



**Universidade de Brasília**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Balzac e a formação do romance moderno: uma análise do realismo de  
*Ilusões Perdidas.***

**Dâmaris Bacon Carvalho**

**Orientadora: Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa**

**Brasília – DF, 2017**

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Brasília – DF, 2017

Dâmaris Bacon Carvalho

**Balzac e a formação do romance moderno: uma análise do  
realismo de *Ilusões Perdidas*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília, 30 de junho de 2017.

Dâmaris Bacon Carvalho

**Balzac e a formação do romance moderno: uma análise do realismo de  
*Ilusões Perdidas.***

Banca Examinadora

---

Prof. Dra. Ana Laura dos Reis Côrrea

---

Prof. Dr. Bernard Herman Hess

---

Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo

---

Prof. Dr. Alexandre Pilati (Suplente)

## AGRADECIMENTOS

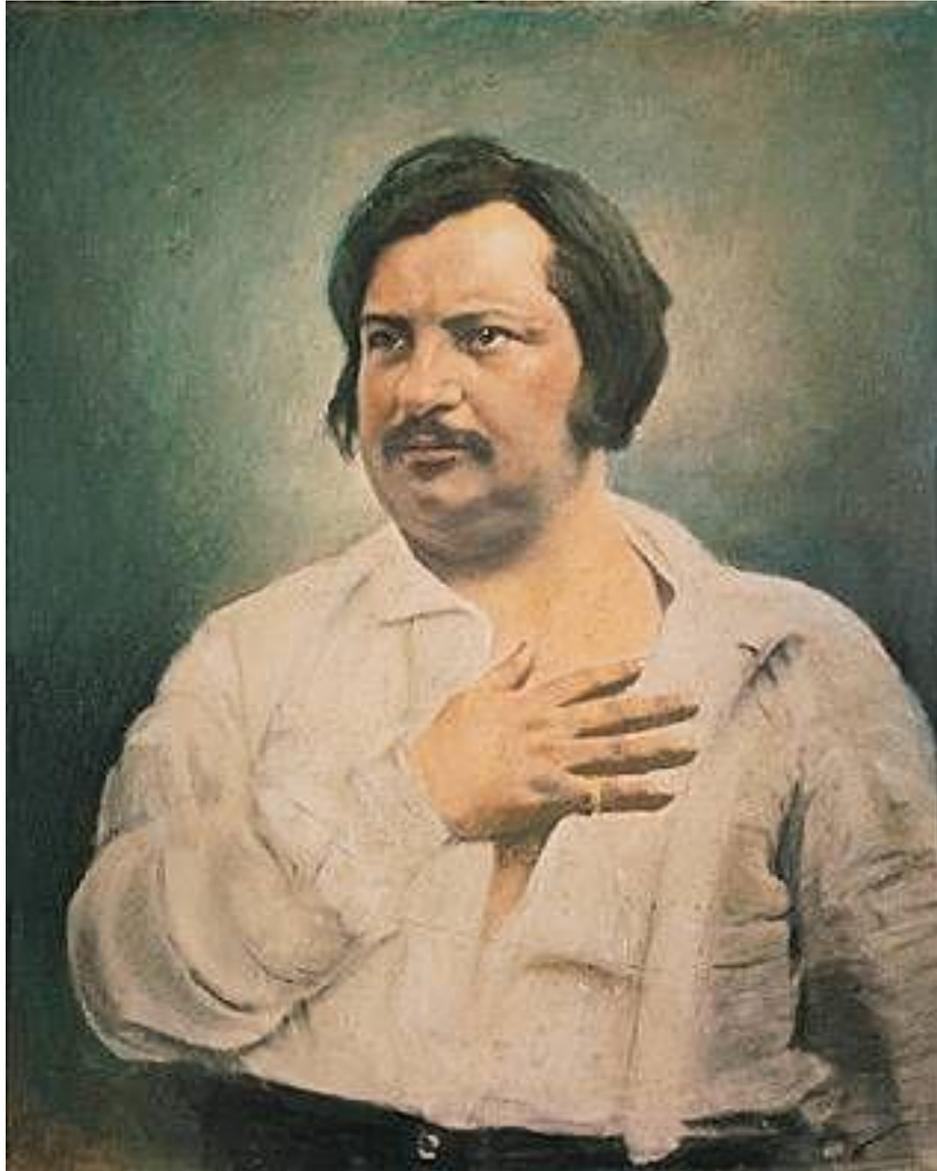
Em primeiro lugar, agradeço a **Cristo**, meu Senhor e Rocha Eterna, sem o qual a realização deste trabalho não seria possível, pois “nEle estão escondidos todos os tesouros da sabedoria e do conhecimento” (Carta aos Colossenses, capítulo 2, versículo 3).

### **Agradeço também:**

- Aos meus pais, Messias e Sylvia, e meus irmãos, Igor e Gabriel, que não só aguentaram meus momentos de nervosismo, mas me deram verdadeiro suporte além do que era possível, mesmo eu não merecendo muitas vezes;
- Ao meu noivo, Higor Valin, por todo o seu amor, pela paciência com a minha falta de paciência, pela compreensão com a minha ausência, pelos ensinamentos, por me dizer que eu te ensinei, pelas exortações, pelo ombro na hora do choro, por escolher ficar, mesmo eu te irritando, por me ouvir, por me motivar quando queria desistir, por me fazer acreditar em mim, pela disposição em me ajudar e pela preocupação e cuidado. Tem sido um grande companheiro de vida e desejo ser essa mesma companheira para você.
- À Professora Ana Laura, por toda a sua paciência com meus equívocos teóricos, pela simplicidade em me corrigir e companheirismo, que me permitiram produzir este trabalho com maior eficiência e alegria;
- Ao grupo “Literatura e Modernidade Periférica”, por serem mais do que colegas de pesquisa, por serem meus amigos. Sou grata por cada demonstração de interesse na minha pesquisa, mas também pela preocupação com a minha vida; por provarem que é possível haver, na academia, relacionamentos sinceros e sem concorrência;
- Aos queridos amigos da igreja e da ABU, cujos nomes eu não posso citar cada um aqui, mas que em minha mente e coração estão gravados para sempre. Muito obrigada por, não só durante essa pesquisa, mas desde que entraram na minha vida, cuidarem de mim e de minha família. Que a minha amizade também seja uma bênção para vocês.

A todos vocês, minha eterna

Gratidão.



**Honoré de Balzac por Louis-Auguste Bisson, 1842.**

*“O que é a arte, cavalheiro? É a  
natureza concentrada.”*

*(Balzac)*



## RESUMO

Com base em textos de Lukács e Marx, principalmente, o presente trabalho observa as mudanças propostas por Balzac como contribuição para o caminho que o romance deveria tomar em seu momento histórico de transição e transformações sociais profundas, objetivando uma figuração realista mais profunda da realidade. Nessa perspectiva é que também se faz uma análise comparativa de Balzac com os seus sucessores para confirmação e análise da superioridade do realismo de Balzac; não como imposição de seu realismo como um modelo estético, mas justamente reconhecendo as razões que levam ao realismo de seu modelo e como podem ser preservadas mesmo num momento em que novas formas são necessárias. Entendendo que Balzac deseja revelar as contradições mais profundas de seu tempo e criar personagens vivos, a análise de seu romance *Ilusões Perdidas* busca apontar como as contradições do progresso burguês se revelam no conflito interno dos personagens e influem na narrativa.

Palavras-chave: Balzac, *Ilusões Perdidas*, realismo, progresso contraditório, desfetichização.

## ABSTRACT

Based on texts by Lukács and Marx, especially, the present work observes the changes proposed by Balzac as a contribution to the path that the novel should take in its historical moment of transition and deep social transformations, aiming at a deeper realistic figure of reality. In this perspective it is also a comparative analysis of Balzac with his successors for confirmation and analysis of the superiority of Balzac's realism; Not as an imposition of his realism as an aesthetic model, but rightly acknowledging the reasons that lead to the realism of his model and how they can be preserved, even at a time when new forms are needed. Understanding that Balzac wants to reveal the deepest contradictions of his time and create living characters, the analysis of his novel *Lost Illusions* seeks to point out how the contradictions of bourgeois progress are revealed in the internal conflict of the characters and they influence the narrative.

Keywords: Balzac, *Lost Illusions*, realism, contradictory progress, unfetish.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. A QUESTÃO DO ESSENCIAL EM BALZAC.....</b>	<b>24</b>
1.1. A polêmica entre Balzac e Stendhal: romantismo e realismo.....	24
1.2. Balzac e Walter Scott: continuidade e ruptura.....	46
1.3. O mundo de Balzac: um círculo constituído de círculos.....	48
<b>2. NARRAÇÃO E DESCRIÇÃO: EVOLUÇÃO E DECADÊNCIA DO ROMANCE.....</b>	<b>58</b>
2.1. O elemento descritivo em Balzac.....	59
2.2. A dissolução do realismo: evolução do elemento descritivo para método compositivo.....	71
<b>3. VELHO E NOVO: O PROGRESSO CONTRADITÓRIO EM <i>ILUSÕES PERDIDAS</i>.....</b>	<b>84</b>
3.1. Romance e epopeia: o progresso contraditório.....	84
3.2. A poética de Balzac: exposição e desilusão do fetichismo em <i>Ilusões Perdidas</i> .....	94
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>123</b>

## INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato tanto com Balzac quanto com o trabalho do filósofo húngaro György Lukács foi em uma matéria sobre romantismo português em um dos últimos períodos da graduação. Com o tempo, conhecendo os textos de Lukács, percebi como, desde o início da graduação já o havia conhecido, mas só mais tarde fui prestar atenção de verdade no que dizia – ainda que não entendesse tudo – e passei a me sentir realmente atraída por seu entendimento da arte e suas relações com a vida.

Balzac é considerado por Lukács, junto com outros escritores, um dos grandes escritores realistas da história da literatura; esta afirmação e a pequena descrição feita de sua obra, *Ilusões Perdidas*, despertou em mim um imenso interesse em ler o livro e descobrir por mim mesma a grandeza desse autor. Em duas semanas terminei de lê-lo – coisa que nunca mais consegui fazer nem com ele, nem com outro livro – e a sensação era de que uma onda havia passado por mim e agora eu precisava, ao mesmo tempo, me recuperar e entender aquela imensidão de informação que havia lido de forma tão poética e ativa. Depois da leitura eu só queria descobrir um jeito de estudar esse livro e entender mais as razões teóricas da exaltação de Lukács a Balzac.

Lukács, com base em Marx, irá dizer que uma característica forte da vida cotidiana é seu aspecto imediato, ou seja, imersos na vida cotidiana, tendemos a não ver as mediações que incluem ações humanas; porém, tais mediações levam a uma ética de se pensar no outro. Nossa visão da realidade, em especial na ordem social capitalista, é fragmentada. Este aspecto tem forte relação com o que Marx e Lukács chamam de fetichização ou reificação das relações humanas; estranhamento próprio da vida moderna capitalista e que significa que, basicamente, confundimos nossa relação com o outro com uma relação entre mercadorias:

[...] Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias aparecem necessariamente numa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, ou seja, a de relação entre homens. Nessa inversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. Na consciência humana, o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade é: aparece deformado em sua própria estrutura, separado de suas efetivas conexões. Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens (LUKÁCS, 2011a, p. 96).

A arte, mais do que um momento de contemplação e prazer, é desfeticizadora e, portanto, humanizadora, pois reflete, numa realidade criada esteticamente, a natureza humana das relações sociais que, na realidade cotidiana, se apresentam de forma abstrata ou, como fala Hermenegildo Bastos (2012), fantasmagórica; a arte relembra que a relação entre coisas é na verdade entre humanos.

A arte supera a imediatez da vida cotidiana, colocando em seu lugar uma nova imediatez. A imediatez artística resulta, pois, de um conjunto complexo de mediações que, na vida cotidiana, o homem não pode perceber. Preso às aparências e à imediatez, o homem percebe as relações humanas como relações entre coisas. Este caráter fantasmagórico da percepção do homem inteiro é definidor do fetichismo da mercadoria (BASTOS, 2012).

Essa possibilidade, contemplada pela arte, de uma visão total da realidade, com suas contradições, conexões e mediações – impossíveis de se ver na imediatez e urgência do dia-a-dia –, existe porque a arte nasce na e da vida cotidiana.

Dessa forma, sendo muito mais do que apenas um prazer estético, é que a arte contribui para o pensar ético no outro, para a autoconsciência do homem como parte de um gênero humano, que não vive somente para si. Contribui então para a formação da nossa humanidade.

O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em-si da objetividade é transformado em um ser para-nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana; quando o sujeito receptivo experimenta – da maneira acima referida – uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmos autoconsciente no macrocosmos do desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1970, pp. 274-275).

Mais do que garantir nossa sobrevivência, a arte nos relembra para que vivemos e, desta forma, nossas ações não serão autodestrutivas. Diante disso, a arte pode ser vista como elemento essencial à vida humana:

[...] são bens incompreensíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem integridade espiritual. São incompreensíveis certamente a

alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, porque não, à arte e à literatura (CANDIDO, 2011, p. 176).

Mas não é toda arte que alcança este reflexo capaz de educar o homem para si e para o outro; inclusive, algumas expressões artísticas acabam contribuindo para um reforço da visão fetichizada da vida, ao invés de levar o indivíduo à elevação da realidade, para retornar à vida cotidiana, posteriormente, com uma visão mais total e profunda sobre a vida na sua real dinamicidade. Como fala Lukács, essa eficácia da obra de arte, que provoca o crescimento do sujeito, é exercida pelas obras que funcionam como essa mediação entre as questões gerais do desenvolvimento humano e a vida cotidiana individual. De que maneira? Quando na individualidade da obra de arte literária, no seu mundo criado e por meio da vida e conflitos pessoais de seus personagens, o artista reflete a realidade objetiva, o reflexo das ações humanas, dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza (LUKÁCS, 1970, p. 274).

De nenhuma maneira, Lukács pretende estabelecer um cânone literário, no sentido de determinar estilo ou autor como uma única forma artística verdadeira possível; não é também uma questão de gosto, como se Lukács preferisse tais estilos e desprezasse outros. A análise do realismo nas obras é feita considerando-se como esta está ligada a seu tempo histórico, como apreende as contradições de seu tempo e cria um mundo próprio capaz de trazer um reflexo da realidade que seja uma totalidade; onde as forças essenciais são postas em especial relevo (LUKÁCS, 2011a, p. 107).

