não conseguia. Percebamos aqui a analogia e semelhança com o homem moderno: ele tenta de tudo para se manter jovem e para viver muitos anos, mas o tempo passa e a sua busca por poder e dinheiro o desgasta, porque ele não está sozinho nessa corrida. Afinal, nessa busca desenfreada, quantos não enfiaram e não morreram precocemente? Quantos não morreram, como Rafael de Valentin, sem possuir a quem mais desejavam (no caso de Rafael, seu desejo maior era por Paulina)?

A segunda parte do romance, por sua vez, traz a variedade de espécies sociais. Fedora, “A mulher sem coração”, representa essa característica de uma mulher sem sentimentos, egoísta, individualista, rica e que não desejava dividir com ninguém sua vida já bem abastada. Essa é a leitura que Rafael de Valentin nos apresenta dessa mulher e é essa a

sua visão. Aqui cabe mencionar uma citação em que Balzac diz: “Quando Buffon descrevia o leão, em poucas palavras nos apresentava a leoa, ao passo que na sociedade a mulher nem sempre se limita a ser a fêmea do macho”. (BALZAC, 1993, p. 667). Essa citação é muito pertinente, pois não podemos julgar Fedora somente pela apresentação de Rafael, justamente porque Fedora é uma espécie adaptada. Senão, vejamos como ela se protege dos predadores.

A citação a seguir é uma conversa entre Rafael de Valentin, ainda muito pobre, com Rastignac, outro personagem muito importante na *Comédia Humana*: “Não conhecer Fedora! Uma mulher em condições de se casar, que possui cerca de oitenta mil francos de renda, que não tem que dar satisfação a ninguém ou de quem ninguém quer pedir satisfação!” (BALZAC, 1992, p. 106). Diante do comentário, Rastignac incita Rafael a buscar um casamento proveitoso e que o tiraria da miséria. Ele, Rafael, não conhecia Fedora, mas já estava apaixonado somente pela força que o nome dela representava – oitenta mil francos –, o que podemos conferir com mais propriedade lendo o capítulo 29 do romance *A Pele de Onagro*.

Fedora, por sua vez, conhecia todos os vícios da sociedade em que estava inserida e, por isso, se adaptava à realidade vigente em meio a grupos sociais, que se moviam de acordo com os seus interesses e dentre os quais vamos descobrindo, por meio dos quadros reais balzaquianos, que até mesmo os casamentos na classe burguesa funcionavam em prol desse interesse, que se fazia ser o motor pulsante²⁶. Já o amor repentino e avassalador de Rafael de Valentin por Fedora desperta nesta uma certa desconfiança, pois, no entendimento dela, “Um homem que se apaixona a esse ponto forçosamente um dia há de abandonar a mulher na miséria, depois de consumir-lhe a fortuna” (BALZAC, 1992, p. 118).

Diante de uma especulação como essa é possível perceber que Fedora, essa mulher aparentemente sem coração, sabia pensar por si mesma e talvez – justamente por ter uma autonomia de pensamentos e perspicácia no raciocínio – isso lhe conferisse a capacidade de permanecer viva em meio a essa sociedade devoradora. Nesse sentido, pensar por si não seria um fator muito similar à futura teoria da seleção natural? Do contrário, quem sobreviveria a essa “ilha burguesa” se não aqueles que são os mais adaptáveis? Vejamos a seguir essas nuances em Fedora por meio das observações do narrador:

Para explicar mais claramente o meu pensamento, havia em Fedora duas mulheres, separadas talvez pelo busto: uma delas era fria, só a cabeça parecia amorosa; antes

²⁶ Podemos conferir esse panorama com mais propriedade ao acessar o Anexo B desta pesquisa, visando perceber como o interesse exacerbado surpreende a nossa humanidade de forma chocante e como é muito forte a comparação que Balzac faz do assassino com o espião: é uma lição de compreensão humana. E, sim, é na literatura que aprendemos a compreensão humana.

de fixar os olhos num homem, preparava o olhar, como se algo de misterioso ocorresse no seu íntimo, dando a impressão de uma convulsão dos olhos brilhantes. E finalmente, ou a minha ciência era imperfeita e eu teria ainda muitos segredos a descobrir no mundo psíquico, ou a condessa possuía uma bela alma, cujos sentimentos e cujas emanções comunicavam à sua fisionomia esse encanto que nos subjuga e nos fascina, esse prestígio puramente moral e que é tanto mais forte porque se harmoniza com as simpatias do desejo. (BALZAC, 1992, p. 111).

Essa citação nos chama a atenção para a construção das personagens pela seguinte caracterização: podemos sentir na narração que Rafael de Valentin tem uma ideia de Fedora e apresenta suas considerações aos leitores; depois temos o narrador, que nos apresenta uma outra ideia dessa mulher. Frente a essa ambiguidade, cabe aos leitores selecionar e refletir qual das apresentações, diante das circunstâncias que se revelam, cria a imagem mais aproximada da personalidade de Fedora.

Outra característica muito importante nessa apresentação da imagem de Fedora é a contraposição que Rafael de Valentin, personagem, faz entre Fedora e Paulina. Percebemos na narrativa que essas duas presenças femininas definem posicionamentos éticos segundo os ideais de Rafael de Valentin. Posicionamentos esses que poderiam ser traduzidos por meio de perguntas como: que espécies sociais temos nessa era planetária? Os interesseiros consumistas? Quanto vale uma relação? Seria um preço muito alto a se pagar? E hoje: os indivíduos ainda são descartáveis?

A exemplo do que acontecia na sociedade balzaquiana – em que a mulher casava; juntava o seu dote ao do marido falido; tinha um único filho com ele e os outros filhos eram do amante – continuamos no processo crescente de relações descartáveis? Os questionamentos mencionados, *a priori*, no faz constatar como Balzac é atual! Como Edgar Morin tem razão! O diferencial não está na reflexão? Nós somos seres pensantes e reflexivos e eis porque temos que empreender essa mudança, começando pelo pensamento. Lembremos que a capacidade de pensar é a atividade que, segundo Hannah Arendt (2005), distingue o homem dos outros animais. Para tanto, é necessário que o indivíduo procure refletir sobre todos as coisas. Se somos chamados para reformar o nosso pensamento, essa atitude é indispensável para a formação de cidadãos capacitados para o enfrentamento dos problemas que a era planetária está nos trazendo.

Por fim, a terceira parte que representa um aspecto que Balzac desejava trabalhar na construção de sua escrita, no romance *A Pele de Onagro*, é a Agonia. Não tem nada mais agonizante para o indivíduo do que essa batalha entre a natureza e a sociedade. Como já observado na segunda parte, “A mulher sem coração”, já sabemos que Paulina é a contradição de Fedora. Paulina é boa, sensível, prestativa, acolhedora, provedora, atenta às dificuldades ao

seu redor. Essas características são partilhadas até mesmo pelo narrador, mas é vislumbrada por Rafael.

Não podemos esquecer que a narrativa torna conhecido o fato de Paulina amar Rafael. É por essa constatação que começa a agonia, ou seja, a luta entre o incontrolável poder da natureza da pele, com a fragilidade da natureza da sociedade. Isso porque, depois que Rafael de Valentin descobre que a pele não tem poder sobre o seu desejo em relação à Paulina – pois esta o amava –, ele não precisava desejar isso. Essa descoberta faz com que ele caia em si e perceba como foi em vão a sua luta por poder e riqueza, pois, embora estivesse rico, não podia usufruir dessa riqueza e todo o seu esforço o levou a um estado de doença, que o passar do tempo só contribuiu para agravar.

Essa relação é muito parecida com a Incerteza, um dos pilares do pensamento complexo. Nunca Rafael de Valentin pensou que essa situação poderia se configurar assim. Ele pensava que poderia resolver tudo, sendo rico e poderoso, mas a vida apresentou outros caminhos. Algo que nos lembra uma afirmação de Morin, que alude ao entendimento de que há na vida do indivíduo circunstâncias de fatos inesperados que precisam ser observados, pois “Deus nos criou muitas surpresas (...) o inesperado acontece e o que não é esperado chega”. (MORIN, 2000, p. 96).

Assim, é notável que Rafael haja descuidado dessa reflexão. Achou que vivendo distante dos seus desejos e priorizando a sua riqueza como um meio de suprir a sua necessidade instantaneamente, e tudo o que estava sempre à sua espera, nada sairia da sua normalidade. Ledo engano. É como se Edgar Morin estivesse presente na escrita de Balzac, no ato da criação de seus personagens, dizendo: “A aquisição da incerteza é uma das maiores conquistas da consciência, porque a aventura humana, desde seu começo, sempre foi desconhecida” (MORIN, 2000, p. 97).

Portanto, é nesse momento de fatos inesperados que Rafael descobre que não precisava ter feito tudo o que fez, pois o que ele precisava para viver sempre estivera acessível. Ciente dessa percepção, agora ele tentará se livrar da pele de onagro, o talismã. Porém, quem pode com a natureza? Alguém pode controlar um furacão? Uma vez que você não sabe viver em comunhão com a natureza, ela pedirá contas por sua má utilização dela, pois ninguém pode conter sua força.

Rafael tem dinheiro e poder e, por isso, se dispõe a tentar. Sua batalha começa por um naturalista e isso é bem pertinente, pois ele precisava mostrar ao leitor de onde havia se originado essa pele. O naturalista vai discorrer sobre a origem do onagro e de todo o poder místico que envolve essa fantástica pele. Ocorre que nem físico, nem matemático, nem

químico algum consegue destruir essa pele. Os mais avançados instrumentos não conseguirão nem ferir ou riscar essa pele e, por maior que fosse o esforço, ela continuaria intacta mesmo depois de todos os métodos a que fora submetida.

Definitivamente Rafael não logrou êxito em suas tentativas de luta contra a natureza. Aqui a sociedade – que representa o indivíduo – é apresentada por Balzac como uma filha desnaturada, que quer viver independentemente de “quem” a gerou (a natureza). Essa, a nosso ver, é uma reflexão que precisava chegar aos leitores.

Hanna Arendt, no prólogo de seu livro *A condição humana* (2005), por exemplo, alerta para o grande desejo que o homem tem de querer viver distante da terra, lugar essencialmente natural e criado com condições naturais para o homem viver bem e sem dificuldades. Talvez caiba mencionar que esse “desejo de fugir à condição humana esteja presente na esperança de prolongar a duração da vida humana para além dos cem anos” (ARENDR, 2005, p. 10). Porém, o homem não quer viver nesse lugar gratuito, pois isso exigiria dele uma relação de respeito e de solidariedade com os seus outros semelhantes e com toda a natureza. Esse homem “moderno”, nota-se, deseja viver em um lugar artificial, criado por ele mesmo, com a finalidade de driblar a natureza e fazê-lo viver muitos anos. Sua possível ambição é a de querer vencer o tempo, ser eterno e enganar a morte. Todavia, lembremos, somente quem enganou a morte foi Vautrin, personagem ficcional de Balzac em *A Comedia humana*.

É possível ainda que um breve parêntesis possa nos lançar num paralelo entre o esquema de construção do romance *A Pele de Onagro* e alguns outros romances de Balzac. Isso para entendermos como essas etapas conceituais que apresentamos – como “a natureza humana”, “a representação da sociedade através de espécies sociais” e “a batalha entre a natureza e a sociedade” – estão em alguns outros romances, o que nos leva a concordar com Paulo Rónai (1952), quando ele afirma que o romance *A Pele de Onagro* é uma obra que vai constituir em sua essência todas as outras.

4.3 A concepção de tipos sociais nas narrativas balzaquianas

Reflitamos agora sobre os tipos sociais que Balzac seleciona para contracenarem nas narrativas. Eles são sempre criaturas muito humanas, que empreendem uma luta contra a sociedade. Esta é sempre apresentada como uma selva aberta e cria espécies de toda diversidade, inclusive, desumanas. Espécies essas que se lançam à selvageria e sempre empreendem uma batalha contra as espécies de natureza mais humana.

Em *O Pai Goriot*, por exemplo, há as mesmas três partes constituintes que apresentamos anteriormente. Há a pensão Vauquer, uma pequena sociedade com suas várias espécies, inclusive Vautrin, que é a antítese de Rastignac; ou seja, naturezas humanas e desumanas, convivendo na selva aberta, que é Paris. Os pensionistas, por sua vez, representam juntos com essas duas personagens a seleção dessas espécies, que travarão sempre uma luta ou pela sobrevivência, ou pela ascensão ao poder e à riqueza. O desejo de vencer Paris é a batalha de Rastignac entre a sociedade e a sua natureza humana.

Dadas essas considerações, percebemos que Balzac rompe com as personagens idealizadas, o que nos permite vislumbrar claramente que o Conhecimento Pertinente está completamente estabelecido na criação balzaquiana. Observamos esse processo criativo em quase todos os seus personagens. Como não observar Rafael de Valentin no seu processo criativo estabelecido no pilar do Conhecimento Pertinente? Consideremos Rafael de Valentin uma personagem multidimensional, pois sua vida, suas atitudes, sentimentos, buscas, tudo nos leva para a criação do contexto desse personagem. Isto é, sua porção biológica, psicológica, filosófica, econômica, social, antropológica, poética e artística revela quem ele é: um indivíduo concebido pela interligação sistemática de suas características humanas.

Note-se, ainda, que essa multidimensionalidade do personagem, dentro da obra, leva-o a relacionar-se com a comunidade mais próxima de si, ou seja, o ser poético com a poesia, o ser artístico com a arte etc. Em seguida, a personagem estende sua relação com a sociedade formada dessas íntimas comunidades, que por sua vez está dentro de uma extensão social maior, que pode ser o país ou o mundo.

Portanto, a personagem no contexto do romance *A Pele de Onagro*, pela sua criação multidimensional, está inserida no contexto (no lugar paratópico do escritor). Em outras palavras, está inserida: no âmbito global, que é a sua comunidade pertencente; no multidimensional, que é a sociedade maior, país ou mundo; e na complexidade, lugar não concreto onde estão todas essas categorias, convivendo simultaneamente. Isso porque esse personagem não pode ser pensado somente por um aspecto de sua existência. É o complexo que abraça todos esses aspectos.

Assim, esse indivíduo precisa ter uma postura capaz de se livrar das amarras da alienação, que uma mente não reflexiva pode padecer. Por isso Edgar Morin rechaça veementemente o paradigma disjunção-redução e propõe o da disjunção-associação. É possível perceber isso, porque um indivíduo que questiona o conhecimento, que faz reflexões sobre os acertos e erros dos acontecimentos da vida social, das teorias científicas e de suas transformações, é um indivíduo mais capacitado para alcançar o progresso de uma

substituição de mentalidade e qualificação no conhecimento. Em suma, é um indivíduo com possibilidades de encontrar soluções para os problemas mais graves de nossa era planetária.

David Séchard, em *As Ilusões Perdidas*, por exemplo, é um personagem essencialmente representante dessa categoria. Ele, com sua energia inesgotável, trabalha até as últimas consequências para vencer os seus credores e triunfar sobre os seus perseguidores por meio dos seus esforços, inteligência, capacidade de trabalho e pesquisa. Ele desenvolve um método mais barato de confeccionar papel, mas as forças negativas que a sociedade alimenta perseguem-no por toda a direção.

Notemos, então, que Balzac, ao criar o personagem, não o faz vitorioso no final da sua história, pois o autor impulsiona o personagem a resolver a vida realisticamente, como um indivíduo real resolveria a sua vida. Ainda sobre a narrativa, as dívidas de David Séchard não foram miraculosamente sanadas: ele precisou ser preso; foi traído pelos seus amigos; e, por fim, foi injustiçado pelos seus adversários. Esse desenlace, por sua vez, alude ao fato de que a continuidade de sua vida é um ciclo, já que não se finaliza; algo contrário ao que sucederia nas narrativas lineares.

É justamente a concepção desses tipos sociais, que nos leva a comparar a construção das personagens balzaquianas com o Pensamento Complexo. Esse aspecto na construção do personagem David Séchard, que vislumbramos no romance, é, segundo o nosso ponto de vista, o princípio recursivo. Este, por sua vez, está presente em quase toda criação dos personagens de Balzac.

4.4 A estruturação conceptual das personagens balzaquianas

Diante das reflexões que temos trazido até este momento, questionamos agora: por que defender a relação da personagem de ficção com a pessoa real? Em primeiro lugar, porque a Literatura, enquanto arte, desempenha por meio da arte grandes funções, que estão diretamente relacionadas à vida humana, seja pela via da diversão e da formação, seja pela via da informação ou pela capacidade de abstrair a realidade da vida real pela realidade da ilusão.

Essa premissa é tão clara para nosso entendimento, que não podíamos deixar de registrar a citação de Vítor Manoel, que retiramos do prefácio à segunda edição de seu *Teoria da Literatura* (1973), quando ele se refere a premonição sobre o fim da literatura e diz: “Proclamar a extinção iminente da literatura, equivale a postular uma futura alteração radical do homem, de tal modo a literatura se encontra ligada à palavra e de tal modo a actividade

linguística específica e modela o homem” (AGUIAR e SILVA, 1973, s/p). Diante disso, entendemos que não pode haver melhor fundamentação teórica para essa nossa hipótese.