Balzac é um dos maiores exemplos dessa literatura realista e de como Lukács é honesto em sua análise; não se tratando simplesmente de uma preferência estética pessoal ou de autores que concordem com suas preferências políticas. Para Lukács, o essencial é que “grandeza artística, realismo autêntico e humanismo são sempre indissolivelmente ligados. E o princípio unificador é precisamente aquele mencionado, ou seja, a preocupação com a integridade do homem” (LUKÁCS, 2011a, p. 115). Mas isso não significa que, então, somente autores declaradamente progressistas e uma literatura de tendência esquerda serão realistas. A arte humanizadora, desfetichizadora, verdadeiramente realista exige de nós e dos escritores, tanto para sua realização quanto para seu reconhecimento, uma visão honesta sobre a vida, para além de nossos preconceitos:

[...] parece resultar que todo escritor da sociedade dividida em classes deve possuir, para ser grande, uma concepção progressista do mundo em filosofia, sociologia e política; parece resultar que, em suma [...] todo grande escritor deva ser política e socialmente de esquerda. No entanto, não poucos entre os grandes realistas da história da literatura – e exatamente os autores preferidos por Marx e Engels – demonstram o contrário: nem Shakespeare, nem Goethe, nem Walter Scott, nem Balzac tiveram uma posição política de esquerda. [...] numa famosa carta a Margaret Harkness, Engels aborda amplamente o problema, isto é, o fato de que Balzac, portador de sentimentos politicamente monarquistas e legitimistas, admirador da aristocracia em declínio, exprima, nas suas obras, em última instância, exatamente a concepção oposta. Não há dúvida, [diz Marx], de que, em política, Balzac era legitimista. A grande obra que deixou é uma elegia permanente, lamentando a decomposição inevitável da alta sociedade; todas as suas simpatias vão para a classe condenada a desaparecer. Mas, apesar disso, a sátira nunca é tão contundente nem a ironia nunca tão amarga como quando põe em ação, precisamente, os aristocratas, esses homens e mulheres por quem sentia uma simpatia tão profunda (LUKÁCS, 2011a, p. 112).

Esse afastamento na escrita dos próprios ideais conservadores evidencia, para Lukács (2011a, pp. 113-114), a honestidade de Balzac em deixar que seus personagens, quando em contradição com as concepções ilusórias, ajam livremente até suas últimas consequências, mesmo que isso apague da narrativa suas profundas convicções, por estarem em contradição com a autêntica dialética da vida. Ou seja, o verdadeiro conteúdo de Balzac não é seu legitimismo, mas a defesa da integridade humana durante a ascensão do capitalismo na época da Restauração na França; nisso, Engels vê em Balzac o triunfo do realismo sobre seus preconceitos:

O fato de Balzac ter sido forçado a ir contra as próprias simpatias de classe e contra seus preconceitos políticos, o fato de ter *visto* o fim inelutável de seus tão estimados aristocratas e de os ter descrito como não merecendo melhor sorte, o fato de ter visto os verdadeiros homens do futuro no único local onde, na época, podiam ser encontrados – tudo isso eu considero como um dos maiores triunfos do realismo e uma das características mais notáveis do velho Balzac (ENGELS apud LUKÁCS, 2011a, p. 113).

Balzac consegue então, apropriando-se da narrativa de Walter Scott, não só uma pintura verdadeira da sociedade, mas cria algo fenomenal e original que é a *Comédia humana*, esse *roman-fleuve* que encarna o método do ciclo e permite que mais de 88 romances formem um único romance; sem deixar de ser, apesar de sua extensão, uma síntese da realidade, o mundo próprio da arte.

Ainda assim, Balzac não foi tão reconhecido em seu tempo:

Conforme afirma Martyn Lyons (1990, p. 419), embora a história literária francesa tenha consagrado a posteriori o nome de Balzac, os indícios sobre a circulação e apreciação de sua obra pelo público leitor francês da primeira metade do século XIX não são tão generosos. Segundo o pesquisador, a partir de critérios estritamente mercadológicos de venda e produção, os romancistas franceses que de fato atingiram sucesso de público na França em meados do século XIX foram, entre outros, Alexandre Dumas, Eugène Sue e Jules Verne. Diferentemente desses best-sellers, que alcançavam, em média, 50.000 exemplares por edição a partir de 1850, a tiragem global de Balzac, com *La Peau de chagrin* e *La Phylosogie du mariage*, seus grandes sucessos de venda, não superou 20.000 exemplares (GRANJA e LIMA, 2016, p. 159).

Interessante é que, dentre os romances da *Comédia Humana*, *Ilusões Perdidas*, considerado não apenas sua narrativa mais extensa – mesmo sem considerar *Esplendores e misérias de cortesãs* sua continuação direta – mas também o romance mais balzaquiano de todos; não é o romance mais conhecido e apreciado, mesmo hoje em dia. Como Rónai e Lyons explicam em seus respectivos trabalhos, essa não apreciação total da *Comédia Humana* e, principalmente, de *Ilusões Perdidas*, pelos contemporâneos de Balzac, muito se deva, provavelmente, ao modo como foi publicado:

A fama do romancista é assentada em obras menos extensas, como *Eugênia Grandet*, *O primo Pons*, *A prima Bette*, *O pai Goriot*, e até em obras tão fracas como *A mulher de trinta anos*. O relativo desconhecimento da história de Luciano de Rubempré é devido provavelmente a uma impressão dos contemporâneos de Balzac, adotada sem muito exame pela posteridade. Pois os contemporâneos de forma alguma podiam formular julgamento equânime a respeito de uma obra que saiu aos pedaços, publicados com intervalos enormes, uns em folhetim, outros em volume, não somente sob títulos diversos, sem nada para lhes indicar a ligação, como também sem que fosse observada a ordem cronológica dos episódios. [...] Balzac levava o seu imenso plano na cabeça e pouco lhe importava que lançasse primeiro ora esta, ora aquela parte; trabalhava sempre tendo em vista o conjunto; assim, o fim de *Ilusões perdidas* saiu depois do começo de *Esplendores e misérias das cortesãs*. Nada surpreendente, pois, que o público da época tenha perdido o fio desses enredos emaranhados e preferido as obras que saíram de vez completas (RÓNAI apud BALZAC, 2013, pp. 16-17).

Por outro lado, Lyons (1990) observa que, embora a obra de Balzac, surpreendentemente, não figure entre os grandes sucessos de venda da época, a preferência do autor pela publicação em folhetim talvez justifique a menor circulação de sua obra em livro. Grande colaborador das revistas literárias da época, Balzac, já em 1829, sete anos antes de um romance ocupar o rodapé do jornal, publicava pequenas narrativas “cortadas em pedaços” na *Revue de Paris* e na

Revue des Deux Mondes, modelo que mais tarde serviria de inspiração a Émile de Girardin na formação do romance-folhetim. Assim, pode-se dizer que a construção textual fragmentada, o prolongamento proposital do romance e a rapidez com que escrevia Balzac, além de estarem associados à própria dinâmica do jornal, talvez também estejam relacionados à preferência do autor por esse suporte (GRANJA e LIMA, 2016, p. 160).

Porém, não significa que no resto do mundo oitocentista, Balzac e sua obra não tenham tido boa recepção; no Brasil, inclusive, a recepção de sua obra foi muito expressiva, juntamente com outros autores franceses. No Brasil do século XIX, havia uma supervalorização e prestígio da cultura francesa, acarretando um forte domínio do produto francês no mercado brasileiro. Segundo as autoras Lúcia Granja e Lilian T. (2016, p. 157) Lima, a preferência pela França é uma espécie de revolta, rejeição a cultura de Portugal e essas vantagens econômicas trazidas pela Independência atraem o comércio editorial francês para o mercado brasileiro.

Nesse período, devido às vantagens econômicas trazidas pela Independência, o mercado brasileiro se mostrava bastante atraente para o comércio editorial francês. Além disso, segundo Hallewell (2005), o despontar de um sentimento nacionalista no Brasil recém independente fez com que o país atribuísse à Portugal a culpa pelo atraso nacional e, por outro lado, se considerasse tudo o que era francês como moderno e inovador. Logo, por esse entre outros motivos, os livreiros-editores franceses, entre eles B. L. Garnier, encontraram no Brasil um mercado promissor para o desenvolvimento do comércio de livros (GRANJA e LIMA, 2016, p. 157).

Dáí que, de 1857 a 1858 foram anunciados no Brasil, em língua original, o total de 94 títulos de Balzac (GRANJA e LIMA, 2016, p. 160).

Portanto, mesmo ainda em língua original, Balzac manteve importante relação com a formação do romantismo brasileiro, influenciando especialmente José de Alencar, neste período (GRANJA e LIMA, 2016, p. 161).

Assim, diferentemente do que se tem pensado, Balzac não teria sido tão divulgado em língua portuguesa no Brasil, na primeira metade do século XIX, tal como Alexandre Dumas, Eugène Sue e Paul de Kock. Apesar disso, de acordo com Wimmer (1983), a literatura balzaquiana manteve importante relação com a formação do romantismo brasileiro, especialmente no que diz respeito ao romance de José de Alencar, que se teria inspirado no autor francês, sobretudo, na produção de seus romances urbanos, nos quais se observa forte crítica à sociedade fluminense do século XIX. [...] um importante indício sobre a relação de Alencar com a literatura francesa também pode ser verificado em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*. [...] Conforme se pode observar em sua autobiografia, quando criança,

Alencar tinha o hábito de ler, em voz alta, romances antigos para a mãe e para as tias. Assim, o gosto por essa forma literária pode ter vindo ao escritor desse hábito de leitura [...]. Em sua autobiografia, José de Alencar chega a citar, inclusive, alguns escritores franceses, entre eles Balzac, cujos romances leu em língua original, apenas com um dicionário em mãos: “Encerrei-me com o livro, e preparei-me para a luta. Escolhido o mais breve dos romances, armei-me do dicionário, e tropeçando a cada instante, buscando significados de palavra em palavra, tornando atrás para reatar o fio da oração, arqueei sem esmorecer com a ímproba tarefa. Gastei oito dias com a Grenadière, porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo” (ALENCAR, 1990, p. 40) Nota-se, então, que a literatura francesa fez, desde muito cedo, parte do repertório de leitura do nosso romancista, sendo, portanto, fundamental em sua formação enquanto escritor e na composição de sua obra. Nos romances indianistas e históricos, por exemplo, é evidente a presença de Chateaubriand. Por outro lado, nos romances urbanos, são indiscutíveis as contribuições de Alexandre Dumas Filho, Bernadin de Saint-Pierre, Feuillet, George Sand e, claro, de Honoré de Balzac (GRANJA e LIMA, 2016, pp. 161-162).

Outros importantes escritores brasileiros também foram direta e indiretamente influenciados pela escrita de Balzac, como Graciliano Ramos. Numa entrevista dada à revista *Dom Casmurro* do Rio de Janeiro, em 1937, e que se encontra no livro *Conversas, de Graciliano Ramos* (2014), Graciliano comenta seus autores preferidos e que por ele foram estudados; entre eles está Balzac, colocado como seu preferido entre os preferidos e, dentre os livros de Balzac, coroa *Ilusões Perdidas*:

Balzac foi para mim um deslumbramento. Ainda hoje me detenho diante de sua obra com a certeza de que me encontro com o maior romancista do mundo. [...] Zola impressionou-me também, mas não conseguiu desviar a fascinação pela obra balzaquiana. Julgo ter sido verdadeiramente diabólica a mentalidade do autor das *Ilusões perdidas*. A propósito, acho que é este o seu melhor livro. Que surpresa de técnica! Ali há de tudo, desde a base econômica, admiravelmente definida e levantada, e sobre a qual o resto do livro cai, para consistência eterna. O resto do livro caminha impulsionado por aquela rajada até à surpresa daqueles pensamentos filosóficos que Balzac coloca na boca de um cura. Por isso, bastava apenas Balzac para que eu amasse intensamente a França (RAMOS, 2014, pp. 281-284).

Com base na pesquisa de Fabiano Vale, semelhanças podem ser percebidas entre os dois autores, tanto em essência do escritor:

Lukács, em seu livro *Materiales sobre el realismo* (1977), no capítulo “El escritor y el critico”, afirma que este tipo de autor, que concentra em si tanto o papel do escritor quanto o do crítico, tem se

transformado ao longo do curso da decadência do capitalismo. Para o autor húngaro, essa mudança está correlacionada com a divisão capitalista do trabalho, que os transformou em especialistas estreitos. Muitos escritores fizeram de sua interioridade um ofício, transformam a literatura num fim em si mesma, colocam suas leis em primeiro plano e retrocedem aos grandes problemas de constituição da forma. Em suma, os escritores estão mais preocupados com os detalhes técnicos que constituem a representação. Isso faz com que, de acordo com Lukács (1977, p. 88), os escritores, para se adaptarem aos interesses e às necessidades do mercado capitalista do livro afastem-se dos “problemas de la dación de forma que nacen de la necesidad social de un gran arte, de la necesidad de una reproducción poética amplia y profunda de los rasgos generales y duraderos del desarrollo de la humanidad”. Noutros termos, os escritores desprendem-se dos problemas relacionados à vida do povo que dão raízes à literatura. Portanto, o tipo de escritor importante antes do domínio pleno da divisão capitalista do trabalho é aquele ainda capaz de articular organicamente problemas de constituição artística da forma e profundidade teórica [...]. A produção literária desses escritores sempre aspirou à objetividade, pois, para eles, a literatura sempre esteve em íntima conexão com todos os problemas decisivos da vida social, da cultura humana do seu período. As observações que realizaram sobre literatura consistem na defesa de suas respectivas produções, com intuito de eles mesmos compreenderem sua própria prática de escritores. Eles formam, para Lukács, uma cadeia de exemplos de crítica literária em forma poética que vai desde Shakespeare, Goethe, passando por Balzac, Flaubert, Manzoni até Tolstói [...] acreditamos que Graciliano representa de igual modo o autor que procura articular organicamente problemas de constituição artística e profundidade teórica. Isso ficou evidente a respeito do seu processo de construção de personagens que aqui expusemos. O seu método de escrita amplifica os dramas humanos através do trato artístico. Aqui reside o realismo crítico de suas obras, que consiste em captar o movimento da história, revelar as contradições do capitalismo brasileiro insipiente, os dilemas suscitados na intelectualidade por uma sociedade em transição (VALE, 2015, pp. 8-10).