Em segundo lugar, porque a Literatura é *mimesis*, pois ela trabalha com a verossimilitude. Do contrário, onde estaria a verdade que o autor deseja imprimir se a sua personagem fosse só de papel? Senão, lembramos uma citação muito pertinente de Stefan Zweig (1971), um dos nossos mais caros biógrafos de Balzac, que afirma: “Sem realidade e sem veracidade não há Arte, e nunca as personagens podem impressionar diretamente o leitor, se não forem apresentadas integradas ao solo, na paisagem, no meio e na atmosfera específica do tempo” (ZWEIG, 1971, p. 110). Evidentemente essa afirmativa serve à toda Literatura; porém, o que ele diz também dá apoio à hipótese da nossa pesquisa, relacionada às personagens balzaquianas.

Portanto, tudo isso só se torna efetivado e só se concretiza se a pessoa real, ou seja, o sujeito, reproduzir-se, refletir-se na vida que as personagens estão desempenhando na narrativa. Também, porque a engenhosidade de determinados escritores é tão divinizada, no sentido do ato criativo e criador, que nós, pessoas reais, acabamos nos transferindo para uma vida à parte pautada na ilusão. Nesse sentido,

O romance constitui a forma artística representativa deste mundo desmitificado e desdivinizado, e o seu herói problemático, simultaneamente em comunidade e em ruptura com o mundo, exprime a nova situação do homem na moderna sociedade individualista. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 345).

Entendemos, então, que na escrita balzaquiana o autor recorre a variadas estratégias, possibilitando a riqueza da concepção dessas personagens, utilizando: costumes; hábitos cotidianos; as relações familiares e de trabalho, de amigos e vizinhos; as virtudes; as mazelas; os vícios; e toda essa riqueza, que condiciona o humano. Isso porque, como nos diz Hannah Arendt (2005), o homem não é somente a sua condição de vida dada pela sua existência, pois tudo o que entra em contato com a sua vida o condiciona humanamente; e isso não teria efeito no romance se este não fosse um reflexo da vida real.

Barbérís (1971), mais uma vez, também nos mostra como Balzac é criterioso e profundamente consciente de sua concepção narratológica. No final do capítulo “Um romance de abertura e de impulso”, por exemplo, Barbérís (1971) explica porque a concepção de *Pierre Grassou*²⁷ não implica que Balzac realiza somente romances de falhas em que concebe

²⁷ Pierre Grassou é uma novela de Honoré de Balzac, publicada em 1839, que faz parte das cenas da vida parisiense da *Comédia Humana*. O autor propõe nela uma reflexão sobre as relações da burguesia com a arte, mais particularmente a pintura.

apenas seres vulgares e indignos, que conseguem sucesso; mas que, porém, concebe um sucesso em um universo distorcido. Pierre Barbéris (1971) contrapõe declarando :

Mais il faut bien comprendre le sens de cet échec : il n'est pas échec constitutif et naturel, échec qui fasse preuve contre l'homme et contre L'Histoire. Il est échec de ce qui méritait de réussir. L'ambition, l'énergie balzacienne, définissent un monde romanesque ouvert. Mais le sort fait au vouloir-être veut que la seule fidélité possible à soi-même et aux promesses originelles soit le naufrage ou la catastrophe. On peut toujours finir par durer (Eugénie Grandet vieillissante, Vautrin chef de la Sûreté, David Séchard dans sa maison au bord de la Charente), mais on ne dure qu'en ayant renoncé, qu'en ayant dû renoncer à l'intense et au fort qui demeurent la loi du monde et des êtres, en devenant bourgeois, ou, ce qui revient au même, en étant capable de vivre désormais sans briser le cadre bourgeois. Le roman balzacien est le roman de la vie, mais d'une vie à la fois selon l'élan et l'histoire de la bourgeoisie et selon un élan et une Histoire qui réduisent la bourgeoisie à n'être qu'une étape de l'histoire humaine²⁸. (BARBÉRIS, 1971, p. 41).

Dessa forma, fica muito claro para o nosso entendimento que Balzac não pretende conceber somente personagens vulgares e indignas, mas que a sua característica realística é uma potencialidade na retratação dos quadros de costumes burgueses. Como o próprio Barbéris (1971) diz, Balzac é o escritor da juventude burguesa. Por isso, era impossível deixar de retratar esse tipo de indivíduo, algo que, para Barbéris, não representa uma falha. Para nós, menos ainda, pois representa mais um aspecto do pensamento complexo de Edgar Morin. Significa a incerteza de uma classe social em ascensão e a errância em contraposição à classe estabelecida que vivia da certeza.

Outra questão muito pertinente é sobre como os leitores veem os acontecimentos que são narrados pelos autores e os relacionam ao seu dia a dia. A respeito dessa questão compreendemos que, sem essa relação do indivíduo real com o ficcional, a riqueza dos detalhes que Balzac imprimiu em seus quadros de costumes não teria nenhum efeito realístico. Isso porque esses costumes não teriam relação com a realidade que se apresentava no momento retratado por ele. Vale ressaltar: “retratado” no sentido que essa palavra carrega em toda a sua polissemia; ou seja, retirado, copiado.

Fato é que os leitores examinam essas características, que consideramos complexas, pois elas se relacionam com o indivíduo. Significa também dizer que acreditamos

²⁸ Mas é necessário compreender claramente o significado dessa falha: não é uma falha constitutiva e natural, uma falha que se prova contra o homem e contra a História. Ele é ávido pelo que merece ser bem-sucedido. A ambição, a energia balzaquiana, definem um mundo romântico aberto. Mas o destino feito do querer-ser quer que a única fidelidade possível a si mesmo e às promessas originais seja o naufrágio ou a catástrofe. Nós podemos sempre acabar por durar (o idoso Eugénie Grandet, Vautrin Chief Security Officer, David Séchard em sua casa às margens do Charente), mas não duramos por ter renunciado, por ter renunciado ao intenso e ao forte que continuam a lei do mundo e dos homens, por se tornarem burgueses, ou, o que dá no mesmo, por poderem viver doravante sem romper com a estrutura burguesa. O romance balzaquiano é o romance da vida, mas de uma vida ao mesmo tempo segundo o impulso e a história da burguesia e segundo um impulso e uma História que reduzem a burguesia a ser apenas uma etapa da história humana. (Tradução nossa).

que está no indivíduo toda a ação da complexidade. Afinal, quem pensa? Quem reflete? Como diria Morin, “Pensar de forma complexa torna-se pertinente quando nos defrontamos (quase sempre) com a necessidade de articular, relacionar, contextualizar”. (MORIN, 2007, p. 38). E não é assim que agem os leitores em relação às narrativas? Eles não se colocam no lugar do personagem e vivem aquele momento paratópico do contexto criado pelo autor? Eles não sentem com o personagem? Não vibram com ele também?

Portanto, a nosso ver essas dinâmicas constituem a função verdadeira da literatura, pois, como diz Morin, o papel essencial da literatura é “mostrar a experiência anônima da humanidade traduzida em forma de saber e de conhecimento, tantas vezes deixada de lado pela atividade acadêmica e intelectual, e hoje tão necessária para educar e educar-nos” (MORIN, 2007, p. 21).

Entendemos, assim, que Balzac se utiliza do ambiente, da geografia, do momento histórico presente e passado, bem como das características das estéticas literárias anteriores, para construir e colocar em movimento uma personagem extremamente real, que não possa deixar de refletir o indivíduo, nem de refletir o indivíduo no mundo das relações. Por isso, Morin nos apresenta a função essencial da verdadeira literatura atrelada à poética, quando cita o trabalho do poeta Antonio Machado e a sua perspectiva de que “Caminhante, não há caminho; o caminho se faz ao caminhar”, lembrando aqui o que mencionamos no segundo capítulo²⁹ desta pesquisa. Essa máxima do poeta resume toda a literatura ao que ele, Morin, acredita ser o ponto culminante do seu método: que nenhum ser humano está pronto, pois todo indivíduo é um ser inacabado, que está sempre em processo de construção desde que esteja em movimento, logo, em ação.

4.5 Uma comparação teórica-literária

Dadas as considerações e reflexões aqui demarcadas, torna-se possível relacionar o pensamento complexo de Edgar Morin, com a construção complexa das personagens balzaquianas, nas quais o indivíduo é o responsável por essa complexidade. Em nosso ponto de vista as personagens de Balzac são muito humanas, pois elas não se acabam no momento em que acaba uma história: elas aparecem em outras narrativas, mostrando-nos que na vida há muitas possibilidades para as mudanças. Em outras palavras, essa estratégia balzaquiana nos

²⁹ Capítulo 2, p. 43 deste trabalho.

mostra claramente o princípio recursivo e o quanto suas personagens não são lineares, com começo, meio e fim, haja vista que elas se movimentam circularmente nas narrativas.

Para alguns teóricos, biógrafos e críticos, o que percebemos como princípio recursivo seria apenas um processo de repetição dos nomes das personagens, que não teria nenhuma implicação na narrativa e nem na consolidação da história na narrativa. Senão, vejamos como o crítico Sainte-Beuve³⁰, em 1834, refere-se ao procedimento balzaquiano do retorno das *personas* em seus romances:

Com a exceção de *Luís Lambert* e sobretudo de *Eugênia Grandet*, que é sua obra-prima, que tumulto, que confusão! Ademais, essa pretensão de fazer reaparecer incessantemente os mesmos personagens de um romance noutro, como figuras já conhecidas... prejudicando a curiosidade nascida do que é novo... é uma ideia das mais falsas... e mais contrárias ao interesse. (BALZAC, 1954, p. 14).

Discordamos da opinião do crítico referido, pois acreditamos e temos a percepção de que o retorno dessas personagens não significa falta de criatividade de nomear outros personagens, mas uma estratégia de religar as histórias por meio das personagens, que aparecem com uma ressignificação na sua nova história. Tal qual um indivíduo real, que pode a qualquer momento transformar a vida de alguém pelas escolhas que poderá fazer futuramente. Aqui mais uma vez se confirmam as palavras de Hannah Arendt (2005) sobre a condição humana de que o indivíduo se condiciona por meio das suas escolhas. Assim, a partir destas, Balzac vai mostrar a sua condição humana e a sua compreensão partirá da ética de suas ações em relação aos outros indivíduos.

Para complementar a nossa argumentação, apoiamos-nos em Barbéris (1971) quando nos revela que o retorno das personagens na escrita balzaquiana é um aspecto bem diferente do artifício e da habilidade técnica, com o propósito de costurar peças ou reavivar o interesse. O autor esclarece que não é uma questão de continuação, mas uma questão de espessura e multiplicação de planos. De outro modo, trata-se de modificar e fugir do universo rigoroso e reservado do teatro (intelectual ou social) para conceber outra realidade, um mundo real, que se torna imenso e interligado.

Nesse sentido, Balzac não foge do real para o imaginário, pois suas narrativas e suas personagens ampliam a realidade e constroem um universo paralelo, sobre dimensionado, que não somente se destaca pelo valor e pelo interesse real, mas revela-se pela escrita como prova de sua existência. Sob essa perspectiva e em analogia, concordamos com

³⁰ Do artigo, *A la recherche de l'absolu par Sainte-Beuve*, escrito em 1834. A citação, no entanto, foi retirada de *A Comédia Humana* (1954), do artigo crítico escrito por Ernest Robert Curtius, que comenta os posicionamentos de Sainte-Beuve, traduzido por Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira.

Morin, pois acreditamos que “o conhecimento da condição humana enquanto tal implica numa extraordinária unidade genética, anatômica e cerebral, que permite a diversidade dos indivíduos, das personalidades, das psicologias e das culturas” (MORIN, 2000, p. 88).

Portanto, é indiscutível a relação que fazemos da compreensão humana e de sua condição humana com as personagens balzaquianas, pois, como nos lembra sempre Edgar Morin, em lugar nenhum se ensina esses dois pilares. Todavia, por meio da reflexão e da nossa capacidade de transformar o nosso pensamento, vamos galgando saberes que nos ajudam a superar as dificuldades e as crises que se apresentam no cotidiano. Isso, claro, desde que estejamos abertos para a reflexão e para o diálogo, assim como também para o reconhecimento das incertezas como princípio de grande valor para o crescimento e desenvolvimento do indivíduo.

Oziel Gheirart³¹, por exemplo, no seu estudo intitulado *O Tratado Antropoético* (2015), confirma o nosso posicionamento quando afirma que “a incerteza paralisa e estimula: a ética complexa entende o lado bom do mau, o lado mau do bom, o lado justo da injustiça” (GHEIRART, 2015, p. 16). Essa máxima nos remete a uma reflexão mais profunda das causas e conseqüências, que o inesperado nos traz, e das ações boas ou más que a nossa ética nos leva a praticar. Isso porque, como podemos verificar, a ação da incerteza pode ou nos paralisar ou nos estimular. Assim também é a ação da ética: nos mostra o que é o bem e o que é mal. Porém, a ética complexa, a Antropoética proposta Morin, não se limita somente aos conhecimentos científicos, mas pretende promover uma relação entre as partes e o todo; por isso as possibilidades que vemos na citação de Gheirart.

Assim acontece também com Luciano de Rubempré, pois, diante do inesperado, ele assume certos comportamentos, que evidenciam cada vez mais a sua escolha por uma moral que se distanciava dos seus hábitos e costumes familiares. Nesse sentido, percebemos que a ética do homem, a Antropoética, é o modo que Morin estabelece para que o homem assuma eticamente o seu destino humano. Significa dizer que o indivíduo precisa refletir, pois a ética pode curar e matar. Frente a essas possibilidades é o pensamento complexo que promove diálogos entre as mais diversas formas de saberes, pois ele não se restringe à problemas específicos, mas absorve e combate o incerto, aliando-se a ele. Para Morin a Antropoética é fundamentada pela complexa soma entre sujeito-sociedade-espécie. Logo, é impossível não reconhecer na concepção das personagens balzaquianas essas profundas relações da teoria de Edgar Morin.

³¹ Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Ainda remetendo ao exemplo de Luciano de Rubempré, em *As Ilusões Perdidas*, notamos que o personagem divide o protagonismo com David Séchard. Posteriormente, Luciano retorna em *Esplendores e misérias das cortesãs* (1845), especificamente no quarto tomo, denominado *A última encarnação de Vautrin*. É interessante pensar assim, pois ele volta como uma espécie de cortesã; ou seja, nesse último livro, ele é amado, protegido e sustentado por um padre espanhol. Nesse tomo do livro vemos a relação entre os romances e o retorno das personagens, reconstruindo as narrativas, proporcionando recursividade e ação dialógica na concepção de suas personagens.

No primeiro romance, Luciano de Rubempré é um candidato à poeta e escritor, jornalista e amante de Corália, uma atriz de muito sucesso no teatro. Essas possibilidades circulares, dialógicas, ou seja, de não acreditar que haja um só caminho e uma só possibilidade a seguir, evidencia que Balzac via – em sua observação da sociedade – que havia muitos caminhos para se chegar a uma solução para os diversos problemas que surgiam no caminhar. Essa é uma característica muito particular da presença do princípio dialógico de Edgar Morin na construção das personagens balzaquianas.

Balzac, por sua vez, mostra que o indivíduo precisava aprender a pensar para resolver as dificuldades que a vida trazia por meio das relações, das mudanças na sociedade, nas crises e nos diversos segmentos em que a humanidade se condiciona. Podemos observar também que suas personagens não seguem um direcionamento linear, mas estão sempre iniciando e finalizando suas ações, como propõe o princípio recursivo. Este é muito ligado ao dialógico, pois os movimentos circulares de construção de suas personagens sempre apontam outros caminhos para o desenlace das histórias seguintes.

Por isso, quando nos reportamos à figura de Luciano de Rubempré, podemos verificar que no final de *As Ilusões Perdidas* ele não quer voltar para casa, pois, por sua culpa, desgraçou a vida da irmã e colocou o cunhado na prisão por causa das suas dívidas. Sua decisão resulta no suicídio: “Luciano queria matar-se por desespero e raciocínio, as duas espécies de suicídio de que se pode voltar atrás, porque, de irrevogável, só há o suicídio patológico” (BALZAC, 1993, p. 338). Porém, como a vida é cheia de surpresas – vejamos nisso o princípio da incerteza – Luciano encontra um padre, conhecido pela sua hierarquia, e o Cônego de Toledo salva a sua vida. Favorável seria a leitura de todo o capítulo trinta d’*As Ilusões*. No entanto, dada a extensão deste, podemos adiantar a confirmação do inesperado na citação: “meu jovem, foi então a Divina Providência que fez com que eu desejasse sacudir com um pouco de exercício a pé o sono que acomete os viajantes pela manhã, para que, consolando-o, pudesse eu obedecer à minha missão neste mundo?” (BALZAC, 1993, p. 338).

Assim, incerteza e a errância são possibilidades que precisamos vislumbrar para podermos reformar o pensamento. Esse trecho das *Ilusões Perdidas* nos remete prontamente para nossa atualidade. É também possível vislumbrar nessas passagens e considerações a proposta de reformar o pensamento, elaborada por Edgar Morin, que reforça a ideia de que é preciso reformar primeiro o pensamento para depois restaurar as estruturas. Dinâmica válida, possível e acessível para esse período de aberturas das fronteiras entre as nações em que a globalização ludibria as mentes menos reflexivas, querendo que os indivíduos se vejam iguais perante o consumismo e perante todo um pacote capitalista ofertado na era planetária.

Ao analisarmos, por exemplo, toda a micro sociedade na qual estava inserido Luciano de Rubempré, é possível notar que todos estavam sob os mesmos perigos, sob as mesmas condições e que havia uma perseguição muito grande em relação ao poder dos que faziam a política naquele momento, haja vista que os jornais saíam em defesa daqueles que bancavam sua permanência no topo da sociedade.

Havia uma perseguição entre partidos opositores em que um arruinava a carreira do outro. Jornalistas que se vendiam por tão pouco, com um artigo de opinião, arrasavam a estreia do livro de um companheiro, bem como o espetáculo teatral de uma companhia adversária ou a edição de um jornal opositor. Essas ocorrências sucediam até mesmo entre os que se consideravam amigos, pois todos estavam sob as mesmas condições, mas agiam com indiferença ao resultado catastrófico que viam recair sobre os seus semelhantes. Essa é também a essência do pensamento de Edgar Morin sobre a era planetária.

Podemos reconhecer melhor essas características nas narrativas de Balzac quando o vemos utilizar o Cenáculo, uma espécie de sociedade paralela, como ponto que se contrapõe aos valores morais dos jornalistas e pensadores corruptos da época. Reconhecemos nesse fazer estilístico, imediatamente, a ação da Antropoética na construção narrativa desse escritor. Outro aspecto a pontuar é o de que nos romances balzaquianos há sempre a auto-organização apresentada pelas personagens em suas relações, como já citamos anteriormente, em que há sempre duas personagens antagônicas. Percebemos que o Cenáculo é o poder lúcido, que poderia tornar Luciano de Rubempré um homem deveras bom e distante dos vícios da sociedade parisiense sempre falsa, fingida, exploradora e destruidora dos sonhos mais nobres.

Luciano sonhava com o sucesso de suas poesias e desejava muito ser um poeta de grande sucesso. No caminho de sua vida literária ele encontra um grande amigo, chamado Daniel Arthez, personagem esse que – pelas suas boas qualidades de caráter – faria um contraponto com a personagem Lousteau, homem fingido, maquiavélico, invejoso, oportunista, falso. Esse quadro pode ser visto como uma representação mais fiel da sociedade

na qual se encontrava Luciano. Nesse sentido, Arthez é a própria encarnação da Antropoética, pois seus valores morais estão sempre regulando seus procedimentos: ele é a parte lúcida que contrasta com Luciano; já este faz a opção por Lousteau.

Estevão Lousteau é a personagem que vai contrapor os valores éticos morais que Balzac quer imprimir aos leitores. É ele quem chama Luciano de Rubempré para a insanidade para que Luciano sucumba aos delitos de uma sociedade mergulhada na mentira e no engano. Algo que se pode notar nessa fala de Lousteau quando o personagem diz: “Toda vez que vires a imprensa encarniçada contra qualquer pessoa poderosa, fica sabendo que há por trás disso algum desconto recusado, algum favor que não quiseram prestar” (BALZAC, 1989, p. 231).

O que podemos conferir nesse contraponto de ideais e valores é que os apelos imorais são os mais sedutores para esse Luciano, que se volta contra os amigos do Cenáculo, porque “o Cenáculo, esse mentor coletivo, parecia querer abatê-las (as paixões) em benefício de enfadonhas virtudes e de trabalhos que Luciano começava a julgar inúteis” (BALZAC, 1989, p. 181). Dessa forma, nota-se que seus princípios éticos cedem aos seus novos propósitos, pois mesmo distante dos membros de sua família, colocava-os em situações de perseguições e dívidas, como podemos conferir em *As Ilusões Perdidas*.

Podemos, então, observar que a estratégia de Balzac – de trazer quase sempre dois personagens, dividindo o protagonismo – é sustentada pelas inúmeras propriedades de edificação, que o autor utiliza na constituição desses seres. A descrição minuciosa, considerada monográfica, possibilita uma visão profunda da vida dessas personagens, como nos remete Bourneuf e Ouellet (1976) sobre a apresentação das personagens. Também de acordo com esses teóricos há a possibilidade de uma personagem apresentar a outra, ou de ela própria poder se mostrar. Nessas possibilidades Balzac é muito criativo, pois utiliza o narrador como um “raio x” para desenvolver as mais variadas características e detalhamentos precisos, que muitas vezes foram criticados por teóricos por mostrar por antecipação alguns detalhes que desfavorecem a curiosidade dos leitores.

Balzac apresenta ainda, com antecipação e exagero, muitas revelações que poderiam prender o leitor ao romance, como nos indica Paulo Rónai (1989) na introdução ao conto “A Bolsa”, em que o tradutor comenta ter um:

Cenário reproduzido, aliás, com todas as minúcias, que até se poderiam achar excessivas, se o autor não tomasse o cuidado de o descrever através da visão justamente de um pintor; de olhos acostumados a distinguir os pormenores (BALZAC, 1989, p. 379).

Com essa citação, podemos perceber que Balzac tem controle sobre a descrição dos seus cenários, como conceitua Dominique Maingueneau, no seu livro *O contexto da obra literária* (1993). Isso porque ele deseja que o leitor conheça profundamente todos os detalhes para que a personagem seja vislumbrada em toda a sua dimensão. Por isso é importante o contexto histórico inferido pelo leitor, pois, por essa razão, as personagens balzaquianas são determinadas por todos os aspectos que o autor traz para a narrativa, em que o social influi no nosso conhecimento sobre a personagem, bem como as ideologias balzaquianas, sua filosofia, sua preferência política e sua coletividade cultural.

Essa categoria – a descrição minuciosa do cenário ou espaço – é muito importante para a nossa pesquisa, haja vista ser ela parte integrante da apresentação da personagem, pois por meio dela percebemos o contexto da obra em várias dimensões. Aqui cabe referir a analogia ao princípio hologramático de Edgar Morin, já que na obra de Balzac há o contexto histórico presente, no qual o autor desenvolve a narrativa, e que é o tempo próprio dos acontecimentos do enredo. Por outro lado, há também o contexto histórico da sociedade em que viveu o autor, bem como o contexto histórico do acúmulo de conhecimentos e de experiências do passado, que esse autor carrega, tanto individualmente quanto coletivamente. Soma-se, ainda, o contexto histórico do leitor.

Resulta que todas essas características constroem a vida das personagens que vivem no seu mundo: o romance. Esses aspectos, ou seja, toda essa variedade de contextos, cenários ou espaços, constituem o que nós consideramos como princípio hologramático, pois elas são sempre o todo e, uma vez juntas na narrativa, são sempre mais que as partes. Por sua vez, todo esse conjunto, na escrita de Balzac, é potencializado tanto pela sua maneira de observar a vida como pela prática realista utilizada na sua literatura.

Assim, uma vez que o princípio hologramático mostra a tridimensionalidade das formas que vão se ligando – com a finalidade de mostrar por diversos ângulos a informação e a imagem que se deseja representar –, Balzac faz uso dessa possibilidade criativa por meio das suas personagens e do cenário criado (ou do espaço, dependendo de como se pretenda conceituar). Dessa maneira, ele atua como um “grande escritor”, que, conforme alude de Maingueneau segundo Goldmann, move-se precisamente como um:

[...] indivíduo excepcional que consegue criar num certo campo, o da obra literária (ou pictural, conceitual, musical, etc.), um universo imaginário, coerente ou quase rigorosamente coerente, cuja estrutura corresponde àquela à qual tende o conjunto do grupo³². (MAINGUENEAU, 2001, p. 9).

³² Conferir *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 219.

É também muito pertinente verificar que Maingueneau coloca algo extremamente importante na discussão em *O Contexto da Obra Literária* (1993), pois o autor nos apresenta o campo literário, ou seja, o lugar que há na memória do autor; este cria um lugar, ou um não-lugar, um cenário, que é próprio de sua imaginação. Como Maingueneau nos explica, “A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

Portanto, esse contexto edificado na memória do autor pelo contato dos vários contextos – a exemplo do que mencionamos, bem como dos contextos históricos divididos em suas partes pela temporalidade de seus acontecimentos – são reunidos no espaço criado por Balzac, em seu todo, pois o princípio da vida não é desconectado. Da mesma forma, o autor mostra que o princípio das suas narrativas não está desconectado dos momentos históricos do presente e nem do passado. Acrescentamos ainda a esses contextos a perspectiva do leitor, que a cada época renova essa leitura dentro do seu próprio contexto histórico.

Assim, dentro do seu “campo literário” – lugar paratópico no estudo de Maingueneau –, Balzac desenvolve a sua narrativa, apresentando essas dimensões históricas. Mesmo que estas não possam ser computadas como uma totalidade, na qual falte ou sobre algo, tudo está dentro desse lugar criado pelo autor, pois é essa a apreensão do seu contexto histórico que ele imprime na obra. Dessa forma, tudo o que vivencia – tanto pela sua participação na íntegra ou apenas pelos conhecimentos dos fatos que lhe chegaram pelas leituras ou experiências orais – são fatores responsáveis pela construção desse “campo literário”, que é único em cada autor.

No ensaio de Sidney Barbosa (1999), por exemplo, que foi apresentado para a comemoração dos duzentos anos de nascimento de Balzac, fundamentamos a nossa posição em relação aos vários contextos históricos aqui citados, com uma citação desse autor que diz: “Não nasce a arte de um buraco no chão, mas de uma vida humana, de esforço, de sofrimento e muito engenho de alguém que existe em carne e osso no momento da criação” (BARBOSA, 1999, p. 30). Acrescentamos ainda aos predicados citados uma observação da nossa interação com a escrita balzaquiana: acreditamos que ao exposto se acrescenta um sexto sentido, como mencionamos anteriormente, no qual o poeta e o escritor literário têm um elemento *sine qua non* a mais que os outros seres humanos, que se soma a todas as outras qualidades tanto no poeta quanto no escritor.

4.6 A concepção da personagem pela observação do mundo através da vida

Notamos, portanto, que a estratégia da cenografia, a que nos referimos anteriormente, bem como a estratégia do compartilhamento protagonizado por duas ou mais personagens, como se estivessem dividindo sua caracterização biográfica, também é utilizada para construção das personagens.

Acreditamos que essa articulação seria uma estratégia marcadamente pessoal do autor para dividir as características que antagonizam suas ideias pessoais, seus sentimentos, suas posturas perante a vida social e a vida amorosa, perante suas escolhas pessoais e formais, evidenciando nesta a sua marca como criador em sua obra, no sentido de que “a forma que Balzac escolheu para a autodescrição dos anos da sua puberdade foi o duplo retrato: ele pinta-se a si próprio no poeta Louis Lambert e no filósofo Pythagore, dois amigos de escola” (ZWEIG, 1971, p. 18). Não significa dizer que a personagem é o próprio Balzac; até porque não acreditamos nessa perspectiva.

Reiteramos que em nosso trabalho defendemos o ato criador em que o escritor constrói o seu enredo e as suas personagens a partir dos repertórios da sua vivência e por meio da sua observação do mundo, pois, se o escritor está no mundo, a arte que ele constrói está indissociável da sua vida. Como bem lembra Sidney Barbosa, “O que diferencia Balzac dos seus contemporâneos é que a vida pessoal do autor e o meio social, político e econômico em que viveu estão intrinsecamente ligados, alterando forma, substância e significados da obra” (BARBOSA, 1999, p. 34).

Percebemos, desse modo, que talvez nessa característica de criação do autor se configure o grande mal-entendido, que quase com unanimidade aparece nas biografias de Balzac, pois os três biógrafos que mais consultamos para a nossa pesquisa são da opinião de que Balzac se autobiografa nas suas personagens. Temos algumas objeções quanto a essa afirmativa. Não que ela esteja de todo desfocada, porém, acreditamos que há uma explicação mais literária para esse evento da confrontação entre o autor e as personagens. Isso nos soa tão evidente que podemos até encontrar distinções entre as percepções desse acontecimento entre os biógrafos.

Nesse sentido, uma questão que nos inquieta é: em que momento posso dissociar o biógrafo do crítico literário? Pois acreditamos que são fazeres distintos. Para o biógrafo sua pesquisa deve ser embasada nos fatos que relatam a vida do biografado; por sua vez, o material do crítico literário é a obra do autor. Ou será que não existe um limite para essas categorias?

Quando consultamos os estudos de Paulo Rónai (1952), por exemplo, notamos que ele apoia a opinião de que a personagem balzaquiana mais autobiográfica é Albert Savarus, cujo romance traz esse título, e comenta: “A parcialidade do ficcionista não se justifica, pois – mas explica-se perfeitamente se soubermos que se trata de uma obra autobiográfica e que em Alberto Savarus Balzac se retratou a si mesmo”³³. Paulo Rónai ainda reitera que o amor absoluto que Alberto Savarus vive na ficção é a mais real vivência da experiência amorosa do escritor, com a Condessa Hanska, devido à forma como é reforçado os protestos de felicidade tantas vezes repetidos nas cartas à estrangeira.

Entretanto, é preciso compreender que, na escrita de Balzac, como frisamos, não há como separar nenhuma das suas partes, pois as descrições do cenário implicam no constructo da personagem, assim como o contexto histórico da narrativa, a geografia e tudo está entrelaçado e “entretecido”, tal como se define no pensamento complexo. Então, ou se trata de Balzac ou de Alberto Savarus. Se é a história de Alberto Savarus, e tudo o que está em volta constrói a personagem citada, logo, não pode se tratar da biografia de Balzac, pois o contexto não fala dele, mas de Savarus. O que não significa dizer que não haja a interferência da vida do autor na obra; pois qual experiência de mundo fecundaria uma narrativa senão a que vem da própria existência do autor? Lembremos da citação de Sidney Barbosa mencionada há pouco: “A obra não nasce de um buraco no chão” (BARBOSA, 1999, p. 30).

Já para Stefan Zweig (1971) seria o romance *Louis Lambert* o mais autobiográfico, cujo personagem traz o mesmo nome, pois “Muito mais nos comovem as páginas biográficas de Louis Lambert, que desvendam a trágica vida interior da criança genial e, devido a essa genialidade, duplamente torturada” (ZWEIG, 1971, p. 18).

Notemos que Zweig salienta o mesmo ponto de vista que temos a respeito do compartilhamento do protagonismo, porém, com a diferença nos propósitos. Isso porque não acreditamos que essa estratégia utilizada por Balzac fosse para apresentação biográfica dele, mas, sim, como uma característica própria da sua criação ficcional. Em outras palavras, essa estratégia, segundo o nosso ponto de vista, se direciona para dividir os sentimentos que o autor manifesta pela observação do mundo em duas ou mais personagens, já com a finalidade de não se confundir consigo mesmo, conforme Zweig comenta: “Desdobrou a sua personalidade, tal como fez o jovem Goethe nas figuras de Fausto e Mefistófeles” (ZWEIG, 1971, p. 18). Para nós, que lemos *Fausto*, de Goethe, temos o mesmo posicionamento citado acima em relação à criação ficcional balzaquiana e a de Goethe.

³³ Citação retirada da introdução escrita por Paulo Rónai para o romance *Alberto Savarus*. Encontra-se no volume II da *Comédia Humana* (1989).

Pierre Barbéris (1971), por sua vez, aposta em Rastignac, quando faz uma comparação entre a apresentação desses dois personagens, que aparecem nas obras *A Pele de Onagro* e *O Pai Goriot*:

C'est toujours avec assurance que Balzac met en place l'imaginaire, figure semblable au réel, et dont le triomphe est sans doute ces biographies fictives qui se constituent à partir de ses romans et dont lui-même a donné le premier modèle à propos de Rastignac³⁴. (BARBÉRIS, 1971, p. 42).

Evidentemente, não podemos deixar de esclarecer que todos esses biógrafos citados defendem outros personagens balzaquianos como autobiografia do autor; já em nossa perspectiva, evidenciamos os que eles acreditam serem os mais biográficos. Frente a isso, podemos então cair em uma dúvida sem precedentes, pois, ao conhecermos as três personagens balzaquianas, é notável que encontramos muitas características do autor. Porém, também encontramos características dele em todas as suas personagens, até mesmo nas femininas. Então, tudo nas narrativas balzaquianas pode ser considerado autobiográfico?