Quanto em semelhanças de características das obras; em destaque, *Ilusões*

*Perdidas*:

O próprio Graciliano Ramos faz uma observação para aqueles que falam tanto em Balzac e até fingem imitá-lo a respeito do poder de síntese do autor francês, que “em um só livro estuda a fabricação do papel, a imprensa de Paris, casas editoras, teatros, restaurantes, oficinas e impressão etc” (RAMOS, 2005, p. 362). Acreditamos que Graciliano também procede de igual maneira com o seu romance *Angústia*, guardadas os devidos contextos que as separam. Sua crítica vai se endereçar ao processo de modernização em curso na década de 1930, com um certo capitalismo tardio emergindo no cenário brasileiro, seguido de uma certa dissolução dos ideais propalados por alguns movimentos políticos à época. [...] Senão um romance da desilusão, tal qual o de Balzac, *Angústia* traz em suas páginas uma grande desilusão. Assiste-se em perspectiva ao exaurimento das

energias criadas pela Revolução de 30 e à redução das ideologias à simples objetos de troca, em contexto de capitalismo tardio. A literatura transformada em mercadoria, exploração do talento de escritores, jornalistas; a capitalização de todos os seus elementos, determina a forma de construção artística do romance também. Esta construção fundamenta-se no contraste entre as personagens, nas ações contraditórias do protagonista, bem como de seus pensamentos, na ambiguidade do relato (VALE, 2015, pp. 10 e 14-15).

As primeiras traduções das obras de Balzac no Brasil irão surgir nos anos 1940. A tradução usada nesta dissertação é a da Rosa Freire D'Aguiar, da Companhia das Letras, 2011. Mas é importante destacar o trabalho dos primeiros tradutores. Pesquisando sobre as traduções de Balzac no Brasil, deparei-me com a edição de 1945 da Editora Martins, já inexistente, da obra *Ilusões Perdidas* de Balzac, com a tradução de Sílvia Mendes Cajado. Uma segunda edição ainda teria sido publicada, em 1960.

Teria vindo antes, então, do reconhecido trabalho de Paulo Rónai na Editora Globo, iniciado, oficialmente, em 1949. Este foi um trabalho gigantesco que fizeram nos anos 40 e 50 no Brasil para traduzir toda a *Comédia humana*; numa editora periférica, provinciana, que não é a editora Globo de agora, mas a editora Globo de antigamente, dirigida pelo Érico Veríssimo nos anos 30.

Conta Rónai (2012, p. 188) que o projeto de tradução da *Comédia Humana*, da Editora Globo, já estava em andamento, quando ele, professor e pesquisador húngaro, no Brasil há dois anos fugindo do nazismo da Europa, encontra com Maurício Rosenblatt, representante da editora Globo, num hotel no Rio de Janeiro. Ao ouvir sobre o projeto, Rónai interessa-se profundamente não só por ser professor de português, mas também por ser um estudioso de Balzac; e Rosenblatt percebe a chance da presença de um balzaquista no Brasil. Rosenblatt pede, então, para Rónai participar do projeto escrevendo um prefácio para a *Comédia humana* de língua portuguesa, mas sua contribuição iria bem além. Rónai pede para ver as traduções prontas e percebe, apesar do nível excelente das traduções, que faltavam diretrizes no trabalho dos tradutores, como a escolha entre manter os nomes dos personagens no original ou traduzir, divergências ortográficas etc. Era preciso uniformização no trabalho, além de inserção de notas que fizessem as devidas conexões entre as obras (RÓNAI, 2012, p. 192). Em 1944, oficializa-se, em carta-contrato, as atribuições do organizador. Nas palavras de Rónai:

Coube-me organizar a edição, isto é, estabelecer o plano geral, escolher parte dos tradutores, cotejar e anotar toda a tradução, redigir

prefácios para cada uma das 89 obras que as compõem e escrever uma extensa biografia de Balzac, selecionar a documentação iconográfica, reunir uma espécie de antologia da literatura crítica sobre Balzac, compilar índices e concordâncias para o volume final (RÓNAI apud BALZAC, 2013, p. 5).

O trabalho de organizador de Rónai durou 15 anos e rendeu 17 volumes, contendo 89 obras de Balzac; 12 mil notas sobre contexto histórico, personagens, trocadilhos etc; a biografia de Balzac e informações e análises sobre a estética da *Comédia humana*. Contou com cerca de 20 tradutores, entre eles nomes como de Carlos Drummond de Andrade, e Ernesto Pelandia e Mário Quintana, sendo estes dois últimos quem traduziram o volume 7: *Ilusões Perdidas*.

A terceira edição lançada em 2012 reconhece e conserva o trabalho de Rónai, com o intuito de homenageá-lo e fazer reviver a obra de Balzac no Brasil (BALZAC, 2012, p. 7). Este trabalho é gigantesco e importante de se observar e usufruir, não só por ser o primeiro empreendimento ousado de traduzir toda a *Comédia humana*, mas também porque Paulo Rónai torna essa contribuição ainda mais excelente ao unir a estas obras informações sobre a vida de Balzac e seu método do ciclo, inventado por Balzac e tão repetido depois, ainda que nem sempre com os mesmos resultados estéticos, que valoriza ainda mais toda a *Comédia Humana* mostrando como essa foi possível. É um verdadeiro legado para todo estudioso de Balzac.

Nesse sentido, de reviver a obra de Balzac e perceber sua importância na formação do sujeito e da sociedade, bem como para a formação da teoria literária, o objetivo geral dessa análise de *Ilusões Perdidas*, considerado o maior romance de Balzac – em todos os sentidos –, é investigar como este romance, por meio de sua forma e conteúdo, expressa o núcleo da vida; constituindo-se, dessa forma, como romance realista que reflete, para além da visão fetichizada da vida, “a essência no fenômeno e o fenômeno na relação orgânica com a essência (LUKÁCS, 2011a, p. 109).

Escrita entre os anos 1836 e 1843, a narrativa de *Ilusões Perdidas* se passa entre os anos 1820 e 1842, focando, principalmente nos anos 1820-23, no período da Restauração. Balzac, ao contar a história de um jovem poeta provinciano que vai a Paris em busca de sua glória, por meio de suas ações e relações com os outros personagens, faz deste personagem “a harpa eólica dos vários ventos e das várias tempestades da sociedade, um emaranhado de nervos, efêmero, desorientado, hipersensível” (LUKÁCS, 1965, p. 101). Como, então, Balzac desenvolve esta obra para além de uma simples descrição desses “ventos” contraditórios; como repõe as relações humanas na

consciência do homem que vive no prosaísmo da vida capitalista e reflete a direção da história, mas de tal maneira que recoloca a esperança nas ações humanas? E porque, mesmo hoje, são as obras de romancistas como Balzac que nos oferecem os maiores exemplos de romance realista?

A presente pesquisa irá analisar, então, o lugar de Balzac na formação do romance realista, como seus métodos narrativos o colocam nesse caminho do romance realista e como a originalidade desses métodos não o afasta da tradição do romance de caráter épico-realista, mas fazem com que o gênero do romance progrida ainda mais neste caminho; tornando-se o romance balzaquiano, deste modo, modelar para Lukács, no sentido de seus princípios narrativos, de como sua obra defende a integridade humana contra o fetichismo da mercadoria.

Para tanto, a pesquisa divide-se nos três seguintes capítulos: 1. A questão do essencial em Balzac; 2. Narração e descrição: evolução e decadência do romance; 3. Velho e novo: o progresso contraditório em *Ilusões Perdidas*.

No primeiro capítulo, **A questão do essencial em Balzac**, identificam-se as principais correntes literárias na época de Balzac e quais suas relações com os acontecimentos sócio-políticos desse momento. A identificação da corrente de Balzac e a sua distinção em relação às demais são feitas com base na discussão de como Balzac e os representantes das demais correntes, especialmente Stendhal e a corrente idealista, lidam com a questão da delimitação e representação do essencial da vida. A partir daí, entende-se a originalidade de Balzac em relação a Walter Scott, iniciador da corrente literária à qual Balzac afirma pertencer, para, então, focarmos e compreendermos mais profundamente os métodos inovadores de Balzac, que ao mesmo tempo dão seguimento à formação realista de Balzac.

O capítulo 1 finaliza com a análise da construção balzaquiana da *Comédia humana* como um todo distinto dos objetivos totalizantes a que se dedicam autores posteriores a Balzac. Ainda que o foco desta pesquisa seja somente o romance *Ilusões Perdidas*, é importante a compreensão de aspectos gerais da construção narrativa da *Comédia humana*; justamente por causa da forma como Balzac resolve construir os seus romances, como se juntos formassem um único romance. Não é possível, pois, desvincular a análise de *Ilusões Perdidas* do conjunto da *Comédia humana*. Para melhor entender sua representação, é preciso entender como ela se insere nesse conjunto de romances do autor. A discussão sobre os métodos de Balzac, em toda a sua originalidade e complexidade, leva também à compreensão mais profunda da relação da

questão estética com as questões históricas. Não só no conteúdo, mas também na forma a arte pode ou não ser verdadeiramente realista, típica em relação à vida social que reflete.

Com base nisso, o segundo capítulo, **Narração e descrição: evolução e decadência do romance**, trata do elemento descritivo e seu uso em Balzac e nos escritores posteriores. O capítulo inicia com a análise de como Balzac introduz o elemento descritivo; que já vinha acompanhando a formação do romance, mas que agora, em Balzac, está ainda mais delineado. Mais do que uma novidade nos métodos literários, a descrição no romance evidencia a relação do romance com os gêneros antigos, épica e drama, em sua continuação e ruptura. Ainda que o gênero romance surja exatamente por causa da dissolução de uma era e do nascimento de outra, que pede um gênero específico para refleti-la adequadamente, o verdadeiro romance realista deve conservar o caráter épico, manter a centralidade da ação pela intensificação do conflito. Justamente para manter essas características, o elemento descritivo se torna mais essencial nesse momento, quando a sociedade apresenta novas configurações e, portanto, exige a formulação de novos métodos para a sua figuração.

Porém, em comparação com os romancistas ulteriores a Balzac, o elemento descritivo se eleva a método principal e representa o afastamento do romance desse caráter épico e do elemento dramático que traz a centralidade da ação e a intensificação do conflito. Se, para Lukács, o verdadeiro romance realista é o que evidencia as ações e relações humanas por trás da aparência fetichizada da realidade, e isso se dá por meio do caráter épico que traz a história como processo e do elemento dramático que põe a ação humana como central da narrativa, o afastamento dessas características do romance clássico, então, significa não mais o desenvolvimento do romance realista, mas sim a sua dissolução.

A diferença entre o fazer literário de Balzac e dos demais escritores posteriores também entra na discussão do essencial, tanto na delimitação da forma, quanto do conteúdo, e é interessante ver como os limites nesses escritores do “novo realismo” conversam com os limites que se apresentavam nos escritores anteriores a Balzac; ou seja, de alguma maneira, os novos romancistas remetem aos mesmos limites já superados por Balzac e outros e que agora são postos de forma ainda mais nociva, pois não trilham esse caminho evolutivo do romance, mas provocam a sua decadência. É preciso estudar os antigos representantes do romance realista, como Balzac, para

perceber onde e porque esse desvio se dá e para refletir sobre como esse caminho será retomado.

O terceiro capítulo – **Velho e novo: o progresso contraditório em *Ilusões Perdidas*** – tratará mais especificamente do romance *Ilusões Perdidas*. Inicia-se dando continuidade e mais profundidade à questão da relação entre romance e epopeia, delimitando suas semelhanças e diferenças para assim ficarem mais claro os objetivos específicos do romance, enquanto continuidade do caráter épico. Dessa discussão surge a questão do progresso contraditório, cuja representação deve estar no romance. Essa representação, no entanto, em concordância com o que foi explanado no capítulo 2, deve ser feita por meio da ação, ou seja, as contradições do desenvolvimento da história e o efeito fetichista, contradição específica da era do capital, devem manifestar-se no conflito interno do personagem, como algo que ele vive diretamente, e conforme o ritmo da narrativa. Assim essas contradições podem ser sentidas em todo seu movimento e verdadeiro efeito na vida cotidiana. E os personagens são vistos como seres vivos, como personagens concretos vivendo situações concretas.

O progresso contraditório se mostra, então, como a base da poética de Balzac e, por isso, como havia dito, seu personagem central em todas as suas ações e relações consegue mostrar todos os “ventos” de contradições da época de forma intensa e nas suas conexões, mas sem deixar de nos fazer viver e acreditar no seu conflito pessoal.

Tal progresso contraditório é uma característica geral do desenvolvimento humano, que está em contínua formação e passagem de elementos novos sobre velhos, conforme acontece, dialeticamente, a superação de contradições ao mesmo tempo em que novas são criadas. Não é por caso, então, que muitos romances contemplam este tema, mas Balzac consegue perceber e figurar, inclusive, não só este tema macroeconômico da passagem do período feudal para o período capitalista burguês; mas também, percebendo outras formas mais específicas de movimento entre velho e novo dentro desse movimento maior, o fim de uma era revolucionária da burguesia para uma era de domínio apologético da mesma. Desta forma, Balzac vai ao mais fundo dessas contradições e nos revela a gênese dos problemas sociais, todos os horrores de seu tempo e a direção que a história está tomando. No entanto, pela forma como Balzac constrói seu romance, tal quadro nebuloso não representa o fim da história, senão o fim de uma etapa que clama a sua superação.

Portanto, estudar tal obra e autor é importante para entender a gênese do nosso tempo na sua máxima profundidade e complexidade: nem sob a ilusão fatalista, nem sob

a ilusão acrítica das relações entre passado e presente ao longo do desenvolvimento humano.

# CAPÍTULO 1

## A QUESTÃO DO ESSENCIAL EM BALZAC

A escrita de Balzac não está separada de sua concepção do mundo e de seu tempo histórico. É preciso investigar isso para uma correta compreensão da sua construção narrativa e do caráter realista que dela provém. Ao comparar Balzac com outros escritores, como Stendhal e Walter Scott, em seus modos de pensar a realidade e transfigurá-la, nos aproximamos das raízes históricas e da peculiaridade da representação literária da realidade em Balzac. Neste capítulo, baseado, principalmente, em dois textos de Lukács – *A polêmica entre Balzac e Stendhal* (1965a) e *O romance histórico clássico contra o romantismo* (2011b) – investiga-se como Balzac delimita e representa artisticamente o essencial, a partir de três subtemas: 1.1 A polêmica entre Balzac e Stendhal: romantismo e realismo; 1.2 Balzac e Walter Scott: continuidade e ruptura; 1.3 O mundo de Balzac: um círculo constituído de círculos.

### **1.1. A polêmica entre Balzac e Stendhal: romantismo e realismo**

Lukács (1965), comentando uma crítica de Balzac feita, em 1840, à *Cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal, traz elementos importantes que ajudam na compreensão desse momento do romantismo e da produção do romance no início do século XIX. É possível perceber que o panorama em relação ao romantismo não é tão simples. A própria essência do romantismo, como fala Lukács (1965, p. 118), estava em discussão, afetando diretamente os escritores do século XIX em relação à concepção de mundo e estilo. E por que isso?

Nesse período do século XIX, muitas forças estavam em conflito; os resultados da Revolução Francesa foram diversos em cada país da Europa e se expandiram para além da Europa. Historicamente, então, trata-se de um período muito rico, muito fecundo e também muito confuso. No âmbito estético, essas características também se aplicam, por causa da relação existente entre História e arte. Não existe arte fora da História, e História num sentido profundo, complexo, problematizado e contraditório. E isso porque a arte não está desconectada da realidade, tem seu enraizamento nas necessidades impostas pela vida cotidiana, nas ações humanas singulares que, em maior

medida, tem a ver com o desenvolvimento histórico do mundo dos homens (FREDERICO, 2013, p. 132).

A arte, como toda “atividade espiritual do homem”, tem suas próprias leis e dispõe de uma “determinada autonomia relativa” (LUKÁCS, 2011a, p. 92), criando até um mundo próprio cujo funcionamento, necessidade e importância serão explicadas mais à frente. Pois a forma artística não é uma simples cópia mecânica da vida social, mas, dentro de seus limites, possui “uma dinâmica própria, uma tendência própria à veracidade ou ao distanciamento da vida” (LUKÁCS, 2011b, p. 135).

Entretanto, ainda que a arte possua sua história e seus próprios limites, sua história não é uma história imanente, independente do processo histórico geral da humanidade. A história da arte está dentro da História. Nunca será completamente desvinculada da História como um todo, pois “[...] o mundo da arte é o mundo do homem” (LUKÁCS, 1967a, p. 233).

[...] o sistema marxista – em contraste com a moderna filosofia burguesa – não se desliga jamais do processo unitário da história. Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária, a ciência da história que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento etc., como um processo histórico único, procurando descobrir as leis gerais e as leis particulares (isto é, aquelas que são específicas de determinados períodos) deste processo. [...] Nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda a história da produção social em seu conjunto: e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado (LUKÁCS, 2011a, pp. 87-88).

Sendo assim, entendendo que a arte faz parte, está dentro, dentro do conjunto do desenvolvimento histórico da humanidade como um todo, só é possível compreender a sua evolução, suas profundas mudanças, suas contradições etc., dentro desse conjunto histórico. Por exemplo, quando Lukács (2011b, p. 117) aborda as diferenças entre drama e romance, afirma a importância de desvelar a fonte dessas diferenças na própria vida. Portanto:

[...] a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e a literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele

processo social geral e unitário mediante o qual o homem se apropria do mundo por meio de sua consciência (LUKÁCS, 2011a, p. 89).

Mas esse é um processo dialético e não mecânico, ou seja, não vai num único sentido e, portanto, assim como a arte pode ser entendida pelo processo histórico, esse também pode ser refletido, entendido e criticado pela arte. Pois a arte retira seus elementos de criação da própria vida humana, de seu cotidiano, e para ela retorna trazendo um olhar mais aprofundado sobre as ações humanas no quadro histórico geral.

Portanto, nesse período histórico convulso, e considerando que a arte também reflete questões históricas, os problemas estéticos não estão separados das condições históricas da realidade; e são eles, também, formas de representação da própria realidade. Ou seja, o problema estético em si é um reflexo problematizado da realidade, pois tem essa relação dialética com os problemas históricos que o rodeia.

Dito isso, para entendermos a dimensão da análise de Lukács sobre a crítica de Balzac à *Cartuxa de Parma* de Stendhal e no que isso toca a questão do essencial nesses autores, é importante entender o momento histórico que estão vivendo e como ele afeta a produção literária deles. Qual é, então, a grande questão, o problema histórico, que se traduz em problemas estéticos para Balzac, Stendhal e todos os escritores de sua época?

O ponto central do século XIX é o avanço do capitalismo e as consequências danosas desse avanço naquele momento. Diante desta degradação dos ideais revolucionários, que vão se desfazendo e tomando um rumo desumanizador, os escritores irão reagir a essas mudanças profundas, não só politicamente, mas também na composição de suas obras. Pois, entendendo que é possível ver nos problemas estéticos os problemas históricos, a questão do Romantismo não é apenas literária, artística, mas uma tomada de posição frente a essas mudanças trazidas pelo capitalismo:

[...] O romantismo não é de fato uma orientação puramente literária. Na concepção romântica do mundo exprime-se uma rebelião espontânea e profunda contra a rápida evolução do sistema de produção capitalista, naturalmente através de formas muito contraditórias. Os românticos mais avançados transformam-se frequentemente em reacionários feudais e ultramontanos. Mas no fundo do movimento existe sempre a rebelião espontânea contra o capitalismo (LUKÁCS, 1965, p. 118).

Como foi dito no início do capítulo, o panorama do romantismo não é tão simples. O texto de Michael Löwy e Robert Sayre (2015), *O que é o Romantismo? Uma tentativa de redefinição*, no livro *Revolta e melancolia*, logo no início, chama atenção

para o aspecto contraditório do romantismo, pois o romantismo é esse momento em que as contradições se apresentam de forma bastante visível. Nesse sentido, existe uma dificuldade muito grande na própria definição do romantismo, por conta deste seu caráter extremamente contraditório:

O que é o romantismo? Enigma aparentemente indecifrável, o fato romântico parece desafiar a análise, não somente porque sua exuberante diversidade resiste às tentativas de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: ao mesmo tempo (ou alternadamente) revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual. Contradições que transpassam não somente o fenômeno romântico no seu conjunto, mas a vida e obra de um único e mesmo autor e, por vezes, um único e mesmo texto (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 19).

Alguns críticos, como apresentaram Löwy e Sayre, por não conseguirem definir o romantismo, “parecem inclinados a ver como o único elemento unificador do romantismo a contradição, a dissonância, o conflito interno” (LÖWY e SAYRE, 2015 p. 19). Os autores do texto não concordam com isso, pois não basta dizer que o romantismo é uma contradição e parar por aí, isso seria apenas fugir de enfrentar as contradições propostas pelo próprio romantismo.

Outros blocos de interpretações são apresentados e falam daqueles autores que, diante também dessa dificuldade do romantismo por suas inúmeras contradições, acabam por dizer que não existe apenas um romantismo, e sim vários; cita também outro autor que, inclusive, advoga a ideia de abolir o termo romantismo; mas também assim, Löwy e Sayre não concordam que isso seja uma saída. O fato de que o termo enseja tantas dificuldades, não se resolve deixando de se referir a ele ou o diluindo em tipos. Além desses, existem também aqueles autores que, por meio de uma busca de denominadores comuns, vão criando diversas listas de características do que seria o romantismo. Mas também este método é criticado:

A principal deficiência metodológica desse tipo de enfoque, fundamentado em uma enumeração de traços, é o *empirismo*: ele permanece na superfície do fenômeno. Pode ser útil como observação descritiva do universo cultural romântico, mas seu valor cognitivo é limitado. Essas listas compósitas de elementos deixam sem resposta a

questão principal: o que mantém tudo isso junto? Por que esses elementos estão associados? Que força unificadora está por trás desses traços? O que dá coerência interna a todos esses *membra disiecta*? Em outras palavras: qual é o conceito, o *Begriff* (no sentido hegeliano-marxista do termo) do romantismo, capaz de explicar suas inumeráveis formas de aparição, seus diversos traços empíricos, suas múltiplas e tumultuosas cores? (LÖWY e SAYRE, 2015, pp. 23-24).

Então, nessa primeira apresentação de tipos de definição, Löwy e Sayre começam falando de autores e críticos que pensam no romantismo de uma forma mais estética e vão mostrando os limites dessas definições, considerando a mais grave dessas limitações o fato de que a maioria dos estudos literários ignoram as outras dimensões do romantismo e, em particular, suas formas políticas (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 24). A partir daí, os autores vão desenvolvendo que o romantismo extrapola a arte, pois atua também no mundo da política, do pensamento filosófico, na vida como um todo. Esse momento romântico, esse espírito romântico, atravessa a vida social no século XIX como um todo e, inclusive, Löwy e Sayre, em outro capítulo do mesmo livro, defendem mais profundamente a ideia de que o romantismo teve continuidade; não se restringiu ao século XIX.

Com relação a esses autores que eles apresentam inicialmente, mais ligados a uma análise artística do romantismo, chamam atenção para alguns elementos que esses críticos expressaram em relação ao romantismo; como, por exemplo, a imaginação, o gosto pelo símbolo, o mito, o desencantamento etc. Mas o objetivo dos autores é mostrar o eixo central do romantismo a que todos esses elementos, mesmo que contraditórios, se ligam; fazendo-nos entender a gênese, o porquê de suas contradições. Para isso, Löwy e Sayre destacam a importância de se observar a relação entre literatura e sociedade como base para uma definição mais correta e profunda das manifestações artísticas:

Uma linha de interpretação pouco explorada por críticos e historiadores (exceto os marxistas) é a relação entre o romantismo e a realidade social e econômica. [...] A explicação pelo coração é um pouco sumária e incapaz de preencher o vazio analítico que resulta da recusa a examinar a relação entre literatura e sociedade. A maioria dos autores ignora pura e simplesmente as condições sociais e somente leva em consideração a sequência abstrata dos estilos literários (classicismo-romantismo) ou das ideias filosóficas (racionalismo-irracionalismo). Outros autores associam o romantismo de maneira

superficial e exterior a um ou outro fato histórico, político ou econômico: Revolução Francesa, Restauração, Revolução Industrial (LÖWY e SAYRE, 2015, pp. 27-28).

Segundo os autores, então, o ponto central do texto, aquilo que une todas as características do romantismo, mesmo contraditórias entre si, é que o romantismo trata-se de uma crítica à modernidade.

Indiquemos de pronto, e em duas palavras, a essência de nossa concepção: para nós, *o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)*. Podemos dizer que, desde sua origem, o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do “*sol negro da melancolia*” (Nerval). [...] O romantismo como visão do mundo constitui-se enquanto forma específica de crítica da “modernidade”. (LÖWY e SAYRE, 2015, pp.38-39).

Mas uma crítica moderna que nasce e se desenvolve juntamente com a modernidade; portanto, uma autocrítica.

“Devemos notar igualmente que o romantismo é, queira-se ou não, uma crítica *moderna* da modernidade. Isso significa que, mesmo se revoltando contra ela, os românticos não poderiam deixar de ser profundamente influenciados por sua época. Assim, ao reagir afetivamente, ao refletir, ao escrever contra a modernidade, eles reagem, refletem e escrevem em termos modernos. Longe de lançar um olhar exterior, de ser uma crítica vinda de um “além” qualquer, a visão romântica constitui uma “*autocrítica da modernidade*” (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 43).

Modernidade é a civilização criada pelo capitalismo, portanto, são duas coisas que estão completamente unidas. Nesse sentido, todo o movimento romântico, nas suas diversas e, aparentemente, polarizadas formas de expressão, tem em sua essência um caráter anticapitalista.

No presente livro, a “modernidade” remeterá a um fenômeno mais fundamental e mais abrangente do que os dois sentidos evocados acima: a civilização moderna engendrada pela Revolução Industrial e a generalização da economia de mercado. Como já foi constatado por Max Weber, as principais características da modernidade – o espírito de cálculo (*Rechenhaftigkeit*), o desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*), a racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*), a dominação burocrática – são inseparáveis do aparecimento do “espírito do capitalismo”. [...] Dado que a sensibilidade romântica representa uma revolta contra a civilização criada pelo capitalismo, ela é portadora de um impulso *anticapitalista* (LÖWY e SAYRE, 2015, pp. 39 e 41).

O romantismo é uma reação a essa estrutura, ou seja, à economia de mercado, à industrialização, ao capitalismo; e essa reação se dá com base em valores do passado, é a tal nostalgia romântica que se apresenta no romantismo como um todo, independente das contradições. Essa nostalgia tem a ver com uma sensação de perda:

De fato, na óptica romântica essa crítica está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados. [...] é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta no presente existia antes, em algum passado longínquo (LÖWY e SAYRE, 2015, pp. 43-44).

Nessa nostalgia é possível ver a relação com a crítica à modernidade, pois sempre se insere num passado ainda pré-capitalista:

A nostalgia aplica-se a um passado pré-capitalista, ou pelo menos a um passado em que o sistema socioeconômico moderno ainda não estava plenamente desenvolvido. Assim, a nostalgia do passado é – segundo a expressão de Engels que comentou essa característica nos românticos ingleses – “muito de perto” ligada à crítica do mundo capitalista (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 44).

Esse passado pré-capitalista não se apresenta sempre da mesma forma, o que explica as especificidades dos distintos eixos do romantismo:

No termo “romântico”, tal como era entendido no início do movimento que leva seu nome – o primeiro romantismo alemão –, há uma referência a um passado preciso: a Idade Média. Para Friedrich Schlegel, é a “época dos cavaleiros, do amor e dos contos de fada, época da qual provêm tanto a coisa (o romance) quanto a palavra”. Uma das principais origens da palavra é o romance cortês medieval. Mas os românticos olharam para muitos outros passados, além da Idade Média. As sociedades primitivas, o povo hebreu dos tempos bíblicos, a Antiguidade grega e romana, a Renascença inglesa, o Antigo Regime francês, todos serviram como veículos dessa visão. A escolha – e principalmente a interpretação – do passado faz-se conforme as diferentes orientações dos romantismos (LÖWY e SAYRE, 2015, pp. 44-45).

O que vai permear o romantismo, então, é essa espécie de volta ao mundo pré-capitalista, pré-moderno, como reação à sociedade moderna, onde o “indivíduo criado por ela só pode viver frustrado nela e acaba por revoltar-se contra ela” (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 47). Mas o que Lukács vem falando é que os grandes escritores

sabiam que não era possível essa postura de retorno na História; por mais inautêntico que o cotidiano aparente ser, continua sendo o lugar onde essa inautenticidade pode e deve ser superada. Tanto os autores da segunda metade do século XVIII, que ainda têm ligação muito forte com o Iluminismo, quanto aqueles da primeira metade do século XIX, como Balzac e Stendhal, têm ainda uma preocupação em representar de forma realista a forma social. O termo realista, ou realismo, aqui não quer dizer a escola realista, mas sim o modo de representação. Quando Lukács fala disso, refere-se à representação realista, ou seja, o modo de representação que se “importa em captar a realidade tal como realmente é e não se limita a reproduzir o que aparece imediatamente” (LUKÁCS, 1977, p. 13. Tradução livre.).