Fato é que essa questão autobiográfica nos persegue desde o momento em que lemos as primeiras páginas de qualquer romance. É impossível ao lermos uma narrativa não cair na contínua tentação de relacionar os acontecimentos vividos pelos personagens ao autor. Porém, precisamos compreender também que nenhum escritor iria contar tudo da sua vida em um romance, se desnudando ao mundo, a não ser que esse fosse o seu único propósito. Isso fica muito claro quando lemos o livro de François Dosse (2015), por exemplo.

Nesse livro, cujo título muito intrigante é *O Desafio Biográfico* (2015), Dosse faz uma análise histórica do gênero biográfico, apresentando-o de forma bem exemplificada, inclusive, com citações de obras e exposições de autores e suas principais preocupações e desejos ao se conduzirem por meio do gênero biográfico. Este, por sua vez, com o passar do tempo, foi ganhando mais notoriedade e espaço entre o público leitor, que já carregava o desejo de conhecer cada vez mais as intimidades dos biografados, assim como também a astúcia do biógrafo, que, como Dosse cita, acabava interferindo na narrativa devido ao seu envolvimento sentimental fosse por meio de admiração, fosse por meio da realização de uma denúncia.

Cabe destacar que, quando compreendemos o real significado do gênero biográfico, fica mais fácil entendermos a relação autor/vida/obra. Isso porque o gênero biográfico tem suas particularidades e sua essência é contar a história do biografado. Dosse

³⁴ É sempre com confiança que Balzac instaura o imaginário, figura semelhante ao real, e cujo triunfo é sem dúvida aquelas biografias fictícias, que se constituem a partir de seus romances e das quais ele mesmo foi o primeiro modelo de Rastignac.

(2015) também lembra que o gênero em questão está sempre às voltas com a História pelo fato de carregar essa característica tão marcante: a apresentação dos fatos sejam eles romanceados ou fictícios, sejam eles verdadeiros ou passionais, a depender do biógrafo.

Por isso, percebemos que a leitura de François Dosse (2015) é bem esclarecedora, pois ele expõe os dois lados da presença biográfica na escrita, esclarecendo o que realmente é biográfico, muito embora tenhamos a impressão de que ele tende para a autobiografia quando o foco são as personagens. Vemos isso ao compararmos as leituras de um subcapítulo denominado de “vidobra”, de Dosse (2015), com o capítulo “A vida e a obra”, de Maingueneau (2001). É possível notar essa crença de Dosse pelo próprio título do seu trabalho, enquanto para Maingueneau a biografia deve ser vista com uma barra – “bio/grafia” –, a fim de denotar que ambas as partes nem estão separadas, nem estão ligadas, pois ele alega que “o que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

Essa perspectiva de Maingueneau (2001) coaduna integralmente com o nosso ponto de vista, quando ele declara que “o grande escritor é menos aquele que em qualquer circunstância sabe tirar uma obra-prima de seu foro interior do que aquele que organizou uma existência tal, que nela possam ocorrer obras” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). Vemos nessa citação a própria história de Balzac. Em suma, qual existência grandiosa Balzac criou? Quais coisas extraordinárias ele organizou?

Portanto, não se pode refutar que Balzac sabia retirar a partir das circunstâncias da sua existência engenhosas obras, cheias de uma potência múltipla e atemporal, que nem caberia em sua curta vida. Afinal, como condensar em uma vida tão breve, como a de Honoré de Balzac, uma obra como *A Comédia Humana* – cuja narrativa atravessa tantos olhares e existências – se ele apenas viveu meio século? Diante do que aqui expusemos, acreditamos, dessa forma, ter esclarecido que o nosso estudo não se fixa na perspectiva da biografia das personagens balzaquianas.

4.7 O que concebeu Balzac?

Quanto aos elementos explorados em nossa análise, precisamos acrescentar ainda que cremos existir uma perspectiva bem diferente na escrita de Balzac e na construção das suas personagens. Primeiro: o autor não tem a finalidade de contar sua história; senão, o teria feito. Inclusive, Balzac declara no prefácio de sua *A Comédia Humana*, em 1842, que o seu desejo era escrever a história dos costumes dos indivíduos da sociedade francesa, pois ele via

que os historiadores, até aquele momento, tinham negligenciado esses acontecimentos tão cotidianos.

Dito isso, abre-se para nós a alternativa de defender a escrita balzaquiana das generalizações biográficas, que muitas vezes solidificaram as interpretações das suas narrativas. Por essa razão e também por considerar a crítica de Sainte-Beuve (1804-1869) parcial, intencionalista, preferencial – como Robert Curtius (1886-1956), Spitzer e Marcel Proust (1871-1922) de igual modo contestaram –, não estreitamos afinidade com a sua crítica, pois acreditamos que a obra de um autor não deve ser explicada pela sua vida, tampouco pode ser vista somente como reflexo dela.

Acreditamos que o caso de Balzac pode até fugir à regra de outros autores pelo fato de ele ter sido um dos escritores mais popularizados, tanto pelo eficiente trabalho da crítica quanto pela consideração dos seus leitores. Na verdade, quem não tem a curiosidade de saber sobre um autor que fracassou muitas vezes em outros trabalhos, mas que nunca se deixou vencer pela derrota e nem pela perseguição?

Por isso, em nossa percepção, notamos que a crítica de Sainte-Beuve é um êmulo para as petrificantes imagens biográficas de Balzac. Isso porque seu método crítico consistia em não separar o homem da obra e esse aspecto influenciou muito a crítica do século XIX. Por consequência, essa iniciativa desfavoreceu muito o trabalho de Balzac, em contraponto ao real valor que suas narrativas emanam; pois, até os dias atuais, é inegável que sempre há o que se falar desse escritor, das suas obras e dos seus processos criativos, com os quais sempre podemos aprender e/ou visitar algo e, até mesmo, acessar e formular novas ponderações.

Também não podemos deixar de pensar no Caso Buloz e muitos outros, que difamaram Balzac. Mencionamos essa parte da história da vida de Balzac, biografada por Stefan Zweig (1971), não para contradizer a nossa posição quanto ao biografismo na obra de Balzac. Nosso intuito é salientar, com mais precisão, que essas campanhas difamatórias empreendidas contra Balzac – principalmente a de Buloz, cujos anexos do nosso trabalho destilam mais detalhes – escancararam a vida íntima do autor francês. Nesse sentido, os biógrafos de Balzac não encontraram muita dificuldade em achar arquivos históricos para contar sua “vidobra”. Cabe lembrar que, à época, Buloz reunia em suas mãos a redação das duas revistas mais importantes – a *Revue des Deux Monde* e a *Revue de Paris* – e que sua raiva foi estrondosa, tanto na campanha das revistas quanto nas retaliações das futuras edições de Balzac.

Diante dessas nuances vem à tona um questionamento: como criar uma perspectiva crítica de um trabalho literário somente pelo lado desastroso da vida do autor sem,

muitas vezes, ter se aproximado suficientemente do criticado para relacioná-lo com a obra? Onde ficam a engenhosidade, a memória, os entrelaçamentos culturais? Onde ficam a filosofia, o seu comprometimento com as ciências e os seus Ideais? Temos consciência de que a vida do autor influencia grandemente em sua obra. Todavia, não podemos criticá-la somente por esse lado de sua vida, pois o escritor tem muitas vidas, conforme declara Maingueneau ao dizer que “a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47).

Vale ressaltar que investigamos a concepção das personagens de Balzac não como reflexos da biografia desse autor, pois disso os biógrafos dão conta. Há no livro de François Dosse (2015) um longo estudo em que esse autor traz o biógrafo Zweig e toda uma análise pertinente ao seu posicionamento biográfico na obra de Balzac. Entretanto, Dosse apresenta também alguns teóricos, que acreditam no mesmo ponto de vista no qual nos fiamos, e que – a exemplo do que diz Roland Barthes – declaram que “não é a vida de Proust que descobrimos em sua obra, é sua obra que descobrimos na vida de Proust.”³⁵. (DOSSE, 2015, p. 90-91).

Portanto, o que Balzac concebeu não pode ser somente o que o escritor viveu durante os seus cinquenta anos de vida. Não é sua vida que está em sua obra, mas, sim, toda a sua obra que se realiza e que se concretiza pela sua passagem nessa vida. Podemos enumerar quantos olhos tinha Balzac? Ou quantos sentidos e quantas vidas? Como nos diz Maingueneau (2001), quando relaciona a vida com a escrita, Balzac concebeu uma infinidade de espécies humanas, que, pela observação dos seus costumes e suas relações, mostraram os mais reais quadros vividos pela sociedade burguesa de sua época e sua presença nesses diversos contextos.

Por essa razão e dadas as considerações, análises e reflexões aqui ensejadas, acreditamos ser impossível pensar nas narrativas balzaquianas e na concepção das suas personagens – ou seja, na criação do mundo romanesco de Balzac – sem relacioná-las ao princípio hologramático de Edgar Morin, pois a obra de Balzac nunca conterà o todo, com a soma das suas partes, nem suas partes conseguirão reunir o todo da sua obra.

³⁵ Roland Barthes, *Les vies parallèles*, *La Quinzaine Littéraire*, 15 mar. 1966

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo encaminhamento das leituras que fizemos para esta pesquisa e diante dos resultados elucidativos que alcançamos, sentimo-nos, de certa forma, constrangidos em autuar que damos por “concluído” um trabalho que, na verdade, a cada passo em que avançamos, acreditamos que se formulam inúmeros outros horizontes de possibilidades. Desse modo, pretendemos apenas enunciar nossas considerações a respeito dos resultados que nos propomos a pesquisar, por deprendermos que “concluir” investigações sobre a obra de Balzac vai na contramão tanto da natureza da Literatura Comparada quanto da nossa intenção e propósito por meio da presente investigação.

Consideramos que as personagens balzaquianas são realmente fontes de relações complexas, porque representam os indivíduos em suas ações mais cotidianas. Comprovamos esse evento com a nossa explanação e as indicações das personagens balzaquianas selecionadas para o respectivo objetivo. Porém, um fator de muita importância para o êxito da nossa pesquisa foi considerar o indivíduo um ser capaz de fazer suas reflexões e, por meio destas ele começar a modificar a realidade que se apresentava futuramente e no seu dia a dia. Uma vez que sabemos que essa mudança precisa acontecer primeiro em seu pensamento e no pensamento de cada um, só após essa essencial atividade mental é que se torna possível chegar à compreensão da nossa proposta de comparação entre o estudo do pensamento complexo de Edgar Morin com as narrativas balzaquianas representativas do século XIX.

No início deste trabalho, falamos que foi a chamada de Edgar Morin (2011) que nos colocou nesse circuito de pesquisa. Como o próprio autor fala, bastou um ponto detonador para acionar o nosso pensamento para a reflexão e foi isso o que aconteceu. Sentimo-nos instigados a responder as questões que a sua afirmação – sobre as narrativas literárias do século XIX, em relação aos procedimentos das ciências da mesma época – saiam à frente. Essas questões mostravam que as relações cotidianas retratavam uma complexidade advinda dos vários papéis dos indivíduos em suas mais diversas posições (afetivas, laboral, psíquica, econômica e política), enquanto a ciência, por sua vez, tentava eliminar o que era individual e singular e retinham as leis e identidades simples e fechadas.

Não deixamos de trazer para a pesquisa também nem mesmo os resultados de revoluções científicas passadas, que, na concepção de Edgar Morin e dos estudiosos que a eles recorreram, consideraram ineficazes pelo fato de enaltecer mais o papel fixo do objeto em detrimento do caráter reflexivo e instável do indivíduo.

Fato é que houve um agravamento social no século XIX e, por consequência, nos séculos seguintes, pois o sujeito continuou perdendo o seu caráter animado para o objeto inanimado. Por isso, Edgar Morin, como sociólogo e filósofo, pensou em uma possibilidade que poderia reverter a crise nas instituições educacionais não somente na França, mas em todo o mundo ocidental e passou a defender a teoria do Pensamento Complexo.

Ao sugerir um método – que também trouxemos nesta pesquisa, de forma sucinta, visando alcançar o nosso objetivo –, Morin destacou como importância primordial a retomada do sujeito como ser pensante, sujeito cognoscente em todo conhecimento e como um ser reflexivo, pois Morin acredita que é a partir da mudança do pensamento do indivíduo que se empreenderá a transformação nos outros setores.

Essa modificação começa por rejeitarmos, de forma consciente, as compartimentações dos saberes, as reduções e simplificações radicais nas especificações, o engessamento das disciplinas etc. O convite, portanto, é para a reflexão; uma atenção voltada para a realidade, que se apresenta nesse mundo globalizado e planetário, e que se apresenta também sobre as mesmas condições para todo e qualquer indivíduo, que, por isso, detém um lugar específico nessa teoria.

Para se chegar ao pensamento complexo, por sua vez, é preciso seguir um caminho não como quem segue um mapa do tesouro, mas experienciando todo dia os acontecimentos e neles, por meio da reflexão, galgar as soluções possíveis para vencer os obstáculos, que se apresentam à sua frente. Por isso Morin detectou os sete pilares de sustentação para o êxito desse método e os denominou de “buracos negros”. Esses pilares são acompanhados de princípios: quando o sujeito aciona um pilar, inevitavelmente, os sete princípios o acompanham. Assim acontece sucessivamente com os outros pilares, como é possível verificarmos no desenvolvimento desta pesquisa.

O que isso tem a ver com as narrativas complexas de Balzac? Do nosso ponto de vista: tudo. Consideremos primeiramente os “buracos negros”, ou seja, os pilares. Um buraco negro se constitui de uma explosão de uma estrela de massa muito grande. Para alguns estudiosos desse fenômeno há um determinado limite de aproximação para com esses buracos negros, que, uma vez dentro de sua órbita, somente poderá sair deles se possuir uma velocidade maior que a da luz. Caso contrário, tudo o que deles se aproximar se constituirá como parte integrante desse sistema. Por analogia, assim como no universo isso acontece, também acontece no universo balzaquiano.

O grande “buraco negro” *A Comédia Humana* integrou todas as espécies sociais e seus costumes, que entraram em sua “órbita”. A escrita de Balzac foi literalmente uma

explosão nos seus primórdios. Porém, como sabemos, uma estrela – com uma enorme massa e um grande potencial – não morre. Nesse sentido, Balzac foi integrando saberes, conhecimentos, posicionamentos políticos, discernimentos econômicos e foi construindo uma história de costumes, que foi deixada de lado pelos historiadores oficiais.

É também impossível não vislumbrar na concepção das personagens balzaquianas o quanto essa metáfora do buraco negro é adequada, pois Balzac utiliza toda a matéria possível de constituição para o esclarecimento da vida do personagem. O autor usa: a Geografia; a História; a Oralidade Popular; a Cultura; a Arte; a Pintura; a Arquitetura; a Zoologia; a Psicologia; a Filosofia; enfim, tudo o que se aproxima de sua engenhosidade acaba sendo parte constituinte da sua obra.

Dentro dessa perspectiva não poderia haver melhor exemplo do que o romance *A Pele de Onagro* e sua criativa construção: um esquema que imita a História Natural e a seleção de espécies sociais, que, em contato com a sociedade e em relação com outras espécies, vão se adaptando e criando meios de superação. Dessa maneira, as personagens de Balzac mostram quadros vivos de humanização, assim como a obra de William Shakespeare. Basta recordarmos do romance *O Pai Goriot*. Humanamente falando, trata-se de um quadro da compreensão humana, que não se aprende, senão, na literatura.

Em *O Pai Goriot* há um pai que faz tudo para deixar suas filhas socialmente à altura das outras moças da sociedade, que pretendiam os melhores partidos para um casamento de conveniência. Todavia, o tema principal dessa narrativa é a compreensão do valor dos sentimentos. O que suas filhas sentem por esse pai que tudo faz para que elas vivam bem? Quanto ao sentimento de Rastignac pelo pai, Goriot, soa como um reflexo puramente desinteressado. Rastignac representa o terceiro filho, aquele que tem sentimentos verdadeiros. Logo, não poderíamos deixar de pensar que Balzac leu Shakespeare. Do ponto de vista da burguesia, o seu personagem pai Goriot e o rei Lear nunca estiveram tão entrecruzados.

Por isso, acreditamos na superação balzaquiana de sua angústia da influência, pois suas personagens são verdadeiramente parte integrante do contexto paratópico balzaquiano, na qual a sua superação é formidável. A ressignificação dos sentimentos que Balzac agrega à concepção das suas personagens são quadros humanos inquestionáveis. Consideramos ainda que as suas personagens nasceram da sua engenhosidade e capacidade de observar o mundo ao seu redor. É nesse sentido que sustentamos o ponto de vista de que a autobiografia não é um recurso utilizado por Balzac, embora acreditemos, sim, quando François Dosse se posiciona, dizendo que “se passarmos da escrita biográfica à literária, encontraremos uma

relação complexa entre os elementos factuais da vida e a parte ficcional da obra” (DOSSE, 2015, p. 80).

Desse modo, consideramos que essa pesquisa alcançou o seu intento, porque em nenhum ponto comparativo entre a complexidade narrativa na concepção das personagens balzaquianas e o pensamento complexo de Edgar Morin houve truncamento ou camuflagem na discussão. Tomaremos em seguida um dos pilares do método de Edgar Morin, definido como Conhecimento Pertinente, para demonstrar de forma sucinta o nosso êxito em contribuir com a especulação literária reavivada por nossas leituras. Esse pilar é o mais caro para nossa pesquisa, pois ele abrange *A Comédia Humana* em sua totalidade.

Se pudéssemos concentrar em uma única configuração as personagens de Balzac – estas que acreditamos representarem a complexidade da escrita do autor –, teríamos uma percepção dimensional da sociedade burguesa retratada por Balzac e, por sua vez, a observação do Conhecimento Pertinente. Vejamos como exemplo as personagens estudadas nesta pesquisa: Rafael de Valentin; David Séchard; Luciano de Rubempré; Luís Lambert; Fedora; Paulina. Essas personagens, em sua individualidade, vivem em seu contexto dentro da narrativa. Já em suas relações, elas vivem o global para se configurarem como indivíduos, pois buscam acomodações entre a sua individualidade e as relações com o outro. Ou seja, passam para a realidade multidimensional e essas possibilidades – então imersas na complexidade do mundo, da vida e das relações – abraçam tudo.

Portanto, as criaturas de Balzac são personagens que sofrem modificações por meio do pensamento reflexivo. Elas não são antiexemplos, pois representam os indivíduos em sua realidade, embora – reiteramos conscientemente – vivam na ficção, como defendemos neste trabalho. Uma vez que na vida real nem todo indivíduo é integralmente bom, assim como nem todo indivíduo é integralmente mal, é plenamente possível ocorrer mudanças na vida dos indivíduos reais pela via da reflexão. Desse modo, analogamente ao raciocínio aqui apresentado, o que identificamos nas narrativas de Balzac são personagens que representam realmente essa dinâmica de estarem inseridas em uma sociedade, que se apresenta, a cada momento, trazendo sempre novas e várias expectativas.

Fato é que há sempre perspectivas de mudanças. Nenhuma teoria, ideologia ou filosofia são permanentes, pois sempre sofrerão mudanças. O Conhecimento não é estático. Como diz Morin, há a questão do erro e da incerteza. Caso contrário, ainda teríamos as mesmas teorias sobre a posição do Sol e da Terra. Nesse sentido, será, então, que a reflexão de muitos estudiosos sempre resultou em pronta aceitação pelos que defendiam a solidificação

das teorias? Não foi preciso sacrificar nenhum estudioso mais atento e visionário para se estabelecer mudanças efetivas nas teorias rígidas?

Sugerimos ainda que não se tome como paradoxo a nossa comparação dos personagens balzaquianos com os princípios que regem a teoria do Pensamento Complexo, de Edgar Morin, pois não há contradição nos personagens por eles não apresentarem um final feliz, apesar de eles serem reflexivos. Isso não implica que todo indivíduo que age por reflexão tenha que, obrigatoriamente, ter um final extraordinário. Não é assim que acontece na vida real e, por verossimilhança, não é assim nas narrativas balzaquianas. Com relação a ser ou não exemplo, acompanhamos como se iniciou a vida de Rafael de Valentin e como ela terminou. Desse modo, lembramos também que não deixamos de expor e contemplar a evolução que o personagem sofreu por meio das suas reflexões.

No caso de *A Pele de Onagro* a obra é um romance, que mostra justamente a pauta dessa nossa explanação, em que a sociedade delineada por Balzac é uma sociedade de moral elástica, com suas personagens ensejando espécies sociais produzidas pelos costumes e leis que ela dita. Contexto esse bem aos moldes do que afirmava Balzac, quando dizia que:

O animal tem pouca mobília, não tem arte nem ciência, ao passo que o homem, por uma lei que ainda não foi desvendada, tende a reproduzir seus costumes, seus pensamentos e sua vida em tudo que se apropria às necessidades. (BALZAC, 1993, p. 667).

Portanto, não cabe aqui especular quem vem primeiro, se a sociedade ou se o indivíduo. Seria o mesmo que exigir da leitura de um romance quem veio primeiro, se o personagem ou se o enredo. São questões como essas, que nos fazem refletir sobre o aspecto complexo das narrativas de Balzac.

Por fim, é possível que o pouco conhecimento sobre a sua obra não permita, por ora, uma compreensão mais profunda entre a relação que fizemos entre a narrativa de Balzac e Edgar Morin. Porém, há indicadores muito claros nessa relação e foi nosso intuito deixá-los o mais transparente possível. Um indicador seria a relação do indivíduo real com a personagem de ficção. Outro seria o comportamento das espécies sociais por meio de suas relações; e, nesse indicador, não podemos deixar de lado o Conhecimento, que gera o erro e a incerteza. Assim como também não podemos deixar de lado o Conhecimento Pertinente, a Condição e a Compreensão humana, a Era Planetária, a Antropoética e todos os princípios que alicerçam esses saberes.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. O romance. *In*: AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de **Teoria da Literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973. cap. VI. p. 247-346.
- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ASSIS, Machado de. **Crônicas – Crítica – Poesia – Teatro**. Organização, introdução, revisão de texto e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.
- BALZAC, Honoré de. **A pele de onagro**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- BALZAC, Honoré de. **A menina dos olhos de ouro**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Grua Livros, 2015.
- BALZAC, Honoré de. **As Ilusões Perdidas**. Tradução de Ernesto Pelanda e Mario Quintana. Nota introdutório de Paulo Rónai. Porto Alegre, RS: Editora Nova Cultural, 1993.
- BALZAC, Honoré de. **Eugénie Grandet**: extraits. Analyse méthodique par Jean Thoraval. Rennes: Bordas, 1980.
- BALZAC, Honoré de. **La comédie humaine**. Préface de Pierre-Georges Castex. Présentation et notes de Pierre Citron. V. 7. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- BALZAC, Honoré de. Alberto Savarus. Tradução de Vidal de Oliveira. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. II: estudos de costumes: cena da vida privada. Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; 3. ed. São Paulo: Globo, 2012. p. 163-267.
- BALZAC, Honoré de. Luís Lambert. Tradução de Casemiro Fernandes. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. XVII: estudos filosóficos: Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; Nova edição revista. São Paulo: Globo, 1993a. p. 15-108.
- BALZAC, Honoré de. Seráfita. Tradução de Mario Quintana. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. XVII: estudos filosóficos: Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; Nova edição revista. São Paulo: Globo, 1993b. p. 111-226.
- BALZAC, Honoré de. A Pele de Onagro. Tradução de Gomes da Silveira. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. XV: estudos filosóficos: Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; Nova edição revista. São Paulo: Globo, 1992. p. 15-246.
- BALZAC, Honoré de. Memória de Duas Jovens Esposas. Tradução de Vidal de Oliveira. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. I: estudos de costumes: cenas da vida privada. Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; 2. ed. São Paulo: Globo, 1989a. p. 189-375.

BALZAC, Honoré de. A Bolsa. Tradução de Vidal de Oliveira. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. I: estudos de costumes: cenas da vida privada. Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; 2. ed. São Paulo: Globo, 1989b. p. 379-406.

BALZAC, Honoré de. A Mulher de Trinta Anos. Tradução de Casimiro Fernandes e Wilson Lousada. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. III: estudos de costumes: cenas da vida privada. Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; 2. ed. São Paulo: Globo, 1989c. p. 525-683.

BALZAC, Honoré de. O Pai Goriot. Tradução de Gomes da Silveira. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. IV: estudos de costumes: cenas da vida privada. Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; 2. ed. São Paulo: Globo, 1989d. p. 15-235.

BALZAC, Honoré de. O Contrato de Casamento. Tradução de Gomes da Silveira. *In*: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana** – vol. IV: estudos de costumes: cenas da vida privada. Honoré de Balzac. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai; 2. ed. São Paulo: Globo, 1989e. p. 389-501.

BARBOSA, Sidney. Ensaio sobre as relações entre biografia e obra de um escritor: o caso singular de Honoré de Balzac. **Lettres Françaises**: Revista da área de língua e literatura francesa faculdade de ciências e letras. São Paulo: UNESP/CAR, Nº 4, p. 23-46, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/1292>. Acesso em: 14 mar. 2009.

BARBÉRIS, Pierre. **Balzac** : une mythologie réaliste. Librairie Larousse, 1971.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70 LDA, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Concepção e organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BIOGRAFIA – Emmanuel Swedenborg. *In*: SOCIEDADE DAS CIÊNCIAS ANTIGAS. [20--]. Disponível em: <https://www.sca.org.br/uploads/news/id108/Swedenborg.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2019.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1973.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. *In*: BOURDIEU, Pierre. **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 62-63, juin 1986. L'illusion biographique. p. 69-72.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CHARDIN, Pierre T. de. **O fenômeno humano**. Tradução de José Luiz Archanjo. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015.

GHEIRART, Oziel. Antropoética. In: GHEIRART, Oziel. **O tratado antropoético**. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica – SP, São Paulo, 2015. p. 45-88.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. Balzac. In: LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. **Collection littéraire Lagarde & Michard. XIX^e siècle**. [20--]. Les Grands Auteurs Français du Programme. Volume V. Les Éditions Bordas a Paris. p. 303-320.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios). p. 167-202.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

MACHADO, Antonio Ruiz. **Proverbios y cantares**. Campos de castillas XXIX. Coleção de cantos poéticos, 1912.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução Marina Appenzeller; revisão de tradução Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOLES, Abraham A. **As ciências do impreciso**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

MORIN, Edgar. **Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios**. Organização Maria da Conceição de Almeida, Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

MORIN, Edgar. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana / elaboração para Unesco por Edgar Morin**,

Emilio Roger Ciurana, Raúl Domingo Motta. Tradução Sandra Trabucco Valenzuela; revisão técnica da tradução Edgard de Assis Carvalho. – 2. ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2007.

MORIN, Edgar. **Em busca dos fundamentos perdidos** – textos sobre o marxismo. Tradução de Maria Lucia Rodrigues e Salma Tannus. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Tradução de Hermano Neves. 6. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1999.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Os Pensadores. São Paulo. Nova Cultural, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 174-203.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Editora: CopyMarket.com, 2001.

PROUST, Marcel. O método de Sainte-Beuve. *In*: PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura**. Tradução Haroldo Ramanzini. Revisão da tradução Marilene Felinto. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 49-62.

RENÉ, Descartes. **Discurso do método**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ROBB, Graham. **Balzac, uma biografia**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução André Telles. Cosacnaif, 1972.

RÓNAI, Paulo. **Um romance de Balzac: a pele de onagro**. Rio de Janeiro: Editora da Noite, 1952.

RÓNAI, Paulo. **A vida de Balzac: uma biografia ilustrada**. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ROSELFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSELFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Balzac dans tous ses états: A la recherche de l'absolu. **Revue des Deux Mondes**, janvier 1999. Disponível em: <https://www.revedesdeuxmondes.fr/article-revue/a-la-recherche-de-labsolu/>. Acesso em: 16 mar. 2019.

SILVA, Odalice de Castro. Sainte-Beuve: um momento da crítica literária ou Sainte-Beuve duzentos anos. **Revista de letras**. Fortaleza: Repositório Institucional UFC, v.1, N. 27, p. 33-39, jan/dez. 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/17433> . Acesso em: 13 abr. 2019.

SWEDENBORG, Emanuel. **Les délices de la sagesse sur l'amour conjugal**. Traduit du latin par J. -F. -E. Le Boys des Guays, 2. Ed. Amsterdam, 1768, Paris: Librairie de la Nouvelle Jérusalem, 1887.

TAINÉ, H. Balzac. *In*: TAINÉ, H. **Nouveaux essais de critique et d'histoire**. Paris: Librairie de L. Hachette et C^{lo}, 1865. p. 63-170.

TERRA, Ricardo Ribeiro. Humboldt e a formação do modelo de universidade e pesquisa alemã. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 24, N. 1, p. 133-150, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaaalema/article/view/154074> . Acesso em: 13 abr. 2019.

TROBRIDGE, L. George. **Swedenborg vida e ensinamentos**. Tradução Raimundo Araújo Castro Neto. Rio de Janeiro: Sociedade Religiosa “A Nova Jerusalém”, 1998.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WELLEK, René. **Conceito de crítica**. Tradução Maria Lúcia Rocha-Coutinho. São Paulo: Cultrix, 1987.

ZWEIG, Stefan. **Balzac**: o romance da sua vida. Tradução de Mário Domingues. 4. ed. Porto: Livraria Civilização – Editora, 1971.

ANEXO A - POR UMA CIÊNCIA DO HOMEM. TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO

Dès 1833, Balzac qui sort d'une intense période de production romanesque et qui vient d'accumuler une masse impressionnante de preuves de type littéraire publie sa *Théorie de la démarche* et songe à un *Traité complet de la vie élégante*, auquel il projette d'ajouter un *Traité de l'éducation*, une *Physiologie des corps enseignants*, le tout devant peut-être s'intégrer à une *Pathologie de la vie sociale*, ou *méditations mathématiques, physiques, chimiques et transcendantes sur les manifestations de la pensée prise dans toutes les formes que lui donne l'état social*. C'est la reprise en force de toutes les tentatives qui vont du *Code de gens honnêtes* en 1825 ou *Traité de la vie élégante* de 1830 et aux textes alors publiés dans diverses revues (sur le déjeuner, sur la toilette, etc.). L'idée par ailleurs est nette : description des conduites, et notamment de la pensée mais de la pensée dans le rôle que la force à jouer la "civilisation". "La pathologie de la vie sociale sera une anthropologie complète qui manquait jusqu'alors au monde savant, élégant, littéraire et domestique." *Une anthropologie complète* : ainsi Balzac songeait à "dépasser" la littérature en direction de ce que nous appellerions les sciences humaines. Penser l'homme, penser le monde moderne en les mesurant l'un et l'autre : "la civilisation corrompt tout, même le mouvement". Il y a là à la fois un en-deçà et un au-delà du roman. En-deçà, parce que, en un sens, le roman peut et prouve plus ; au-delà, parce que le roman ne peut avoir les mêmes ambitions systématiques. D'où cette idée qu'à faire du roman, on fait moins qu'à faire des traités. Et tout le prouve : Balzac multiplie alors les tentatives pour revenir, lui le conteur parisien, connu et coté, aux œuvres de type théorique et philosophique. Mais les directeurs et les éditeurs font la petite bouche. Pichot, à la *Revue de Paris*, n'apprécie guère la *Lettre à Charles Nodier* sur Ballanche et la palingénésie et il proteste à nouveau lorsque Balzac lui retire la suite de la "révolutionnante" *Histoire des Treize* : c'est que, pour les abonnés, la philosophie n'allait pas aussi bien que les histoires, et Balzac racontait – sur quel ton ! – à M^{me} Hanska qu'il allait bien falloir se mettre à Eugénie Grandet. N'en doutons pas : il y a là un épisode très significatif du projet fondamental et persistant de Balzac. Lorsqu'il se met au roman de saumur et renonce à la pathologie, il éprouve sans doute des sentiments assez voisins de ceux de jeune homme de 1819 – 1821 obligé d'abandonner sa chère philosophie pour faire du R'Hoone et du Saint-Aubin. Et pourtant la *Théorie* a ses limites ; le brille et fait de l'esprit. Mais non sans risques. Car le péril et la limite de ce genre d'ouvrage, c'est la satire, c'est la présentation d'un univers manichéen et mécanisé, à deux seules dimensions et sans profondeur de champ. Le *Traité* reprend en un sens les ambitions

mécanistes et descriptives du XVIII^e siècle et de l'esprit bourgeois ; le drame, la dialectique profonde de l'encours et du non-dominé lui échappent. Le *Traité* donne du réel une image close : la triste preuve en sera administrée à l'autre bout de la carrière par ces Petites misères de la vie conjugale, saynètes et bons mots que rien réellement n'enlève et qui font retomber la *Comédie humaine*. Il faudra donc, après une injection d'idées au roman, une relève et une recharge romanesque si l'on veut que l'idée continue à vivre. On est au cœur de la genèse de cet ordre balzacien qui n'a jamais été réellement compris.