Diante disso, um dilema: o que fazer? Abrir mão da racionalidade alcançada e voltar para o período em que ela não foi alcançada? Mas isso é impossível. Então eles nem podiam ser românticos no sentido dessa nostalgia romântica (volta para um passado pré-moderno); mas também não era possível ignorar a crítica feita pelo romantismo em relação ao capitalismo. Era preciso superar o romantismo. Esse modo de representar, então, passa a ser o problema estético central da época.

Para os grandes escritores da época, que mesmo não podendo superar os horizontes burgueses esforçavam-se para alcançar uma imagem ampla e real do mundo, esta situação implicava num singular dilema. Não podiam ser românticos no sentido típico da palavra, porque em tal caso não teriam podido alcançar, nem seguido o tempo no seu progresso. Mas não podiam também descurar impunemente da crítica romântica do capitalismo, da civilização capitalista, porque se arriscavam a tornarem-se cegos glorificadores da sociedade burguesa, apologistas do capitalismo. Deviam, por conseguinte, preparar-se para superar o romantismo (LUKÁCS, 1965, p. 118).

A questão dos escritores, pois, é como representar uma sociedade cada vez mais difícil de ser representada, como achar o nervo da vida; pois, enquanto a vida se torna cada vez mais reificada, fica mais difícil achar esse nervo da vida, ou seja, de conseguir enxergar além da superficialidade da vida que “se reflete assim na consciência dos homens” (LUKÁCS, 1977, p. 14. Tradução livre.). Retomando, então, o problema histórico é também o problema estético, e vice-versa; e a questão é: como representar, num mundo que está cada vez mais hostil a essa representação artística?

Sem dúvida, o sistema de produção capitalista representa o grau econômico mais elevado no quadro do processo evolutivo das sociedades divididas em classes. Mas também não há dúvida de que,

para Marx, tal sistema de produção é essencialmente desfavorável ao desenvolvimento da literatura e da arte.

Essa é uma questão complicada porque não se trata simplesmente de representar de qualquer jeito, mas sim de uma recriação do mundo; não apenas uma *mimésis*, mas também uma *poiésis* simultaneamente. O mundo tem que ser representado, refletido e ao mesmo tempo recriado na arte. Porque isso é importante e como isso acontece? Se estamos dizendo que a grande questão é o modo de representação, então é preciso entender mais profundamente essas coisas.

A vida cotidiana é complexa, extensiva e rica, mas apresenta-se ao homem de forma imediata e heterogênea; como a descreve muitas vezes Lukács (1966a, pp. 44 e 46. Tradução livre.), a vida cotidiana é de natureza instantânea, fugaz e polarizada. De acordo com Celso Frederico (2013, p. 136), ao homem inserido na vida cotidiana e em sua imediatez, é possível enxergar e participar, no dia a dia, apenas na superfície dos fenômenos; ver somente o que está na aparência da vida cotidiana e não no seu subterrâneo.

O apego à aparência fenomênica faz com que o homem, no cotidiano, relacione-se com um mundo heterogêneo e descontínuo. Todas as atenções são mobilizadas nesse relacionamento, mas a fragmentação do mundo aparental impede o homem de relacionar os fenômenos entre si (FREDERICO, 2013, p. 135).

Este caráter imediato traz uma percepção fracionada da vida, onde é complexo para o homem perceber as mediações, ou nexos, entre as contradições que acontecem no dia a dia. O homem cotidiano não percebe, imediatamente, as conexões entre fenômeno e essência e, por isso, não é possível apreender a totalidade da vida. De alguma maneira, como fala Lukács (1966a, p. 44. Tradução livre.), depois de afirmar que por trás dessa imediatez existe um “complicado sistema de mediações que se complica e ramifica cada vez mais no curso da evolução social”, essa característica imediata não só existe como é necessária no andamento da cotidianidade. Por uma questão até de sobrevivência física e ideológica, os homens são levados, necessariamente, a negligenciar as mediações:

Pense em fenômenos técnico-científicos e, sobre tudo, em outros de natureza econômica complicada, como o táxi, o ônibus, o bonde, etc., pense em seu uso na vida cotidiana, no modo como figuram nela, e se verá claramente em seguida essa imediatez. É parte da necessária economia da vida cotidiana o que, por termo médio, todo seu entorno – na medida em que funcione bem – não se recorra nem estime se não com base em seu funcionamento prático (e não com base na sua essência objetiva) (LUKÁCS, 1966a, pp. 44-45. Tradução livre.).

Portanto, essas características na vida cotidiana sempre existiram, mas, numa sociedade em que reina o trabalho estranhado e a reificação – produtos da generalização da produção mercantil, tanto acusado pelo romantismo –, como a sociedade capitalista, perceber a essência histórica da vida cotidiana é algo mais complexo e necessário. O fetichismo, que tem a ver com essa reificação ou coisificação das relações e ações humanas, é uma forma típica de estranhamento própria do sistema capitalista. As relações no capitalismo continuam sendo entre os seres humanos, por trás de cada fenômeno está a essência da ação humana, porém, essas relações são sentidas como relações entre coisas e como se as coisas estivessem vivas e agindo. A imediatez é tomada como a realidade, os vestígios humanos da sociedade são ocultados, produzindo a ilusão fantasmagórica de que são as mercadorias “enfeitiçadas” que governam a vida dos homens (FREDERICO, 2013, p. 90).

Perante tal inversão, o pensamento cotidiano forma uma representação caótica da realidade. O homem comum olha para essa realidade invertida e capta o funcionamento aparentemente automático do sistema mercantil: um sistema fechado que parece ser movido pelas mercadorias e no qual o homem é um simples apêndice. No primeiro plano despontam as mercadorias como o elemento ativo da realidade social. Dotadas de um poder misterioso, elas parecem manter relações “pessoais” entre si. O “fetichismo da mercadoria” tem como desdobramento a “reificação” (= coisificação) das relações humanas; relegadas ao segundo plano, os indivíduos relacionam-se uns com os outros enquanto portadores de mercadorias, enquanto personificação das categorias econômicas (FREDERICO, 2013, pp. 90-91).

Como foi dito anteriormente, Marx e Engels não negam que o capitalismo tenha sido um progresso na evolução humana, mas, como todo progresso, carrega consigo contradições: o capitalismo representa um avanço do gênero humano, mas este avanço contém em si um retrocesso: aspectos desumanos para alguns indivíduos, classes e/ou culturas (LUKÁCS, 2011a, pp. 95 e 98). Não perceber as contradições do progresso é deixar de perceber a relação entre essência e as situações fenomênicas no cotidiano; no caso do capitalismo, por exemplo, é ignorar que os objetos são mediados pelo sujeito, que por trás das relações entre coisas existem homens e ações humanas. Dentro dessa visão fetichizada, a visão da vida fica ainda mais fracionada e deformada, e a totalidade da vida ainda menos disponível. Fazer conexões se torna fundamental.

Perceber a totalidade é também compreender a dinamicidade da vida, e para isso é necessário desenvolver uma visão dialética sobre a unidade contraditória entre

essência e fenômeno; ao invés de uma visão estanque e mecanicista, também provenientes da ação fetichizadora. Sobre o pensamento dialético, diz Leandro Konder (2004, p. 8) que “é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação”. A compreensão da vida dialeticamente exige que se aprofunde muito além do que está disponível apenas na singularidade imediata e se compreenda a complexidade das relações entre as supostas polaridades:

A dialética nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos (LUKÁCS, 2011a, p. 90).

Como um exemplo dessa complexidade, Lukács (2011a, p. 105) descreve a existência de níveis na realidade, aonde fenômeno e essência vão ao encontro um do outro, trocam de lugar conforme a profundidade da investigação e a dialética perpassa todo esse processo:

A autêntica dialética de essência e fenômeno se baseia no fato de que ambos são igualmente momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana. No entanto – e este é um importante axioma do conhecimento dialético –, a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias. Tal dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e essência: aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas. E assim até o infinito (LUKÁCS, 2011a, p. 105).

Assim sendo, é necessário um profundo trabalho intelectual para que o homem do capitalismo aprofunde seu conhecimento sobre a vida e penetre nessa visão fetichizada, podendo perceber a conexão dialética dos fenômenos com a verdadeira essência, a relação entre os homens (LUKÁCS, 2011a, p. 96). A arte pode ser essa mediação educando o homem e o ajudando a transcender a fragmentação produzida pelo fetichismo, enquanto provoca uma elevação do cotidiano para depois retornar a ele, e “esse processo circular produz um contínuo enriquecimento espiritual da humanidade” (FREDERICO, 2013, p. 135).

A arte se torna, então, desfeticizadora, pois recoloca, onde só se percebia relações entre coisas, as relações entre os homens:

Nesse contexto desumanizado, a arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a aparência enquanto dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista. A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador: ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano e, ao fazer isso, o escritor *toma partido*, defendendo apaixonadamente a *humanitas* ameaçada pelas forças desumanizadoras de opressão (FREDERICO, 2013, p. 91).

Como falado, então, no início do capítulo, a arte não está desconectada da realidade, mas, para transcender a fragmentação do fetichismo, é preciso causar esta elevação do cotidiano, ir além do que se vê no cotidiano para retornar a ele depois com um novo olhar sobre as ações humanas.

A vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada: é dela que provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus limites habituais; e é para a vida cotidiana que retornam os produtos de suas objetivações. Com isso, a vida social dos homens é permanentemente enriquecida com as aquisições das conquistas da arte e da ciência (FREDERICO, 2013, p. 133).

A obra de arte, ainda que ligada a um momento histórico específico e fruto deste momento, precisa mostrar-se como parte de uma narrativa maior – o desenvolvimento da humanidade como um todo – e levar seu receptor a este mesmo reconhecimento, ou seja, nas palavras de Celso Frederico (2013, p. 135), esse momento de elevação do cotidiano é quando “o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano”, permitindo reestabelecer o nexos do indivíduo com o gênero a que pertence – nexos que se encontrava esmaecido na cotidianidade fragmentada –, fazendo-o perceber que a história da humanidade é a história da sua própria vida e que suas ações singulares têm a ver com o desenvolvimento dessa história.

A arte é, pois, reflexo da vida, mas de um modo próprio. Com elementos retirados da vida, ela cria seu próprio mundo e conduz o receptor artístico a uma realidade diferente do cotidiano; uma realidade autônoma, mais alta e verídica

(FREDERICO, 2013, p. 131). Para que a arte figure a realidade, como explica Frederico (2013, p. 136), ela rompe com a vida cotidiana, no sentido de criar um meio homogêneo, que é diferente do caos e heterogeneidade em que a vida se encontra. A criação da obra de um mundo próprio, esse fechar-se em si mesmo e tornar-se autônoma, não significa dar as costas ou afastar-se da vida, mas é necessário para refletir corretamente a realidade.

A arte, ao contrário da vida cotidiana, oferece-nos um *mundo homogêneo*, depurado das “impurezas” e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano. Na fruição estética, o indivíduo depara-se com a figuração homogeneizadora, mobilizando toda a sua atenção para adentrar-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano (FREDERICO, 2013, p. 135).

Falaremos mais sobre esse mundo próprio da arte, mas, até aqui, o importante é entender que a representação da arte é diferente de uma simples cópia imediata da realidade, pois traz algo novo, e novo no sentido de que nos ajuda a ver mais profundamente a vida, um novo que na verdade sempre esteve ali, porém se torna inacessível quando estamos inseridos na cotidianidade. Portanto, é uma representação que critica a vida e produz vida (LUKÁCS, 1966b, p. 465. Tradução livre.). Representar, mais do que figurar, é transfigurar essa realidade, ou seja, modificar a visão sobre essa realidade para, de alguma forma, representa-la melhor.

Portanto, objetivando essa transfiguração, ainda que de forma inconsciente, o século XIX se torna um problema agudo para os escritores; fazendo surgir uma gama diversificada de estilo de representação do mundo num mesmo século.

Na carta de Balzac a Stendhal, onde faz a análise crítica de seu romance *Cartuxa de Parma*, Balzac resume os romances de seu tempo em três principais correntes de estilo, onde também define a si mesmo, na história da literatura e evolução do romance: literatura dos ideais; literatura das imagens e ecletismo literário, que seria uma junção das duas primeiras correntes (LUKÁCS, 1965, pp. 116-117). Na literatura das imagens encontramos os românticos propriamente ditos, que nutrem a tal nostalgia romântica. Dentre os seus representantes, apontados por Balzac, está Victor Hugo, sobre o qual Lukács diz que “vai muito além, política e socialmente, das finalidades reacionárias de seus contemporâneos românticos. Mas [...] também nele a história se transforma em uma série de lições morais para o presente” (LUKÁCS, 2011b, p. 101). Porém, é contra a literatura idealista, iluminista, onde situa Stendhal, que Balzac, em

sua carta, vai contrapor-se mais enfaticamente, do ponto de vista de sua corrente eclética literária; evidenciando a contradição entre ambos (LUKÁCS, 1965, p. 117).

Stendhal, de acordo com Lukács (2011b, p. 105), é o último grande representante dos ideais iluministas e revolucionários na literatura francesa. Dessa maneira, é um antirromântico assumido; escreve contra o romantismo tentando voltar ao iluminismo e salvar o que considerava uma conquista dos iluministas. Então, Balzac, ainda que com esse contraste entre a “esbelteza iluminista de Stendhal e o modo romântico, rico e complexo de escrever de Balzac” (LUKÁCS, 1965, p. 120), não deixa de reconhecer e tecer elogios à obra de Stendhal; como, por exemplo: o passo pré-artístico de Stendhal, ou seja, a preocupação em delimitar seu objeto; a caracterização dos personagens com poucas pinceladas, a construção dramática que se assemelha a de Balzac etc. Lukács observa todos esses elogios aprovando e ressaltando o que de comum une esses dois autores: a busca pelo essencial e a necessidade de representá-lo.