Já em 1833, Balzac, que sai de um intenso período de produção romântica e que acumulava uma massa impressionante de evidências do tipo literário, publica sua *Teoria da abordagem* e sonha com um *Tratado completo sobre a vida elegante*, para o qual ele planeja adicionar um *Tratado sobre educação*, uma *Fisiologia dos corpos de ensino*, todos os quais talvez devam ser integrados a uma *Patologia da vida social*, ou *Meditações matemáticas, físicas, químicas e transcendentais* sobre as manifestações do pensamento tomado de todas as formas do estado social. É a retomada em vigor de todas as tentativas que vão do *Código de pessoas honestas* de 1825 ou do *Tratado da vida elegante* de 1830 e dos textos em seguida publicados em várias revistas (sobre o almoço, sobre a forma de se vestir, etc.). Além disso, a ideia é clara: descrição dos comportamentos e, em particular, do pensamento, mas do pensamento, no papel que o force a desempenhar "civilização". "A patologia da vida social será uma antropologia completa que até então faltava no mundo erudito, elegante, literário e doméstico". Uma antropologia completa: assim Balzac pensou em "ir além" da literatura na direção do que chamaríamos de ciências humanas. Pensar no homem, pensar no mundo moderno medindo os dois: dizia Balzac, "a civilização corrompe tudo, até o movimento". Há abaixo e além do romance. Abaixo, porque, em certo sentido, o romance pode e prova mais; além, porque o romance não pode ter as mesmas ambições sistemáticas. Daí essa ideia de que fazer romance, faz-se menos do que fazer tratados. E tudo prova: Balzac multiplica então as tentativas de retornar, ele o contador de histórias parisiense, conhecido e citado, as obras de tipo teórica e filosófica. Mas diretores e editores comentam na surdina. Pichot, na *Revue de Paris*, dificilmente não apreciaria a *Carta a Charles Nodier* sobre Ballanche e Palingenesis e ele protesta novamente quando Balzac retira a seguinte do "revolucionário" *Histoire des Treze*: é isso, para assinantes, a filosofia não foi tão bem quanto as histórias, e Balzac contou - em que tom! - à sra. Hanska, que teria que se entregar a *Eugénie Grandet*. Sem dúvida: este é um episódio muito significativo no projeto fundamental e persistente de Balzac. Quando ele se voltou ao romance de 'Saumur' e renunciou à patologia, ele sem dúvida teve sentimentos bastante semelhantes aos de um jovem de 1819 a 1821 forçado a abandonar sua querida

filosofia para fazer R'Hoone e Saint-Aubin. E, no entanto, a teoria tem seus limites; ela brilha e se faz do espírito. Mas não sem riscos. Como o perigo e o limite desse tipo de trabalho são sátiras, é a apresentação de um universo maniqueísta e mecanizado, com apenas duas dimensões e sem profundidade de campo. O Tratado retoma, de certo modo, as ambições mecanicistas e descritivas do século XVIII e do espírito burguês; o drama, a profunda dialética dos notáveis e dos não dominados escapam dele. O Tratado dá à realidade uma imagem fechada: a triste prova será administrada no outro extremo da carreira por essas *Pequenas misérias da vida conjugal*, esboços e boas palavras que nada realmente tiram e que vão recair na *Comédia Humana*. Portanto, será necessário, após uma injeção de ideias no romance, um alívio e uma recarga romântica, se quisermos que a ideia continue viva. Estamos no cerne da gênese dessa ordem de Balzac que nunca foi realmente compreendida.

**ANEXO B – DEDICATÓRIA AO LEITOR. TEXTO ORIGINAL E NOSSA
TRADUÇÃO**

Au lecteur³⁶: Au début de la vie littéraire de l’auteur, un ami, mort depuis longtemps, lui donna le sujet de cette Étude, que plus tard il trouva dans un recueil publié vers le commencement de ce siècle ; et, selon ses conjectures, c’est une fantaisie due à Hoffmann de Berlin, publiée dans quelque almanach d’Allemagne, et oubliée dans ses œuvres par les éditeurs. *La Comédie Humaine* est assez riche en inventions pour que l’auteur avoue un innocent emprunt ; comme le bon La Fontaine, il aura traité d’ailleurs à sa manière, et sans le savoir, un fait déjà conté. Ceci ne fut pas une de ces plaisanteries à la mode en 1830, époque à laquelle tout auteur faisait de *l’atroce* pour le plaisir de jeunes filles. Quand vous serez arrivé à l’élégant parricide de don Juan, essayez de deviner la conduite que tiendraient, en des conjonctures à peu près semblables, les honnêtes gens qui, au dix-neuvième siècle, prennent de l’argent à rentes viagères, sur la foi d’un catarrhe, ou ceux qui louent une Maison à une vieille femme pour le reste de ses jours ? Ressusciteraient-ils leurs rentiers ? Je désirerais que des peseurs-jurés de conscience examinassent quel degré de similitude il peut exister entre don Juan et les pères qui marient leurs enfants à cause des *espérances* ? La société humaine, qui marche, à entendre quelques philosophes, dans une voie de progrès, considère-t-elle comme un pas vers le bien, l’art d’attendre les trépas ? Cette Science a créé des métiers honorables, au moyen desquels on vit de la mort. Certaines personnes ont pour état d’espérer un décès, elles le couvent, elles s’accroupissent chaque matin sur un cadavre, et s’en font un oreiller de soir : c’est les coadjuteurs, les cardinaux, les surnuméraires, les tontiniers,³⁷ etc. Ajoutez-y beaucoup de gens délicats, empressés d’acheter une propriété dont le prix dépasse leurs moyens, mais qui établissent logiquement et à froid les chances de vie qui restent à leurs pères ou à leurs belles-mères, octogénaires ou septuagénaires, en disant : “Avant trois ans, j’hériterai nécessairement, et alors...” Un meurtrier nous dégoûte moins qu’un espion. Le meurtrier a cédé peut-être à un mouvement de folie, il peut se repentir, s’ennoblir. Mais l’espion est toujours espion ; il est espion au lit, à table, en marchant, la nuit, le jour ; il est vil à toute minute. Que serait-ce donc d’être meurtrier comme un espion est vil ? Hé ! Bien, ne venez-vous pas de reconnaître au sein de la société une foule d’êtres amenés par nos lois, par nos mœurs, par les usages, à penser sans cesse à la mort des leurs, à la convoiter ? Ils pèsent

³⁶ Cette dédicace date de 1846.

³⁷ La tontine est une sorte de loterie qui assure aux derniers survivants la totalité des mises. La plus célèbre était la tontine Lafarge, à laquelle avait longtemps cotisé le père de Balzac.

ce que vaut un cercueil en marchandant des cachemires pour leurs femmes, en gravissant l'escalier d'un théâtre, en désirant aller aux Bouffons, en souhaitant une voiture. Ils assassinent au moment où de chères créatures, ravissantes d'innocence, leur apportent, le soir, des fronts enfantins, à baiser en disant : "Bonsoir, père !" Ils voient à toute heure des yeux qu'ils voudraient fermer, et qui se rouvrent chaque matin à la lumière, comme celui de Belvidéro dans cette Étude. Dieu seul sait le nombre des parricides qui se commettent par la pensée ! Figurez-vous un homme ayant à servir mille écus de rentes viagères à une vieille femme, et qui, tous deux, vivent à la campagne, séparés par un ruisseau, mais assez étrangers l'un à l'autre pour pouvoir se haïr cordialement sans manquer à ces convenances humaines qui mettent un masque sur le visage de deux frères dont l'un aura le majorat, et l'autre une légitime. Toute la civilisation européenne repose sur L'HÉRÉDITÉ comme sur un pivot, ce serait folie que de le supprimer ; mais ne pourrait-on, comme dans les machines qui font l'orgueil de notre Age, perfectionner ce rouage essentiel.

Si l'auteur a conservé cette vieille formule AU LECTEUR dans un ouvrage où il tâche de représenter toutes les formes littéraires, c'est pour placer une remarque relative à quelques Études, et surtout à celle-ci. Chacune de ses compositions est basée sur des idées plus ou moins neuves, dont l'expression lui semble utile, il peut tenir à la priorité de certaines formes, de certaines pensées qui, depuis, ont passé dans le domaine littéraire, et s'y sont parfois vulgarisées. Les dates de la publication primitive de chaque Étude ne doivent donc pas être indifférentes à ceux des lecteurs qui voudront lui rendre justice.

La lecture nous donne des amis inconnus, et quel ami qu'un lecteur ! Nous avons des amis connus qui ne lisent rien de nous ! L'auteur espère avoir payé sa dette en dédiant cette œuvre DIIS IGNOTIS³⁸.

Ao leitor: No início da vida literária do autor, um amigo, morto há muito tempo, deu a ele o assunto deste estudo, que ele mais tarde encontrou em uma coleção publicada por volta do início deste século; e, de acordo com suas conjecturas, é uma fantasia devida a Hoffmann de Berlim, publicada em algum almanaque da Alemanha, e esquecida em seus trabalhos pelos editores. *A Comédia Humana* é rica o suficiente em invenções para o autor admitir um empréstimo inocente; como o bom La Fontaine, ele terá tratado à sua maneira, e sem o saber, um fato já contado. Essa não foi uma daquelas piadas da moda em 1830, quando todo autor fazia o papel de cruel para o prazer das meninas. Quando você chegar ao elegante parricídio de Dom Juan, tente adivinhar a conduta que sustentaria, em circunstâncias

³⁸ "Aux dieux inconnus" (Actes, XVII, 23).

aproximadamente semelhantes, as pessoas honestas que, no século XIX, recebem dinheiro por anuidades vitalícias, pela fé de um catarro, ou aqueles que alugam uma casa para uma velha pelo resto de seus dias? Eles ressuscitariam seus pensionistas? Gostaria de ponderar os jurados de consciência para examinar que grau de semelhança pode haver entre Dom Juan e os pais que casam seus filhos por causa dessas esperanças? A sociedade humana, que caminha, ao seguir alguns filósofos, em um caminho de progresso, considera como um passo em direção ao bem, a arte de esperar pela morte? Esta ciência criou ocupações honrosas, por meio das quais se vivem da morte. Algumas pessoas têm por estado de esperança uma morte, escondem-na, agacham-se todas as manhãs em um cadáver e fazem dele um travesseiro noturno: são os coadjutores, os cardeais, os supranumerários, os inquilinos, etc. Acrescente a isso muitas pessoas delicadas, ansiosas para comprar um imóvel cujo preço exceda seus meios, mas que, lógica e friamente, estabelecem as chances de vida que ainda restam para seus pais ou sogra, octogenários ou septuagenários, dizendo: "Antes de três anos, herdarei necessariamente, e então ..." Um assassino nos repugna menos que um espião. O assassino pode ter cedido a um movimento de loucura, ele pode se arrepender, tornar-se enobrecido. Mas o espião ainda é um espião; ele é um espião na cama, na mesa, andando, à noite, durante o dia; ele é vil o tempo todo. O que seria ser um assassino como um espião é vil? Ei! Bem, você não apenas reconheceu na sociedade uma multidão de seres liderados por nossas leis, costumes e usos, pensando constantemente na morte de seus entes queridos, a cobiçá-la? Eles pesam o valor de um caixão, pechinchando caxemira para suas esposas, subindo as escadas de um teatro, desejando ir aos Bufões, desejando um carro. Eles assassinam no momento em que queridas criaturas, arrebatadoras da inocência, as trazem à noite, testas infantis, para beijá-las dizendo: "Boa noite, pai!" Eles veem em todos os momentos os olhos que gostariam de fechar e que reabrem todas as manhãs à luz, como o de Belvidéro nesse estudo. Só Deus sabe quantos parricídios são cometidos pelo pensamento! Imagine um homem tendo que viver com mil escudos de renda com uma velha senhora, e que vivem no campo, separados por um riacho, mas suficientemente estranhos um ao outro para poder se odiar cordialmente sem faltar às suas convenções humanas que colocam uma máscara no rosto de dois irmãos, um dos quais terá a primogenitura, e o outro um legítimo. Toda civilização europeia repousa sobre a HEREDITARIEDADE como em um pivô; seria tolice suprimi-la; mas não poderíamos, como nas máquinas que são o orgulho de nossa era, aperfeiçoar essa engrenagem essencial.

Se o autor manteve essa antiga fórmula AO LEITOR numa obra em que ele tenta representar todas as formas literárias, é para colocar uma relevância relativa a alguns estudos, e sobretudo a este. Cada uma de suas composições está baseada em mais ou menos novas

ideias, cuja expressão lhe parece útil, ele pode manter a prioridade de certas formas, de certos pensamentos que, desde então, passaram para o campo literário, e às vezes são popularizados. As datas da publicação original de cada Estudo não devem, portanto, ser indiferentes às dos leitores que desejam fazer justiça.

A leitura nos dá amigos desconhecidos, e que amigo esse leitor! Conhecemos amigos que não leem nada sobre nós! O autor espera ter pago sua dívida, dedicando esta obra DIIS IGNOTIS (Aos deuses desconhecidos).

ANEXO C – O QUE É UM ROMANCE BALZAQUIANO? TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO

Qu'est-Ce Qu'un Roman Balzacien ?

“On ne peut parler de l'origine d'un phénomène quel qu'il soit, écrit Propp, avant d'avoir décrit ce phénomène [...]. Avant d'élucider l'origine du conte, il faut savoir ce qu'est le conte.” Il est en effet assez évident qu'on ne s'interroge de manière légitime et efficace que sur les origines et sur la formation de ce qui existe, c'est-à-dire de ce qui est consommé et reproduit, c'est-à-dire de ce qui fonctionne et dont on se met à penser qu'il doit bien venir de quelque part et qu'il ne saurait sans raisons avoir pris et s'être constitué. Car qu'est-ce qu'exister fonctionner, sinon avoir fait irruption ? Et *durer* ? Ainsi de la tragédie classique au XVII^e siècle. Ainsi du nouveau roman au vingtième. Un fait ne tombe jamais du ciel, et derrière une structure il y a toujours de l'Histoire et des contradictions. Mais aussi on ne se pose la question *où, quand, comment* ? Que le jour où, dans un univers habitué à certaines formes (ou commençant à les récuser), on constate la progression (ou la permanence), la conquête (ou la résistance) d'ensembles significatifs et caractéristique. Qu'est-ce qu'une tragédie ? La question n'a de sens que le jour où pastorale et tragi-comédie cessent de régner sans partage, ou le jour où commencent à percer drame et roman. La vision-l'interrogation-structurelle et La vision-l'interrogation-génétique, l'une liée à une réflexion sur les constantes, sur les mécanismes et sur les ensembles, l'autre à une méditation sur le devenir et sur les destins, sont ainsi étroitement mêlées, comme le réel même qu'elles tentent de penser et de définir. Qu'est-ce qu'un roman balzacien ? La question prend tout son sens en 1834, en 1840, lorsqu'on s'aperçoit que décidément quelque chose s'est imposé, qu'on écrit et qui se lit, ou en 1960, lorsqu'on croit sentir que la formule cesse d'avoir toute son efficacité, mais s'obstine. Forme pleine et constituée, le roman balzacien, comme toute forme propre, se définit et se saisit entre deux scandales : celui de la nouveauté, celui de la survivance. Entre les deux se situe une période plus ou moins longue d'assimilation d'abord, de consommation et de reproduction ensuite. A la différence de celles du conte, les origines du roman balzacien ne se perdent pas dans la nuit des temps : *d'où l'impossibilité de ne poser à son sujet que la question descriptive et structurelle*. Mais à partir d'une certaine date le roman balzacien comme modèle et surtout comme forme significative, s'est trouvé mis en question. C'est en abordant la question par ce biais que l'analyse des structures prend tout son sens : dans la mesure où le roman balzacien, pour la conscience et pour l'expression modernes, en quelque

sorte se bloque et bloque l'écriture. Quitte à s'interroger ultérieurement sur les raisons de ce blocage et de cette mise en question, il faut d'abord repérer les lois internes d'un mode d'écriture qui fait certes désormais partie de l'histoire en place, mais s'est constitué d'une manière bien particulière et assez exactement localisée.

Il existe aujourd'hui un *modèle* de roman balzacien (ou stendhalien) comme il a existé un modèle de tragédie classique ou de sonnet français. Ce modèle a été contesté à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle par tout ce qui se réclame de Joyce, de Proust, des romanciers américains et du roman nouveau. Le roman balzacien, fondé sur la description et sur l'analyse, sur la fourniture d'une documentation et sur le récit logique et complet d'une histoire est-il dépassé ? Avant d'en venir là, il faut bien voir que le roman balzacien, qui a servi au moins, de repère au roman naturaliste, avant de servir de repoussoir et d'anti-roman au roman poétique et au roman des objets, n'est pas sorti tout armé d'une cervelle exceptionnelle ni surtout d'intentions platement "réalistes" et photographiques. Il est absolument impossible, en tout cas, de définir le roman balzacien de consommation en termes d'immobiles et au moins définissables structures, celles-ci ne pouvant apparaître qu'au terme d'un minimum de recherche et de génération.

O que é um romance balzaquiano?

“Não podemos falar da origem de nenhum fenômeno, escreve Propp, antes de ter descrito este fenômeno [...]. Antes de elucidar a origem do conto, é necessário saber o que é o conto.” Com efeito, é bastante óbvio que só questionamos legítima e efetivamente as origens e a formação do que existe, isto é, do que se consome e se reproduz, ou seja, do que funciona e do qual começamos a pensar, que deve vir de algum lugar e que não poderia sem razões ter surgido e se constituído. Por que o que é existir e funcionar, senão ter feito aparecer? E permanecer? O mesmo aconteceu com a tragédia clássica do século XVII. Assim, do novo romance ao mais antigo. Um fato nunca cai do céu, e por trás de uma estrutura sempre há história e contradições. Mas também não fazemos a pergunta onde, quando, como? Que o dia em que, em um universo acostumado a certas formas (ou começando a rejeitá-las), pode-se afirmar a progressão (ou a permanência), a conquista (ou a resistência) de conjuntos significativos e característicos. O que é uma tragédia? A pergunta só tem sentido quando a pastoral e a tragicomédia deixam de reinar totalmente, ou o dia em que o drama e o romance começam a surgir. A visão-questionamento-estrutural e a visão-questionamento-genético, uma ligada à reflexão sobre as constantes, sobre os mecanismos e sobre os conjuntos, a outra com

a meditação sobre o devir e o destino, são assim intimamente entrelaçadas, como a própria realidade que elas estão tentando pensar e definir. O que é um romance balzaquiano? A pergunta ganha sentido em 1834, em 1840, quando se percebe que algo se impõe decididamente, que se escreve e se lê, ou em 1960, quando se pensa que a fórmula perdeu sua eficácia, mas continua obstinada. Forma plena e constituída, o romance balzaquiano, como toda forma própria, se define e se encontra entre dois escândalos: aquele da novidade, aquele da sobrevivência. Entre os dois há um período mais ou menos longo de assimilação do primeiro, de consumo e depois de reprodução. Ao contrário das do conto, as origens do romance balzaquiano não se perdem nas brumas do tempo: *daí a impossibilidade de fazer apenas a questão descritiva e estrutural sobre ele*. Mas, a partir de certa data, o romance balzaquiano como modelo e, especialmente, como forma significativa, foi questionado. É abordando a questão por esse ângulo que a análise das estruturas ganha todo o seu sentido: na medida em que o romance balzaquiano, para a consciência e a expressão moderna, de certa forma trava e bloqueia a escrita. Mesmo que isso signifique questionar mais tarde as razões desse bloqueio e desse questionamento, é necessário primeiro identificar as leis internas de um modo de escrita que certamente já faz parte da história em curso, mas é feito de uma maneira muito particular e localizada com bastante precisão.

Hoje existe um modelo de romance balzaquiano (ou stendhaliano) como havia um modelo de tragédia clássica ou de soneto francês. Este modelo foi contestado no final do século XIX e no século XX, por todos os que reivindicam Joyce, Proust, romancistas americanos e o novo romance. O romance balzaquiano, baseado na descrição e na análise, no fornecimento de documentação e na narrativa lógica e completa de uma história, está desatualizado? Antes de chegar a isso, devemos ver claramente que o romance balzaquiano, que serviu pelo menos de referência para o romance naturalista, antes de servir de contraste e antirromance para o romance poético e o romance de objetos, não saiu totalmente armado com um cérebro excepcional nem, acima de tudo, com intenções absolutamente “realistas” e fotográficas. Em todo caso, é absolutamente impossível definir o romance balzaquiano de consumo em termos de estruturas imóveis e pelo menos definíveis, estas só podem surgir após um mínimo de pesquisa e geração.

ANEXO D – NÚMERO ESPECIAL DA REVUE DES DEUX MONDES. TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO

1829 – 2009 L’anniversaire
La Lettre sur le travail
 D’Honoré de Balzac :
 1848 – 1906, aller et retour

Thomas Loué.

Balzac eut de grands projets avec la *Revue des Deux Mondes* mais y publia peu, essentiellement au début, entre décembre 1830 et février 1832. De grands projets puisqu’il voyait, en visionnaire, dans les revues, le vecteur privilégié de la parole des “intelligentiels” – les intellectuels avant la lettre. La collaboration entre Balzac et François Buloz s’arrêta cependant brutalement, fin 1835, à l’orée d’un procès retentissant : pendant que le romancier publiait dans la Revue de Paris – l’autre revue de Buloz – le *Lys dans la vallée*, l’éditeur revendait l’œuvre, sans l’accord de l’auteur, à la Revue étrangère publiée à Saint-Petersbourg de 1832 à 1863. Ces chemins divergents ne se recroisèrent jamais. Tandis que Balzac se lançait dans la croisade pour la défense du droit d’auteur (création de la Société des gens de lettres en 1838) et cherchait à créer les conditions éditoriales de son indépendance (fondation de la Chronique de Paris en 1836 puis de la Revue Parisienne en 1840), Buloz, lui, consolidait économiquement une *Revue des Deux Mondes* qui devenait progressivement l’une des principales instances de la consécration littéraire (1).

Quoique ostracisé pendant soixante-dix ans dans les pages de la Revue, Balzac apparaît pourtant comme l’une des figures importantes, notamment lors des célébrations du centenaire en 1929 (2). Il faut en chercher la raison dans la renaissance du lien posthume noué par Ferdinand Brunetière au tournant du siècle. L’éminent critique littéraire, dont la très médiatique conversion au catholicisme marqua l’histoire de la *Revue des Deux Mondes*, directeur de celle-ci depuis le 11 décembre 1893, redécouvrait en effet celui qui écrivait à la lumière de la “religion et de la monarchie”. Si le second terme n’avait alors plus guère de sens, le premier au contraire en avait de plus en plus. Le 15 mars 1906, Brunetière publiait “Honoré de Balzac : son influence littéraire et son œuvre,” huitième chapitre d’une étude dont la parution était programmée pour le mois suivant chez Calmann-Lévy (3). C’est sans doute ce qui décida le vicomte Spœlberch de Lovenjoul, grand collectionneur de manuscrits romantiques, à proposer, par l’intermédiaire du comte Othenin d’Haussonville (pendant l’été 1906, tous deux prenaient les eaux à Royat), la publication d’un manuscrit jusqu’alors inédit,

la Lettre sur le travail, publiée dans le numéro du 1er septembre 1906 et que la Revue republie aujourd'hui. Ainsi, le 31 juillet 1906, Lovenjoul écrivait à Brunetière : “Quel singulier personnage que le hasard ! Grâce à lui et à ma rencontre tout à fait fortuite avec le comte d'Haussonville à Royat, et grâce surtout à l'aimable intermédiaire de ce dernier, voilà que le nom de Balzac va sans doute revenir à la *Revue des Deux Mondes* après quatre-vingts ans d'interruption ! Je suis heureux que vous ayez aussi trouvé sa Lettre sur le travail un document d'un saisissant intérêt d'actualité, et je pense – réellement pour moi – qu'il faudrait donc la mettre au jour, le plus tôt possible. Vous en jugerez. (4) ”

“Mettre au jour” en 1906 un article d'une saisissante actualité écrit en 1848, dans l'urgence de la Révolution, et dans lequel Balzac s'attaquait aux “utopies républicaines”, entendons notamment le droit au travail et le communisme, et au sujet desquelles il fallait rompre, selon lui “le silence”. Ceci réclame quelques explications. De fait, en 1848 la parole balzacienne ne résonna guère que dans son cabinet et sous sa plume, même si, comme l'a écrit Michèle Riot-Sarcey, ce texte est l'occasion de “pénétrer dans la compréhension du temps de Balzac”, de saisir la perception contemporaine de l'événement, non pas à la lumière de ce qui est advenu, mais de ce qui est en train de se faire (5). Cette perspective historique centrée sur Balzac n'entre pas en contradiction avec une autre, celle de l'histoire du texte et de sa publication qui éclaire cette fois non pas le contexte révolutionnaire de 1848, mais celui prérévolutionnaire de 1906 sur laquelle plana aussi l'ombre de la révolution russe manquée de 1905.

La chose est connue : l'année 1906 constitua l'année de tous les records dans l'histoire de la contestation ouvrière de la Belle Époque : 9 400 000 journées de grève, près de 450 000 grévistes, plus de 1 300 grèves d'une durée moyenne dépassant vingt et un jour (6). La grève des typographes parisiens au printemps 1906 obligea même les responsables de la Revue des Deux Mondes à en délocaliser l'impression en Belgique, dans la petite ville de Braine-le-Comte, tandis que la composition des numéros était réalisée à Namur, sous la surveillance de Raymond de Vogüé, le fils d'un des plus proches amis de Brunetière. Cette situation délicate explique en grande partie le sentiment d'urgence dans lequel fut publiée la *Lettre sur le travail*. Ainsi Lovenjoul écrivit-il à Haussonville le 31 juillet : “Ainsi que vous me l'indiquez, je vais écrire aujourd'hui même à M. Brunetière afin de régler avec lui les conditions d'insertion de la Lettre de Balzac. Nullement pour moi mais à cause des circonstances, je crois qu'il serait urgent de la mettre au jour le plus tôt possible. (7) ” La *Lettre* était publiée un mois plus tard.

1848 et 1906 raisonnent comme en écho. Le grand écrivain catholique, écrivant dans l'urgence, venait à la rescousse des adversaires du Grand Soir : “Maintenant, pour sauver la France, il faut ourdir la conspiration du bien, comme la conspiration du mal a éclaté, avec rapidité.” On le sait, c'est surtout Georges Clemenceau, en “briseur de grèves” qui vint à l'aide d'une République contestée sur sa gauche par le syndicalisme révolutionnaire d'action directe incarné par la CGT d'alors. Il n'en demeure pas moins que Brunetière, et la *Revue des Deux Mondes* avec lui, trouvait en Balzac une référence de choix, point de jonction du littéraire et du social, pour défendre la ligne idéologique, empreinte de catholicisme social depuis *Rerum Novarum*, que la *Revue des Deux Mondes* avait explicitement adoptée dans les années 1890. Moins d'un an après la séparation de l'Église et de l'État et l'épisode des “cardinaux verts” dont la *Revue des Deux Mondes* avait été le berceau, la publication de la *Lettre sur le travail* de Balzac illustre une nouvelle fois, et avec quelle force, le lien consubstantiel qui unissait dans ses pages, littérature, société et politique.

1. Thomas Loué, *la Revue des Deux Mondes de Buloz à Brunetière. De la belle époque de la revue à la revue de la Belle Époque*, Lille, ANRT, 3 vol., 1998.
2. Marcel Bouteron, “Balzac” in *Le Livre du centenaire, Cent ans de vie française à la Revue des Deux Mondes*, Revue des Deux Mondes, 1929.
3. Ferdinand Brunetière, *Honoré de Balzac 1799-1850*, Calmann-Lévy, 1906.
4. BNF, Mss, Papiers Brunetière, NAF, 25050, ff. 12-13.
5. Michèle Riot-Sarcey, “Le passé du présent” in Boris Lyon-Caen et Marie-Eve Thérénty, *Balzac et le politique*, Christian Pirot éditeur, 2007.
6. Claude Willard (dir.), *la France ouvrière, t. I: Des origines aux années 1920*, Éditions de l'Atelier, 1995.
7. Institut de France, Mss, Fonds Spœlberch de Lovenjoul, Papiers Balzac A169.

1829 – 2009 L'anniversaire

La Lettre sur le travail

D'Honoré de Balzac :

1848 – 1906, aller et retour

Thomas Loué.

Balzac teve grandes projetos com a *Revue des Deux Mondes*, mas publicou pouco lá, principalmente no início, entre dezembro de 1830 e fevereiro de 1832. Grandes projetos desde que ele viu, como visionário, nas revistas, o vetor privilegiado da palavra da “intelligentsia” - os intelectuais avant la lettre. A colaboração entre Balzac e François Buloz parou, no entanto, repentinamente, no final de 1835, à beira de um processo de grande repercussão: durante o qual o romancista publicou na *Revue de Paris* - a outra revista de Buloz – *O Lírio do Vale*, a editora revendeu a obra, sem o consentimento do autor, para uma revista estrangeira publicada em São Petersburgo de 1832 a 1863. Esses caminhos divergentes nunca mais se cruzaram. Enquanto Balzac se lançava na cruzada em defesa dos direitos

autorais do autor e procurava criar as condições editoriais para sua independência (fundação da *Chronique de Paris* em 1836 e depois da *Revue Parisienne* em 1840), Buloz, por sua vez, consolidava economicamente uma *Revue des Deux Mondes* que gradualmente se tornava uma das principais instâncias de consagração literária (1).

Apesar de condenado ao ostracismo por setenta anos nas páginas da *Revue*, Balzac, no entanto, aparece como uma das figuras importante, especialmente durante as comemorações do centenário em 1929 (2). É necessário buscar a compreensão dos fatos no renascimento do lugar póstumo fixado por Ferdinand Brunetière na virada do século. O eminente crítico literário, cuja conversão altamente divulgada para o catolicismo marca a história da *Revue des Deux Mondes*, diretor dela desde 11 de dezembro de 1893, redescobria com efeito, aquele que escrevia à luz da “religião e da monarquia”. Se o segundo termo mal fazia sentido, o primeiro, ao contrário, tinha cada vez mais sentido. Em 15 de março de 1906, Brunetière publicava “Honoré de Balzac: sua influência literária e sua obra,” oitavo capítulo de um estudo cuja publicação estava programada para o mês seguinte em Calmann-Lévy (3). Isto é sem dúvida o que decidiu o visconde Spœlberch de Lovenjoul, grande colecionador de manuscritos românticos, para propor, por intermédio do conde Othenin d'Haussonville (de férias em estação de águas em Royat), a publicação de um manuscrito até então inédito, a *Carta sobre o Trabalho*, publicada na edição de 1 de setembro de 1906, que a *Revue* republica hoje. Assim, em 31 de julho de 1906, Lovenjoul escrevia a Brunetière: “Que personagem singular nos chega ao acaso! Graças a ele e ao meu encontro bastante fortuito com o conde de Haussonville em Royat, e graças especialmente ao gentil intermediário deste último, eis que o nome de Balzac, sem dúvida, retorna à *Revue des Deux Mondes* depois de oitenta anos de interrupção! Eu estou feliz que você também achou sua *Carta sobre o Trabalho*, um documento de interesse surpreendentemente atualizado, e eu acho - realmente para mim - por isso devia ser trazido à luz, o mais rápido possível. Você vai julgar. (4) ”

“Trazendo à luz” em 1906 um artigo notavelmente atual escrito em 1848, na urgência da Revolução, e no qual Balzac atacava as “utopias republicanas”, incluindo o direito ao trabalho e o comunismo, e o rompimento do “silêncio” daquelas ideias, que se faziam necessárias, segundo ele. Isso exigia alguma explicação. Na verdade, em 1848, a palavra balzaquiana mal ressoa em seu escritório e sob sua pena, mesmo que, como escreve Michèle Riot-Sarcey, este texto é a oportunidade para “penetrar na compreensão do tempo de Balzac,” para compreender a percepção contemporânea do evento, não à luz do que aconteceu, mas do que está sendo feito (5). Esta perspectiva histórica centrada em Balzac não entra em conflito com uma outra, a da história do texto e sua publicação que ilumina desta

vez, não o contexto revolucionário de 1848, mas aquele pré-revolucionário de 1906, sobre o qual, paira também a sombra da frustrada Revolução Russa de 1905.

A coisa é conhecida: o ano de 1906 foi o ano de todos os recordes da história de protesto dos trabalhadores contra a Belle Époque: 9.400.000 dias de greve, quase 450.000 grevistas, mais de 1.300 greves com duração média superior a vinte e um dia (6). A greve dos tipógrafos parisienses na primavera de 1906 obrigou os responsáveis pela *Revue des Deux Mondes* a realocar a impressão para a Bélgica, na pequena cidade de Braine-le-Comte, enquanto a numeração era feita em Namur, sob a supervisão de Raymond de Vogüé, filho de um dos amigos mais próximos de Brunetière. Esta situação delicada explica em grande parte o sentimento de urgência no qual foi publicada a *Carta sobre o Trabalho*. Então Lovenjoul escreveu para Haussonville em 31 de julho: “Como você me aconselha, vou escrever hoje mesmo ao Sr. Brunetière, a fim de acertar as condições com ele sobre a inserção da Carta de Balzac. Não por mim, mas pelas circunstâncias, acredito que seria urgente trazê-la à luz o mais breve possível. (7)” A Carta foi publicada um mês depois.

1848 e 1906 parecem ecoar. O grande escritor Católico, escrevendo com pressa, veio em socorro de adversários do Grand Soir: “Agora, para salvar a França, ele precisa tramocar a conspiração do bem, assim como a conspiração do mal estoura, com rapidez.” Nós sabemos, é sobretudo Georges Clemenceau, em “destruidor de greves” que vem a ideia de uma República contestada pela sua esquerda, pelo sindicalismo revolucionário de ação direta personificado pela então CGT. Não permanece nada menos que Brunetière, e a *Revue des Deux Mondes* com ele, encontrava em Balzac uma referência de escolha, ponto de junção do literário e do social, para defender a linha ideológica, marca do catolicismo social desde a *Rerum Novarum*, que a *Revue des Deux Mondes* tinha explicitamente adotado no ano de 1890. Menos de um ano após a separação da Igreja e do estado, e o episódio dos “cardeais verdes”, cujo berço fora a *Revue des Deux Mondes*, a publicação da *Carta sobre o trabalho* de Balzac ilustrava um novo tempo, e com tal força, o elo consubstancial que unia em suas páginas, literatura, sociedade e política.