Balzac louva repetidamente, com o maior entusiasmo, a construção do romance de Stendhal, ágil, linear e limitada às coisas mais essenciais. [...] define esta construção dramática e ressalta como o estilo de Stendhal, acolhendo o elemento dramático, aproxima-se do seu. E, à base deste pensamento, elogia Stendhal exatamente porque este se abstém de enriquecer o seu romance com *hors-d'oeuvre* e entre-atos. [...] Balzac exalta a linearidade, a falta de digressões, a esbelteza da construção stendhaliana. Este elogio revela a existência de certas tendências comuns aos dois grandes escritores. [...] Este apaixonado esforço em direção ao essencial, o desprezo por todo o realismo mesquinho, constituem a ponte que une os dois artistas [...]. Balzac também reconhece [...] a sua capacidade de caracterizar os seus personagens com poucas pinceladas, ressaltando o essencial (LUKÁCS, 1965, pp. 119, 120 e 125).

Então, tanto em Balzac quanto em Stendhal, existe uma preocupação em encontrar o essencial da vida; em fazer o núcleo central da obra aquilo que é escolhido pelo escritor como essencial, que é tirado da realidade e transfigurado como um elemento essencial. Esse elemento retirado da realidade é essencial porque nele se encontram, de alguma forma, todos os outros elementos da vida, é o tema que relaciona todos os temas, o ponto central onde tudo se imbrica. Ou seja, a importância de se reduzir a representação da realidade a algo específico retirado dela, a esse essencial, é porque ajuda a ampliar e aprofundar o olhar sobre essa realidade, sobre a vida. Essa escolha do essencial é ainda mais importante, principalmente num cenário tão complexo como o do século XIX, e relaciona-se intimamente com a questão do modo de representação. Com essa característica em comum, não é à toa que esses dois escritores

são considerados os principais representantes do romance realista francês. A diferença ou contraste entre os dois autores está naquilo que cada um considera como essencial; o que faz Balzac falar dos problemas mais profundos da forma (LUKÁCS, 1965, p. 120). Observando este ponto, pode-se analisar as dimensões do realismo em cada um.

Em ambos, o realismo e a superação do plano médio cotidiano significam a mesma coisa, pois para eles o realismo equivale à essência da realidade que se situa sob a superfície. Mas os dois escritores têm ideias inteiramente divergentes a respeito dessa essência. Eles representam diante daquele período da evolução da humanidade duas atitudes diametralmente opostas, mas historicamente justificadas (LUKÁCS, 1965, p. 137).

Apesar, então, de ambos buscarem veementemente o essencial da realidade para representa-lo em suas obras, os dois autores divergem no que consideram como essencial e Lukács, aprofundando na crítica de Balzac a Stendhal (1965, p. 121), mostra como isso se liga e evidencia a diferença entre eles não só no estilo, mas também na concepção de mundo, em como eles se posicionam diferentemente em relação ao mundo pós-revolucionário:

O contraste de estilo entre Balzac e Stendhal consiste substancialmente numa divergência de concepções do mundo. Vejamos mais uma vez a posição dos grandes realistas daquela época em relação aos problemas do romantismo: superar o romantismo, transformando-o, ao mesmo tempo, simplesmente num dos momentos do grande realismo, significa muito mais do que uma simples questão de estilo. O romantismo, no sentido mais amplo da palavra, não é somente uma corrente literária e artística. Melhor dizendo, é uma tomada de posição em relação à evolução pós-revolucionária da sociedade burguesa (LUKÁCS, 1965, p. 129).

Stendhal, como já falado, é um grande seguidor do Iluminismo. A base da Revolução era extremamente marcada pelo Iluminismo, as ideias de entrada do homem no mundo da razão, e, como progressista, Stendhal tinha a perspectiva de que os ideais iluministas seriam retomados. Ele não queria ver que aqueles ideais, conquistas iluministas (liberdade, igualdade, fraternidade), seriam derrotados pelo capitalismo. Por isso, existe nas obras de Stendhal uma forte crítica ao tempo presente e uma representação do passado com base nesse contraste crítico entre as duas grandes etapas do desenvolvimento da sociedade burguesa e ele espera por uma renovação desse período atual onde, futuramente, os valores do tempo heroico voltarão (LUKÁCS, 1965, p. 105). Nesse sentido, como isso afeta a construção de seus personagens, por exemplo?

Eles se encontram nesse mundo sujo e terrível, porém são jovens, cheios de vida, puros, com caráter heroico e contêm dentro deles todos os ideais revolucionários. Mas, mesmo depois de entrarem em contato com o mundo perverso e com a dinâmica social, aquela degradação total, o interior deles não é alterado. Todos os personagens centrais vão até o fim mantendo seus ideais mesmo no meio da sujidade. No entanto, qual o destino deles no mundo? Morrer. Stendhal os constrói de forma que não há mais lugar nessa sociedade para eles, estão completamente banidos. Nisso, apesar de iluminista e progressista, Lukács aponta o fator romântico da obra de Stendhal:

Os princípios de composição de Stendhal são diametralmente opostos. Como Balzac, ele também procura dar certa visão do conjunto, mas condensa os traços característicos de cada época nas biografias de personagens de um determinado tipo [...]. Para realizar esta forma biográfica, Stendhal inspira-se nos seus predecessores. [...] criou somente heróis que, apesar da acentuada individualidade que tinham [...], estão intimamente ligados à época de Stendhal [...]. No destino desses heróis reflete-se a mesquinhez, a abjeção torpe de toda a época: de uma época onde não há mais lugar para os grandes e puros descendentes dos heroicos períodos da burguesia, da revolução e da era napoleônica. Somente saindo da vida estes stendhalianos podem salvar sua integridade espiritual da imundície da época. [...] como grande realista que é, deixa que o seu herói participe do jogo da corrupção e do arrivismo, banhe-se na sujidade do capitalismo crescente [...] Mas nenhum de seus heróis principais se emporcalha e se corrompe [...]. Como resultado disso, eles deixam de participar da vida da sociedade, encontrando um caminho para afastar-se dela. É este o elemento mais profundamente romântico na concepção do mundo de Stendhal, iluminista, ateu, perseguidor do romantismo. [...] este romantismo surge do fato que Stendhal não consegue aceitar o crepúsculo do período heroico da burguesia (LUKÁCS, 1965, pp. 123-124 e 133).

Então, Lukács irá dizer que essas saídas de Stendhal acabam fazendo dele mais romântico e um antiprogressista; pois sua concepção de mundo e de seus heróis é “uma exageração romântica e idealista dos fatos e das tendências da sociedade” (LUKÁCS, 1965, p. 134). Assim como o anticapitalismo romântico, que reconhecesse o estado de coisas da ordem de produção capitalista, mas vê nisso uma fatalidade, não há seguimento de vida, possibilidades (LUKÁCS, 2011a, p. 98). Por isso esses heróis não podem alcançar o grau de tipicidade social que marca a *Comédia humana*. Mas em nenhum momento Lukács irá dizer que Stendhal não é um realista; ele e Balzac são os dois grandes realistas do século XIX, lidando com os limites do seu tempo, avançando em algo aqui, encontrando limites ali. Lukács não nega, apesar da presença desse elemento romântico, a grande tipicidade histórica dos personagens de Stendhal

(LUKÁCS, 1965, p. 134). Stendhal está extremamente preso a essa nostalgia romântica da idade heroica que, como visto no início deste capítulo, caracteriza toda expressão romântica. Porém, ironicamente, ele, que rejeitava o romantismo, é o único que dá uma representação acabada desta nostalgia – como o romântico Victor Hugo sempre buscou realizar – personificando os filhos ainda revolucionários da classe burguesa. Por isso, ele permanece fiel ao realismo, pois “com um realismo estupendo, ele descreve a falência inevitável dos seus personagens em contraste com a sua época, a sua derrota fatal na luta contra o presente, o seu afastamento, ou melhor, desaparecimento da vida” (LUKÁCS, 1965, pp. 134-135).

Balzac, de seu lado, contrapõe-se à literatura idealista de Stendhal e seu modo de composição, pois não acredita que os métodos literários do século XVII e XVIII deem conta de ilustrar a sociedade moderna do século XIX (LUKÁCS, 1965, p. 117). As limitações de Stendhal estão intimamente ligadas à sua concepção iluminista do mundo. Balzac é mais conservador politicamente, reacionário; é favorável à monarquia e à aristocracia, porém ele mostra essa aristocracia, em suas obras, de forma decadente, presa a intrigas e mesquinhas banais, como se a aristocracia já não tivesse sentido algum. Sua representação, então, não está presa às suas concepções políticas.

Balzac figura tipos que, ao contrário dos personagens de Stendhal, seguem vivendo nesse novo momento. Personagens como os de Stendhal, que preferem não se corromper com os valores do capitalismo, também podem ser encontrados na *Comédia humana* de Balzac, inclusive em *Ilusões Perdidas*, como David Sechárd e Daniel d’Arthez. No entanto, eles são personagens secundários, e não centrais como Lucien, que sai da província para triunfar como poeta em Paris, mas enfrenta muitas dificuldades que testam seu caráter e chega a tal ponto de depravação que trai os amigos e, em certo sentido, vende a própria família.

Ele [Balzac], de fato, descreve com exatidão aquelas catástrofes, aquelas crises materiais, espirituais e morais, em cujo curso os jovens ainda acabam por se encontrar na sociedade francesa que caminha para a capitalização e ganham, ou pelo menos tentam ganhar, o seu lugar (Rastignac, Lucien de Rubempré, etc.). Balzac sabe exatamente ao preço de quais crises espirituais é possível enquadrar-se na sociedade da Restauração. [...] Balzac ilustra, de fato, aquele período em que o capitalismo, tendo finalmente atingido um poder ilimitado, leva a degradação desses homens, a sua abjeção humana e moral, a sua degeneração até ao mais profundo das suas almas, do seu ser (LUKÁCS, 1965, pp. 132-133).

Balzac, ainda que, pessoalmente, seja fiel à Restauração, consegue presentir que, “sob o manto da reconstituição do poder legítimo da monarquia e da nobreza, avança com impetuosidade o capitalismo francês”, ou seja, reconhece essa realidade econômica da Restauração e a figura em sua complexidade (LUKÁCS, 2011a, p. 99).

[...] a grande experiência juvenil de Balzac é justamente a da intensidade vulcânica das forças sociais que se encontravam adormecidas sob a aparente calma do período da Restauração. Ele identificou, com uma clareza que nenhum de seus contemporâneos literários conseguiu igualar, a profunda contradição entre as tentativas da restauração feudal e absolutista e as forças do capitalismo em rápida ascensão (LUKÁCS, 2011b, p. 109).

Então, um sujeito que é conservador, em certo sentido, contrarrevolucionário, acaba produzindo uma obra que capta o essencial e entrevê suas contradições. Em sua corrente de estilo, que ele chama de ecletismo literário, Balzac não rejeita toda a crítica romântica, mas busca uma superação do romantismo, promovendo uma síntese das ideias e das imagens. Portanto, Balzac, que era o mais conservador e não se negou a incorporar elementos românticos, é, por fim, o menos romântico. Stendhal é mais realista do que romântico, mas em relação a Balzac, ele acaba sendo menos realista. Lukács, então, chama atenção para esse caráter contraditório da conclusão a que chegou: Stendhal, que repudiava o romantismo e se dizia iluminista, acabou sendo mais romântico; e Balzac, que não repudiava de todo o romantismo, se apresenta como mais realista que Stendhal.

É uma interessante consequência da dialética particular da história, do desenvolvimento desigual das ideologias, que Balzac com a sua visão do mundo muito mais indefinida, a miúdo francamente reacionária, reflita com mais perfeição e profundidade do que o seu grande rival, mais progressista e mais claro do que ele, o período que vai de 1789 a 1848. [...] é ele, entre os dois, o realista mais profundo: malgrado a recepção mais ampla dos elementos românticos da concepção do mundo e do estilo, é ele em última análise o menos romântico (LUKÁCS, 1965, pp. 130 e 136).

O modo de compor, estilo, de Balzac, então, diverge de Stendhal por essa razão geral de concepção do mundo, ainda que ambos tenham como objetivo lapidar e representar o essencial. Nesta questão de concepção de mundo, Balzac se diz seguidor de Walter Scott em vários pontos, inclusive coloca Scott na sua mesma corrente de estilo (LUKÁCS, 1965, p. 116).

Balzac é o escritor que desenvolveu da maneira mais consciente o impulso que Walter Scott deu ao romance, criando assim um tipo superior e até então inédito de romance realista. A influência de Walter Scott sobre Balzac é extraordinariamente forte (LUKÁCS, 2011b, p. 106).

De fato, Walter Scott tem uma importância fundamental para entender não só Balzac, mas, de maneira geral, os escritores do século XIX, pois foi o criador do modelo do romance histórico clássico que, direta ou indiretamente, influenciou esses escritores. Principalmente, na questão do herói mediano; ou seja, ele não vai falar dos grandes heróis, personagens históricos reais. Eles podem até ser mencionados, mas não como centro da obra; o centro da obra será o herói mediano: aquele que nem é o herói único, individualizado, real concreto, mas também não é o sujeito perdido na massa. Não é necessariamente um personagem que se destaca, mas é um personagem que tem sua vida acompanhada pelo romance; é pela vida íntima do personagem que se chega a ter uma ideia do geral. Isso tem tudo a ver com a discussão sobre o essencial, pois há uma preocupação de se fazer o que Antônio Cândido chama de redução estrutural, por meio da qual a obra dará conta da totalidade da vida. Para entender este termo, voltemos à explicação sobre o mundo próprio da arte.

O trabalho do artista, então, é criar uma totalidade – esse mundo próprio – e uma totalidade intensiva, pois as determinações da realidade estão concentradas (FREDERICO, 2013, p. 136). Lukács (FREDERICO, 2013, p. 132) defende esse método como método realista, porque por esse caminho o artista revela a verdade em sua criação, pois, aí, a arte é a intensificação do drama humano que na vida cotidiana se apresenta de forma heterogênea, descontínua e rarefeita.

Essa representação estruturada surge como uma *segunda imediaticidade*. O caráter fragmentado e caótico da realidade reaparece transfigurado como uma nova imediaticidade, uma unidade sensível de essência e aparência, conformando o mundo próprio da arte, um mundo que deixou de ser um indiferente *em-si* para tornar-se um *para-nós*: um mundo feito em conformidade com o homem (FREDERICO, 2013, p. 136).

Fala-se em segunda imediaticidade, pois o reflexo artístico parte do princípio de que não é possível reproduzir a infinitude do mundo, o que ele apresenta é uma parcela da totalidade da vida; como fala Lênin (LUKÁCS, 1970, p. 233), “a arte não requer que suas obras sejam reconhecidas como realidade”. É uma segunda imediaticidade porque a primeira, a vida cotidiana onde os homens estão inseridos, não pode ser apreendida. O

artista precisa fazer uma seleção de elementos diante da totalidade extensiva da vida; ou seja, determinar um conteúdo para ser refletido; daquilo que considerar efetivamente significativo. Esse momento de seleção pré-artística é a busca pelo essencial. Sendo assim, o conteúdo vem da realidade, mas é algo eleito, delimitado, conforme o que o artista deseja evidenciar.

A arte jamais será capaz de esgotar a vida inteiramente no processo criativo de aproximação e representação, porém, “o fato de que a obra não atinja, mas ao mesmo tempo supere, a realidade constitui uma contradição, portanto, mas uma contradição viva e vivificadora da vida da própria arte” (LUKÁCS, 1970, p. 231), pois, como dito inicialmente, ela supera em intensidade a realidade imediata. Não é um defeito do reflexo artístico, mas sua vantagem para refletir a realidade como deve.

A realidade não se confunde com a aparência imediata, como querem o positivismo e seus representantes literários, e nem é uma essência captada pela intuição, como pretendem o idealismo e os escritores influenciados por essa corrente. [...] Lukács defenderá a ideia de que não se pode romper com a unidade contraditória entre essência e aparência. A grandeza do escritor realista consiste, segundo ele, em superar a “representação caótica do real” e reconstruir, com instrumentos próprios da literatura, uma imagem articulada da realidade e de suas tendências imanentes. Sem essa percepção da totalidade, o trabalho do artista fracassa (FREDERICO, 2013, pp. 67-68).

O mundo homogêneo criado é uma totalidade em si, a totalidade estética. Essa totalidade reflete a totalidade da vida porque evidencia aquilo que está na vida, mas que não é possível ver na imediatez cotidiana, ou seja, as conexões entre fenômeno e essência; entendido como o movimento, o nervo da vida. Essa parcela da vida, da totalidade extensiva, reconstruído como um meio homogêneo, é uma nova totalidade, intensificada, pois se apresenta ao receptor como algo inteiro, não fragmentado; o que permite a esse receptor uma compreensão melhor até de si mesmo.

Nesse patamar mais elevado, depurado de todos os elementos heterogêneos perturbadores, o receptor pode concentrar toda a sua atenção num único objeto. Com isso, ele suspende a heterogeneidade do cotidiano e sua própria permanência na condição de um ser meramente singular (FREDERICO, 2013, p. 136).

O reflexo artístico não deve, então, tentar representar a vida cotidiana em todos os seus detalhes, como Lukács (FREDERICO, 2013, pp. 93-94) diz que faz o naturalismo quando pretende alcançar a totalidade fazendo um estudo monográfico dos

mais insignificantes aspectos dessa totalidade no interior da obra. Porém, também é um equívoco pensar que seja impossível refletir essa totalidade de alguma maneira, daí o papel da segunda imediaticidade ou totalidade intensiva.

Essa questão não se trata de quantidade, não é o fato de ter muito ou poucos aspectos refletidos que fará a obra ser mais realista; mas de como os elementos retirados da vida são inseridos na obra, ou seja, depende muito mais da importância que se dá à articulação entre esses elementos para a formação de uma totalidade, de uma unidade. Antônio Candido, ao explicar o método de análise dos textos escolhidos no prefácio de sua obra *O discurso e a cidade* (1993), faz uma declaração sobre a importância da organização interior da obra:

Conclui-se que a capacidade de que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura. Os textos analisados aqui, tanto os realistas quanto os não realistas, suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente. [...] tanto os textos assentados no documento eventual, quanto os que o transfiguram para criar textos inexistentes são capazes de comunicar o sentimento da vida e da verdade, porque são literariamente eficazes (CANDIDO, 1993, pp. 11-12).

Não é uma simples somatória de elementos, justapostos, mas a evidencia das relações e contradições entre esses elementos, correlacionados em ação, criando um sentido para cada um em si e em suas relações. Torna-se um mundo homogêneo não só pela depuração, mas pela interação, pelo caráter unitário, de fundição numa coisa só.

Este conteúdo pode conter as mais elevadas e importantes verdades universais, mas elas só podem se tornar componentes orgânicas de um tal complexo ativo se se fundirem em perfeita homogeneidade com a nova imediaticidade sensível dos outros elementos da obra, se também elas, como aqueles, viverem e atuarem exclusivamente na atmosfera da particularidade, da particularidade específica de cada obra singular. [...] Por isto, e apenas por isto, a obra de arte pode e deve ser uma totalidade concluída, uma formação autônoma. [...] quando inexistente essa totalidade, mesmo a elaboração artística mais perfeita pode apenas produzir um fragmento meramente particular, destacado arbitrariamente da totalidade extensiva da realidade existente, ainda que no conteúdo se tenha atingido a mais extensa totalidade enciclopédica que se possa imaginar (LUKÁCS, 1970, pp. 239 e 248).

Quando a arte consegue mostrar fenômeno e essência e suas conexões, consegue uma visão do todo unificado, não fetichizado; não mais uma realidade ilusória, mas o que de fato é, e que está apenas de forma condensada e, por isso, intensificada. Se a vida

cotidiana é extensiva, o mundo da arte é intensivo para que, o que antes estava diluído na vida, agora fique em primeiro plano, em evidencia, sem distrações. A obra de arte especifica o que irá representar, delimita uma parcela da totalidade real; mas para, justamente, ampliar o horizonte do homem sobre a vida. É isso, então, o que Antônio Candido chama de redução estrutural: elementos macros concentrados numa microestrutura para que, não só cada elemento em si, mas a unidade que representam seja mais bem sentida:

[...] “redução estrutural”, isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo. O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contato com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam. [...] o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas as leis fazem sentir melhor a realidade originária (CANDIDO, 1993, pp. 9-10).

Dar conta dessa totalidade, então, não significa que quanto mais detalhes e descrições, maior será a abrangência do todo na obra. É uma questão de achar o essencial onde o todo pode ser encontrado, onde a vida está sendo representada. O que a obra de arte faz é reduzir na estrutura da narrativa um todo que não é apreensível na vida cotidiana. E nisso, de fato, Balzac, e o próprio Stendhal, concorda com Scott. Ao defender que o escritor deve procurar representar as contradições dialéticas da sociedade, afirma que não conseguirá isso por meio de um realismo mesquinho da descrição, nem pela monumentalidade histórica friamente exterior:

Com isto, Balzac revela um momento estrutural essencial do romance burguês do grande realismo. O escritor, “historiógrafo da vida privada” (Fielding), deve fazer que se entreveja a flutuação oculta da sociedade, as leis íntimas, as tendências iniciais, o incremento invisível e as perturbações revolucionárias do seu movimento. Mas os grandes acontecimentos históricos, as grandes figuras da história mundial, somente em raríssimos casos estão aptos a espelhar, em tipos bem delineados, o caráter da evolução social. [...] Balzac considera um amador o escritor que escolhe como argumento o esplendor exterior, a grandeza

dos acontecimentos históricos, em vez da riqueza íntima inserida na evolução características dos elementos sociais (LUKÁCS, 1965, p. 121).

Mas, apesar dessa influência de Walter Scott sobre Balzac e de abertamente ele se considerar um continuador do romance de Scott, não se pode dizer que a *Comédia humana*, mais especificamente *Ilusões Perdidas*, trata-se de um romance histórico clássico. Em que sentido, então, podemos entender o romance de Balzac como uma continuação do romance de Scott, fazendo parte inclusive da mesma corrente de estilo; e em que sentido, uma ruptura, ou seja, em que sentido o romance de Balzac é original?

## **1.2. Balzac e Walter Scott: continuidade e ruptura**

Nos romances de Walter Scott, as sociedades gentílicas, pré-capitalistas – ainda muito próximas dos autores do século XIX – aparecem como elementos centrais de sua obra e todas essas formas de vida são figuradas neste momento em que estão sendo ultrapassadas pela revolução, pela ascensão da burguesia. Então, esse é um tema que ainda ressoa fortemente nas obras desse período, tanto dos iluministas e dos românticos, quanto daqueles que vem posteriormente, os naturalistas; ainda que de maneira indireta ou em forma de oposição (LUKÁCS, 2011b, p. 84).

Balzac chega a escrever romances históricos nesse modelo clássico, como *A Bretanha em 1799 (Les Chouans)*, por exemplo; que, “apesar da história de amor um tanto romanesca que ocupa o centro da trama”, trata-se de “um digno sucessor de Walter Scott” (LUKÁCS, 2011b, p. 106). Sua ideia inicial era retratar as lutas medievais que explicassem o processo de surgimento da monarquia absoluta e da sociedade burguesa até seu tempo, as grandes forças históricas e contradições que levaram até à Revolução (LUKÁCS, 2011b, p. 107-108). Assim, Balzac, mesmo que inconscientemente, procurava na Revolução Francesa as bases sociais para *A Comédia humana*. Mas “a pressão exercida pelos problemas do presente era muito grande para que pudesse se demorar na história *pregressa* dessas questões” (LUKÁCS, 2011b, p. 110).

A necessidade histórico-social desse momento de transição que Balzac está vivendo o leva para o modelo estético de Scott, ao romance histórico clássico, mas essa mesma necessidade também o afasta dele (LUKÁCS, 2011b, p. 110), levando-o a perceber a urgência de figurar seu momento presente como também um processo

histórico; esse tempo curto, porém já cheio de acontecimentos e conflitos históricos, onde é preciso narrar cada etapa para entender a evolução do processo:

O impulso de Scott tornou consciente sua tendência a figurar a necessidade histórica do passado. E, com isso, a missão de Balzac foi retratar em seu contexto histórico esse período da história da França que vai de 1789 a 1848. [...] O entrelaçamento dos acontecimentos históricos em um período relativamente curto, repleto de grandes reviravoltas que influenciam umas às outras, obriga Balzac a caracterizar cada ano do desenvolvimento, a conferir uma atmosfera histórica peculiar a etapas históricas bastante curtas, ao passo que Scott podia se contentar em retratar de modo historicamente legítimo o caráter universal de uma época mais extensa. [...] É óbvio que a continuação do romance histórico no sentido da historização da representação do presente, a continuação da história passada na figuração da história vivida, tem, no fim das contas, razões que não são estéticas, mas sócio-históricas (LUKÁCS, 2011b, pp. 107-109).

Então, o romance de Balzac é o romance do presente, mas como uma continuação do romance histórico clássico, pois Balzac traz uma concepção histórica para a figuração do presente. Balzac enxerga a necessidade da construção de um novo modelo que dê conta das conturbadas mudanças de seu tempo, da sua história presente que segue convulsivamente; mas traz essa mesma essência e concepção de mundo que se vê em Walter Scott. A forma de representação e o recorte histórico representado são modificados para se manter a essência: Scott figura o passado como pré-história do presente; e Balzac figura o presente como continuação da história passada. Stendhal já não pode ser considerado essa continuação do modelo scottiano, pois, apesar de também desenvolver um romance social e criticar o presente, o faz seguindo os moldes do romance social do século XVII e XVIII.

Lukács (2011b, p. 109) irá dizer que essa passagem do modelo scottiano da história francesa para a figura da história presente coincide com a Revolução de Julho de 1830, onde as contradições explodiram. Alguns anos depois, por exemplo, Balzac escreveria *Ilusões Perdidas*; ainda que sua narrativa se passe nos anos vinte do século XIX, é possível ver o “caráter contraditório e oscilante de toda a estrutura social” que, de acordo com Lukács, após 1830, passa a “ocupar o ponto central da concepção histórica de Balzac”. Seu problema estético agora é o “conhecimento e a figuração da problemática histórica da própria sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011b, p. 109).

Portanto, como Lukács (2011b, p. 106) afirmará mais de uma vez, Balzac é um continuador do romance histórico, sim, mas no sentido de uma concepção

conscientemente histórica do presente, criando um tipo superior e inédito de romance realista.

Como Balzac decidiu, então, desenvolver o seu romance baseado nessa concepção histórica do presente?

### 1.3. O mundo de Balzac: um círculo constituído de círculos

O caráter unitário da concepção da sociedade e da história produz em Balzac, de forma estética, o pensamento do ciclo, que faz parte de seu método de narrar (LUKÁCS, 2011b, p. 108).

Em *Ilusões perdidas*, durante uma conversa entre Lucien e D'arthez, que criticava o romance de Lucien sobre Carlos IX (que em temática e núcleo de conflito lembra muito o romance histórico de Mérimée, *Crônica do reino de Carlos IX*), Balzac defende o modelo scottiano, mas também a sua renovação, ou seja, Lucien devia considerar seu tempo e lugar e não simplesmente imitar Walter Scott, ainda que seja uma acertada inspiração. Por meio da fala de D'arthez, Balzac trata do problema da representação na sua própria época de transição e apresenta o ciclo coerente de romances, que inclui essa crítica cuidadosa a Scott, como a maneira de representar a história francesa moderna, figurando a necessidade histórica de uma nova França (LUKÁCS, 2011b, p.107):

— Você está no belo e bom caminho — respondeu gravemente o rapaz —, mas sua obra deve ser remanejada. **Se não quiser macaquear Walter Scott, tem de criar um estilo diferente, e você o imitou.** Como ele, começa por longas conversas para apresentar seus personagens; quando eles terminam de conversar, você introduz a descrição e a ação. Esse antagonismo necessário a qualquer obra dramática vem por último. Inverta-me os termos do problema. Substitua essas conversas difusas, magníficas em Scott, mas sem cor no seu texto, por descrições às quais nossa língua se presta tão bem. Que em seu livro o diálogo seja a consequência esperada que coroe os preparativos. Entre, em primeiro lugar, na ação. Pegue seu assunto ora de lado, ora pelo fim; por último, varie seus planos, para jamais ser o mesmo. **Será algo novo, mesmo adaptando à história da França a forma do drama dialogado do escocês.** Walter Scott não tem paixão, algo que ele ignora, ou talvez ela lhe seja proibida pelos costumes hipócritas de seu país. Para ele, a mulher é o dever encarnado. Com raras exceções, suas heroínas são absolutamente as mesmas, para elas só houve um único decalque, segundo a expressão dos pintores. Todas procedem de Clarissa Harlowe; reduzindo-as todas a uma única ideia, ele só podia acabar tirando cópias de um mesmo tipo, variando-as com um colorido mais ou menos intenso. É pela paixão que a mulher leva a desordem à sociedade. A paixão tem acidentes infinitos. Portanto, pinte as paixões e terá os recursos imensos de que se privou esse

grande gênio para ser lido em todas as famílias da puritana Inglaterra. Na França, encontrará os pecados deliciosos e os brilhantes costumes do catolicismo para contrapor às figuras sombrias do calvinismo durante o período mais apaixonante de nossa história. **Cada reino autêntico, a partir de Carlos Magno, exigirá pelo menos uma obra, e às vezes quatro ou cinco, como para Luís XIV, Henrique IV, Francisco I. Assim você fará uma história da França pitoresca na qual pintará os costumes, os móveis, as casas, os interiores, a vida privada, dando-lhe paralelamente o espírito do tempo, em vez de narrar a duras penas fatos conhecidos.** Você tem uma maneira de ser original salientando os erros populares que desfiguram a maioria de nossos reis. Em sua primeira obra, ouse restabelecer a grande e magnífica figura de Catarina, que você sacrificou aos preconceitos que ainda pairam sobre ela. Por fim, pinte Carlos IX como ele era, e não como o fizeram os escritores protestantes. Ao final de dez anos de persistência, você terá glória e fortuna (BALZAC, 2011, pp. 244-245. **Grifos Meus**).