1. Thomas Loué, *la Revue des Deux Mondes de Buloz à Brunetière. De la belle époque de la revue à la revue de la Belle Époque*, Lille, ANRT, 3 vol., 1998.

2. Marcel Bouteron, “Balzac” in *Le Livre du centenaire, Cent ans de vie française à la Revue des Deux Mondes*, Revue des Deux Mondes, 1929.

3. Ferdinand Brunetière, *Honoré de Balzac 1799-1850*, Calmann-Lévy, 1906.

4. BNF, Mss, Papiers Brunetière, NAF, 25050, ff. 12-13.

5. Michèle Riot-Sarcey, “Le passé du présent” in Boris Lyon-Caen et Marie-Eve Thérenty, *Balzac et le politique*, Christian Pirot éditeur, 2007.

6. Claude Willard (dir.), *la France ouvrière, t. I: Des origines aux années 1920*, Éditions de l’Atelier, 1995.

7. Institut de France, Mss, Fonds Spœlberch de Lovenjoul, Papiers Balzac A169.

ANEXO E – NASCIMENTO DE UM REALISMO E DE UMA VISÃO. TEXTO ORIGINAL E NOSSA TRADUÇÃO

Naissance d'un réalisme et d'une vision

Le roman réaliste avait fait brèche de bonne heure dans la vieille littérature. Enregistrant l'afflux des forces neuves, multipliant les enquêtes et les analyses, découvrant d'innombrables aspects du réel jusqu'alors négligés, s'adressant à la conscience la plus moderne, s'il n'était pas du goût des doctes, il était de genre de l'avenir. Sébastien Mercier, dès 1782, se scandalisait du peu de cas que les gens de lettres avaient fait du *Paysan Perversi* de Restif, et il dénonçait

L'injustice ou l'insensibilité de la plupart des gens de lettres qui n'admirent que de petites beautés froides et conventionnelles, et qui ne savent plus reconnaître ou aimer les traits les plus frappants et les plus vigoureux d'une imagination forte et pittoresque [...]. Est-ce que le règne de l'imagination serait totalement éteint parmi nous, et qu'on ne saurait plus s'enfoncer dans ces compositions vastes et attachantes qui caractérisent les ouvrages de l'abbé Prévost et de son heureux rival M. Restif de la Bretonne ? On se consume aujourd'hui sur des hémistiches, *nugae canorae*; on pèse des mots, on écrit des puérilités académiques. Voilà ce qui remplace le nerf, la force, l'étendue des idées et la multiplicité des tableaux ! Que nous devenons secs et étroits !

Mercier ouvrait alors d'immenses perspectives :

Il reste à une plume douée de cette énergie un tableau neuf à tracer.

L'histoire de premier Balzac est particulièrement riche d'enseignements. D'abord, la littérature y apparaît courageusement et franchement nom comme une activité noble et désintéressée d'homme qui a l'argent et le temps, mais comme un métier avec son conditionnement de métier. Balzac dira un jour non "*depuis dix ans que j'écris*", mais "*depuis dix ans que j'imprime*". Balzac, comme ses contemporains, ne s'est certes jamais voulu *uniquement* écrivain ; il visait et visera toujours autre chose qu'un simple magistère littéraire (en particulier le pouvoir politique). Mais, s'il est bien loin encore des ambitions de compensations ou d'évasions (Flaubert, Mallarmé), il n'en témoigne pas moins dès sa première carrière du poids nouveau et des nouvelles possibilités de la littérature dans une société qui d'une part est plus intelligente, mais qui, d'autre part aussi, commence à se méfier de l'intelligence, parce qu'elle commence à se définir et à se développer contre l'intelligence et contre le sens du réel vrai. La littérature est la preuve et l'instrument du développement social, mais elle est aussi déjà l'arme de sa mise en cause et sa contre-image. C'est donc dans les caves d'une littérature encore dominée par les genres, les conceptions et les possibilités

traditionnelles (que l'on songe à cette suite d'écrivains gentilshommes, distingués et fortunés, depuis 1800) que s'est préparée la relève. De 1822 à 1825, le jeune Balzac est l'un des ouvriers les plus efficaces de cette nouvelle littérature qui, sur de multiples fronts, à partir de multiples modèles, aborde en autant de styles autant de nouveaux sujets. Tout le XVIII^e siècle à la fois prometteur et finissant se trouve dans les romans de R'Hoone et de Saint-Aubin. Mais leur problématique, leur dynamique conduisent à un réalisme nouveau. C'est sur le fond de ce qui se pratique et se produit alors qu'il faut juger l'opération R'Hoone-Saint-Aubin, une fois écrits *les Chouans* et la *Physiologie*.

Le roman noir à la Radcliffe ne fait appel qu'à une sensibilité encore assez sommaire. Le roman noir pré-balzacien se charge de parodie, contribuant à déclasser le genre, à le faire dater, prouvant qu'il a cessé réellement de correspondre au besoin d'intense et de pathétique propre à la préhistoire du romantisme. D'avance, il n'y a pas que le genre Radcliffe à bénéficier de l'opération.

Le roman gai à la Pigault-Lebrun est d'un assez lassant conformisme voltairien et bourgeois ; le roman gai tel que le pratique jeune Balzac est déjà un roman anti-bourgeois.

Le roman sentimental ou fantastique tel qu'on le trouve représenté par Chateaubriand et ses épigones ou par les romanciers anglais ne va guère plus loin que la modulation d'un moi paresseux ou désarmé. Le roman sentimental et fantastique, tel que le pratique le jeune Balzac, se charge de volonté de puissance ; il est roman de découverte et d'éducation.

Le roman de la vie privée, enfin, pratiqué par les romancières anglaises (Jane Austen) et leurs imitatrices françaises, tombe assez vite dans un romanesque intimisme ou moralisant dépourvu de toute réelle portée critique ; il en vient à n'avoir guère d'autre intérêt que de signaler le besoin d'autre chose que du roman noir irréaliste. Mais le roman de la vie privée tel qu'il apparaît dans *Wann-Chlore* est mise en cause soit de la platitude, soit de l'inhumanité de la vie bourgeoise.

Quant au petit réalisme à la française, qui fleurit depuis longtemps dans le livre comme dans le journal, *l'Histoire de la vie privée des français* de Legrand d'Haussay, *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* de Jouy, *le Rôdeur Français* de Balisson de Rougement et, si l'on remonte plus haut, l'important *Tableau de Paris* de Sébastien Mercier relèvent de ce réalisme familier qui a le mérite d'attirer l'attention sur les réalités quotidiennes, mais que n'élève aucune vision. Description souriante, bonhomme, sans souffle, narquoise souvent, spirituellement satirique. Les auteurs de ces ouvrages procèdent d'ailleurs par courts fragments. Ils s'adressent à une clientèle qui n'aime guère les longs ouvrages ; ils en flattent à

la fois la curiosité badaude et la médiocrité intellectuelle. Il manque, aussi, à cette poussière de petits faits vrais, la force, l'intensité, et surtout l'unité, qu'elle soit conceptuelle ou en marche, dynamique. Le besoin auquel ils répondent, c'est le goût, mais quelque peu dégradé, de l'encyclopédisme et de la connaissance par accumulation. Pas de haut style, des sujets en prise directe sur les connaissances et les préoccupations du public moyen ; une langue qui est celle de tout le monde, claire, correcte. Littérature digestive, et qui ne met rien en question. Les *Codes*, et même celui des *Gens Honnêtes* restent dans cette lignée, encore que s'y perçoive une certaine âpreté. Une dynamique s'y dessine, une thématique déjà, au-delà de la description. Ce que Balzac ajoute, et ajoutera de plus en plus à cette littérature dont il est nourri, c'est l'intuition de grandes forces qui mènent le monde. D'où un mouvement ascendant, une impression de tourbillon. En un mot, un dépassement du réalisme, dépassement qui ne serait pas concevable en dehors d'une prise de conscience aiguë du désordre moderne. Les *Rôleurs* et les *Hermîtes* n'ont de sens que dans une perspective rassurante parce qu'assurée. C'est l'inquiétude et déjà la mise en accusation des formes apparents de l'ordre établi, qui seule explique, chez Balzac, la transmutation du *costumbrismo* bourgeois en réalisme critique. La suite seule, bien entendu, fournit les clés de cette première production. Il est néanmoins incontestable que Balzac y décolle de pratiques littéraires anesthésiées. C'est que la forme, le sujet-forme se constituent à mesure que s'éveille la conscience du monde comme il va. On n'a pas vu, pendant longtemps, l'importance réelle du *Dernier Chouan*: lutte des paysans contre la révolution bourgeoise et urbaine, proximité et fraternité, dans le monde désormais organisé et dominé par Bonaparte, le policier Corentin et l'acquéreur de biens nationaux d'Orgemont, de tous les exclus, de tous les mystifiés, de tous les aliénés: femmes victimes de la vie privée, républicains naïfs, masses populaires maintenues dans la misère et le sous-développements, jeunes hommes incarnant toutes les vraies noblesses. La tragédie de Fougères, la mort des amants, Hulot bourreau malgré lui et Corentin qui s'en va vers *la Comédie humaine* : quelle conclusion, en 1829, à ces dix premières années de découvertes et de réflexion ! Mais aussi quelle ouverture sur le nouveau roman historique du monde moderne !

Nascimento de um realismo e de uma visão

O romance realista tinha feito brecha, em boa hora, na literatura antiga. Registrando o influxo de novas forças, multiplicando investigações e análises, descobrindo inúmeros aspectos da realidade até então negligenciados, dirigindo-se à consciência mais

moderna, se não estava ao gosto dos eruditos, ele era o gênero do porvir. Sébastien Mercier, depois de 1782, escandalizava-se com a pouca consideração que os homens de letras tinham pelo *Camponês Perverso* de Restif, e denunciava

A injustiça ou a insensibilidade da maioria dos literatos que admiram apenas pequenas belezas frias e convencionais, e que não sabem mais reconhecer ou amar os traços mais marcantes e vigorosos de uma imaginação forte e pitoresca [...]. É que o reino da imaginação estaria totalmente extinto entre nós, e que não saberíamos mais nos aprofundar nessas composições vastas e cativantes que caracterizam as obras do abade Prévost e de seu feliz rival M. Restif de la Bretonne? Consumimos hoje, em nugae canorae; pesamos palavras, escrevemos puerilidades acadêmicas. É isso que substitui o nervo, a força, a amplitude das ideias e a multiplicidade das pinturas! Como somos secos e estreitos!

Mercier então abria perspectivas imensas:

Resta a uma pluma dourada de sua energia um quadro novo a traçar.

A história do primeiro Balzac é particularmente rica em lições. Em primeiro lugar, a literatura aparece corajosa e francamente não como uma atividade nobre e altruísta de um homem que tem dinheiro e tempo, mas como uma profissão com seu condicionamento profissional. Balzac dirá, não um dia, “há dez anos que escrevo”, mas “há dez anos que imprimo”. Balzac, como seus contemporâneos, certamente nunca quis ser apenas um escritor; visava e sempre visaria com objetivo algo diferente de um simples magistério literário (em particular o poder político). Mas, se ainda está muito longe das ambições de compensações ou fugas (Flaubert, Mallarmé), mesmo assim testemunha desde sua primeira carreira o novo peso e as novas possibilidades da literatura em uma sociedade que por um lado é mais inteligente, mas que, por outro lado também, começa a desconfiar da inteligência, porque ela começa a se definir e a se desenvolver contra a inteligência e contra o sentido do real. A literatura é a prova e o instrumento do desenvolvimento social, mas também já é a arma do seu questionamento e contra imagem. É, portanto, nos porões de uma literatura ainda dominada por gêneros, concepções e possibilidades tradicionais (que sonhamos em seguida aos escritores ilustres, distinguidos e afortunados, de 1800) que se preparou a sucessão. De 1822 a 1825, o jovem Balzac é um dos escritores mais eficiente dessa nova literatura que, sobre as múltiplas frentes, a partir de múltiplos modelos, aborda tanto nos estilos quanto em novos temas. Todo o século XVIII, a sua vez, promissor e concluído, se encontra nos romances de R’Hoone e Saint-Aubin. Mas sua problemática e sua dinâmica conduzem a um novo realismo. É então, com base no que é praticado e está acontecendo que devemos julgar a operação R’Hoone-Saint-Aubin, uma vez escritos *les Chouans* et *la Physiologie*.

O romance negro à moda Radcliffe apela apenas a uma sensibilidade bastante resumida. O romance negro pré-balzaquiano assume a paródia, ajudando a rebaixar o gênero, até datá-lo, provando que ele realmente deixou de corresponder à necessidade de intenso e patético próprio da pré-história do romantismo. De antemão, não há mais que o gênero Radcliffe a se beneficiar da operação.

O romance alegre à moda Pigault-Lebrun é de um conformismo voltairiano e burguês bastante enfadonho; o romance alegre, tal qual o pratica o jovem Balzac, já é um romance antiburguês.

O romance sentimental ou fantástico, tal como o encontramos representado por Chateaubriand e seus epígonos, ou pelos romancistas ingleses, não vai dificilmente mais longe que a modulação de um eu preguiçoso ou desarmado. O romance sentimental e fantástico, tal como o jovem Balzac o pratica, se impõe de vontade poderosa; é um romance de descoberta e educação.

O romance da vida privada, finalmente, praticado pelos romancistas ingleses (Jane Austen) e seus imitadores franceses, rapidamente cai em uma ficção intimista ou moralizante desprovida de todo real escopo crítico; ele vem a não ter outro interesse senão o de apontar a necessidade de algo diferente do romance negro irrealista. Mas o romance da vida privada, tal como aparece em Wann-Chlore³⁹, é questionado tanto pela banalidade quanto pela desumanidade da vida burguesa.

Quanto ao pequeno realismo francês, que floresceu por muito tempo em livros e jornais, *Histoire de la vie privée de français* de Legrand d'Haussay, *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* de Jouy, *Le Rôdeur Français* de Balisson de Rougement e, se voltarmos mais longe, o importante *Tableau de Paris* de Sébastien Mercier fazem parte desse realismo familiar que tem o mérito de chamar a atenção para as realidades cotidianas, mas que nenhuma visão eleva. Descrição sorridente, bem-humorado, sem fôlego, muitas vezes zombeteiro, espiritualmente satírico. Os autores dessas obras procedem em pequenos fragmentos. Eles atendem a uma clientela que não gosta de trabalhos longos; eles elogiam a curiosidade boba e a mediocridade intelectual. Falta, também, a esta poeira de pequenos feitos verdadeiros, a força, a intensidade e, sobretudo a unidade, que ela seja conceitual ou em movimento, dinâmica. A necessidade que atende é o gosto, embora um tanto degradado, do enciclopedismo e do conhecimento por acumulação. Sem tópicos de alto estilo, diretamente em contato com o conhecimento e as preocupações do público médio; uma linguagem que é a linguagem de todos, clara, correta.

³⁹ *Histoire de Jane la Pale*. Livro editado em 1825 sob o pseudônimo de Horace de Saint-Aubin e tempos depois reeditado com o nome de Honoré de Balzac.

Literatura digestiva, e que não questiona nada. *Os Códigos*, e mesmo o de *As Pessoas Honestas*, permanecem nessa linhagem, embora haja uma certa aspereza nisso. Uma dinâmica está surgindo ali, uma temática já, além de qualquer descrição. O que Balzac acrescenta, e acrescentará mais e mais a essa literatura da qual se nutre, é a intuição das grandes forças que movem o mundo. Daí um movimento ascendente, uma impressão de turbilhão. Em suma, uma superação do realismo, uma superação que não seria concebível sem uma aguda consciência da desordem moderna. *Os Rangedores* e *Os Eremitas* só fazem sentido de uma perspectiva tranquilizadora porque estão seguros. É a ansiedade e já a denúncia das formas aparentes da ordem instituída, a única que explica, em Balzac, a transmutação dos costumes burgueses em realismo crítico. A sequência por si só, é claro, fornece as chaves para esta primeira produção. No entanto, é indiscutível que Balzac decolou de práticas literárias anestesiadas ali. É que a forma, o tema-forma se constitui como consciência do mundo que vai despertando. Por muito tempo, não vimos a real importância do *Derradeiro Chouan*: a luta dos camponeses contra a revolução burguesa e urbana, a proximidade e a fraternidade, no mundo agora organizado e dominado por Bonaparte, o policial *Corentin* e o comprador de propriedade nacional de *Orgemont*, de todos os excluídos, de todos os fraudadores, de todos os alienados: mulheres vítimas da vida privada, republicanos ingênuos, massas populares mantidas na miséria e no subdesenvolvimento, jovens homens encarnando todas as verdadeiras nobrezas. A tragédia de Fougères, a morte dos amantes, Hulot, torturador contra si mesmo e Corentin que se encaminha para *A Comédia Humana*: que conclusão, em 1829, destes primeiros dez anos de descoberta e reflexão! Mas também que abertura no novo romance histórico do mundo moderno!