Balzac sente falta de uma conexão cíclica nos romances de Scott; uma carência de sistema. Nessa crítica, Lukács irá dizer que vemos o momento estético formal da “transição de Balzac da figuração da *história passada* para a figuração do *presente como história*” (LUKÁCS, 2011b, p. 107).

Em Balzac encontramos esse sistema cíclico. Mas o que é o ciclo?

A *Comédia humana* é um conjunto de obras que “abrange 88 romances e novelas, as quais, embora formem outras tantas obras acabadas e independentes entre si, constituem – conforme as intenções do escritor – uma obra única” (RÓNAI, 2012, p. 16). E isso porque “sua forma atual [...] é incompleta, pois se a morte não tivesse impedido o autor de realizar integralmente o seu plano, ela compreenderia hoje 137 obras em vez de 88” (RÓNAI, 2012, p. 16). Balzac foi o pioneiro desse tipo de obra e, apesar das críticas que recebeu no seu tempo, foi seguido por muitos autores posteriores, que tentaram fazer o mesmo:

Por esses poucos dados se vê que, pelas suas proporções, *A Comédia humana* constitui na história universal das letras um empreendimento único. Dela descende a família cada vez mais numerosa das séries de romances ou romances-monstros a que em francês tão acertadamente se deu o nome de *romans-fleuve*, como *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Os Rougon-Macquart*, de Zola, *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, o ciclo de Salavin e *A crônica dos Pasquier*, de Duhamel, *Os homens de boa vontade*, de Jules Romains, *Os Thibault*, de Martin du Gard – para nos restringirmos à literatura francesa. Os leitores de verdade tem particular afeição a essa espécie de obras em que se saboreia o prazer; mas, justamente por ter sido ele o primeiro, a sua obra difere essencialmente de todos os *romans-fleuve* cujos títulos acabamos de citar (RÓNAI, 2012, p. 16).

Diferentemente desses autores posteriores a Balzac, porém, a ideia de fazer um conjunto de obras com tal ligação entre si que formasse por fim uma única grande obra não estava na cabeça de Balzac desde o início. Quando Balzac pensou nisso, parte das obras que seriam incluídas n' *A comédia humana* já estavam publicadas (RÓNAI, 2012, pp. 16-17). Foi em 1833, quando Balzac tinha 34 anos, e já contava com alguns sucessos como o romance histórico-romântico *A Bretanha em 1799 (Les Chouans)*, *Fisiologia do casamento*, alguns contos perfeitos reunidos nas cenas da vida privada e, sobretudo, *A pele de onagro (La peau de chagrin)*, elogiada por Goethe, com muitos outros livros em parte acabados, esperando por publicação e outros em preparo, que Balzac:

[...] vislumbrou pela primeira vez a ideia de ligar entre si suas narrativas, fazendo reaparecerem nelas as mesmas personagens. Em 1834, o desejo de unificar sugere-lhe subordinar toda a sua obra a três títulos coletivos: *Estudos de costumes*, *Estudos filosóficos*, *Estudos analíticos*. Finalmente, em 1842, encontra o título de conjunto: *A comédia humana*, palavras cheias de ousadia que parecem provocar de propósito a comparação com a *Divina comédia*, de Dante (RÓNAI, 2012, p. 17).

Para Rónai (2012, p. 17) essa ideia de um novo método de narrativa estava ligada a uma compreensão, cada vez maior, do romance não só como um gênero de diversão, mas, sim, atuando também como um estudo historiográfico; e Balzac, como romancista, era então um historiador de costumes, que tinha como tarefa “apresentar a sua época através de suas principais personagens. Entende-se por esse termo os tipos a que se podem reduzir os componentes de uma geração” (RÓNAI, 2012, p. 18); ou seja, não necessariamente personagens históricos universais, mas personagens da vida cotidiana que contêm em si “todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – [que] se articulam em uma unidade viva” (LUKÁCS, 2011a, p. 106).

Esses personagens tipos de Balzac serão muitos e muitos serão os romances que Balzac escreverá, como já informei, para narrar os costumes de sua época. Mas o que torna *A comédia humana* uma única obra (e uma obra única) é esta ideia de Balzac em fazer reaparecer seus personagens em distintas obras do conjunto; porque ela é feita de tal forma que traz tamanha organicidade para o interior d' *A comédia humana*, segundo os moldes daquela redução estrutural de *Cândido*, onde cada livro acaba se tornando na

verdade um capítulo, uma etapa, dessa grande e única narrativa que está sendo construída.

Segundo o cálculo de Balzac [...] o número de tais tipos, somente na França da sua época, era de 2 a 3 mil. A sua história de costumes devia, pois ter igual número de figurantes. O principal laço que havia de unir todos os seus livros consistia justamente em dar, em cada um deles, tipos da atualidade social. Mas a unidade de sua obra tornar-se-ia realmente profunda e orgânica no dia em que se lembrasse de fazer reaparecer os mesmos tipos nos diversos livros, que assim passariam a capítulos de um conjunto imenso, único (RÓNAI, 2012, p. 18).

Assim, a partir de 1833, Balzac passa a aplicar sua invenção de forma muito consciente (RÓNAI, 2012, p. 19); e não somente nos romances novos que começa a escrever, mas tem o trabalho de reformular os romances já escritos, publicados e não publicados, adequando ou mesmo substituindo personagens até alcançar a coesão entre as obras:

Desde que se inteirou do alcance desse seu expediente, Balzac o aplicou não apenas aos romances novos, mas também, aproveitando o ensejo das reedições, aos já publicados, substituindo-lhes as personagens por outras que já formavam parte do pessoal de *A comédia humana*. Tal substituição era tarefa mais difícil do que se poderia pensar à primeira vista. Não bastava substituir um nome por outro: cumpria também harmonizar o caráter, o retrato, todas as palavras e todos os gestos da figura substituída com o caráter daquela que lhe sucedia e que, em algum livro anterior, já tinha aparecido com toda a sua personalidade formada. [...] Assim, haverá livros em que o número das personagens reaparecentes é superior a cem; em *Esplendores e misérias das cortesãs* vai além de 150 (RÓNAI, 2012, p. 21).

Para tal, o método de construção narrativa de Balzac é uma técnica séria, sempre sendo aperfeiçoada por ele e com regras bem definidas.

A atuação das mesmas figuras nos diversos romances realiza-se por meio de uma técnica longamente estudada e incessantemente aperfeiçoada por Balzac, e cujas aplicações são as seguintes: é um método narrativo que tem essas características principais

- 1) O protagonista de um romance ou conto aparece noutra narrativa num papel secundário.
- 2) Um comparsa de segundo plano passa, numa obra nova, a ser protagonista.
- 3) As personagens de determinada obra, no meio de uma conversa ou numa carta, mencionam outras criaturas balzaquianas como pessoas vivas de seu próprio ambiente ou de notoriedade geral.

- 4) Os figurantes de um romance fazem alusões aos acontecimentos de outros romances como a fatos realmente acontecidos, sem lhes nomear os protagonistas.
- 5) O próprio autor indica as ligações (amizade, parentesco) das personagens novas com as que já apareceram antes.
- 6) Finalmente – e este é de todos os recursos o menos artístico – o romancista remete o leitor, por meio de notas, a obras anteriores em que a mesma personagem já aparecera. A esse processo, convém notar, Balzac só recorreu depois de certo momento, quando começou a recear que o público não mais se orientasse na sua produção demasiado extensa. Talvez o considerasse também um meio de publicidade indireta (RÓNAI, 2012, pp. 20-21).

De fato, podem-se observar algumas dessas aplicações acontecendo em *Ilusões Perdidas*; por exemplo, vários protagonistas de outros romances ou que tinham ampla participação junto aos protagonistas aparecem como secundários nessa obra, em ambientes como a aristocracia provinciana, a corte, os teatros, o Cenáculo, o jornal etc.; outro exemplo, sobre como personagens de outras obras são mencionados como alguém vivo, com íntima participação na vida de quem o menciona, é quando Lousteau menciona o passado da jovem atriz Coralie, alegando que foi vendida pela mãe há alguns anos para o conde de Marsay (BALZAC, 2011, p. 339).

Desta forma, com esta invenção totalmente original, Balzac pretendia alcançar o máximo de realismo, a totalidade do real e que fosse assim sentida como uma totalidade fechada, não só pelo tamanho, mas, principalmente, por essa organicidade interior.

A volta sistemática das mesmas personagens dentro de diversos romances era, em verdade, invenção originalíssima e de grande alcance, cujo mérito cabe exclusivamente a Balzac. Por meio dela o escritor pretendeu eliminar a maior imperfeição inerente ao gênero, qual seja, a incapacidade de dar uma ilusão completa da realidade, justamente em razão das limitações a que por força está submetido (RÓNAI, 2012, p. 19).

Diferente do que se poderia pensar, esse mundo fechado que almeja a totalidade, não pressupõem um início e um fim certos, como também não pressupõem, como já foi apontado, personagens do mundo real como centro da obra; estes aparecem sim na obra, mas se misturam aos personagens fictícios cujas vidas de fato são acompanhadas pelos romances.

O romance, em geral, está encerrado dentro dos planos de uma construção que não se observa na vida. Não são assim os romances de Balzac: estes nem começam nem acabam. Cada um traz sementes que vão germinar além do fim e, por sua vez, apresenta o desenvolvimento

de germes lançados em um ou mais romances anteriores. Morrendo a figura principal, as outras continuam a própria vida, esperando a sua vez para passar ao primeiro plano. Esta, que se nos depara feliz num romance, encontrá-la-emos infeliz numa novela; de um livro para outro as personagens envelhecem; os membros da mesma família têm cada um a sua história, contada em obras diversas. Para aumento da ilusão, elas vivem misturadas a pessoas da vida real: o poeta Canalis, inventado por Balzac, dá-se com Chateaubriand, e o pintor Schinner, outra criatura sua, é aluno de Gros e frequenta Girodet (RÓNAI, 2012, p. 19).

Carpeaux elogia a dinamicidade que o sistema cíclico dá aos romances de Balzac, não só porque os personagens reaparecem, mas porque sempre que aparecem estão em diferentes fases da vida e muitas vezes, também, em posições sociais diferentes, conseguindo representar a mobilidade social desse tempo:

O meio para simbolizar esse movimento social é a volta de certos personagens, aparecendo em vários romances em lugares diferentes da hierarquia social. Eis o cimento da construção literária da *Comédie humaine*. Quer dizer, os personagens de Balzac, além de serem caracteres humanos, são tipos sociais, representando categorias inteiras da sociedade (CARPEAUX, 2012, pp. 29-30).

Para Balzac, é importante “pintar suas figuras em movimento e na sua evolução” (LUKÁCS, 1965, p. 126). E essa percepção de Carpeaux contradiz exatamente algumas críticas que Balzac recebeu sobre o reaparecimento de seus personagens se tornar algo cansativo, por não agregar novidade e acabar sendo estático, e Rónai também rebate essa crítica:

Estes não se tornavam cansativos por não serem estáticos, fixos numa atitude invariável. Seu caráter está submetido às leis da evolução e do tempo. Em cada obra que reaparece, uma determinada personagem se encontra noutra fase da existência: mais velha ou mais moça, mais cheia de experiência ou mais ingênua, solteira ou casada, filho, pai, em público ou na intimidade (RÓNAI, 2012, p. 20).

Portanto, o que pode parecer defeito na técnica de Balzac, e de fato foi alvo de distintas críticas na época, traz na verdade mais realismo à sua obra, porque se baseia, como ele mesmo explica, numa lógica contida na própria vida. Uma das críticas que recebeu, por exemplo, foi a falta de cronologia entre uma obra e outra, que representam etapas da vida dos personagens que reaparecem. Mas também isso tratava-se de um método consciente de Balzac:

O ciclo dos romances e contos de Balzac, se comparado com a maioria dos *romans-fleuve* de nossos dias, apresenta ainda outra diferença essencial: a aparente falta de ordem cronológica que observamos ao ler *A comédia humana*. [...] As histórias de *A comédia humana* não foram nem escritas nem publicadas por ele na ordem lógica. Mais de uma vez, narrava a velhice de alguém antes de sua mocidade. Originava-se destarte uma certa confusão [...] Não se trata, é claro, de um esquecimento. Artista muito consciente, Balzac não poderia deixar de preocupar-se com uma questão de tamanha importância. A desordem era intencional e obedecia a uma concepção especial do escritor, a qual, bem compreendida, pode ainda realçar a verossimilhança de *A comédia humana*. Encontramos, a este respeito, um curioso depoimento do próprio escritor no prefácio da primeira edição de *Uma filha de Eva* (RÓNAI, 2012, pp. 23-24).

Ao expor como Florine, personagem principal de *Uma filha de Eva*, surge nesse romance já no meio de sua bem sucedida carreira de atriz, mas em *Ilusões Perdidas*, um romance escrito bem mais à frente, ela aparece na sua estreia de atriz, Balzac diz:

Enfim, ter-se-á o meio de uma vida antes de seu começo, o começo depois do fim, a história da morte antes do nascimento. Mas é assim mesmo no mundo social. Encontramos no meio de um salão um homem que teremos perdido de vista há dez anos; é primeiro-ministro ou capitalista; tendo-o conhecido sem redingote, sem espírito público ou privado, admiramo-nos de sua glória, espantamo-nos de sua fortuna ou de seus talentos; depois, a um canto do salão, algum delicioso narrador mundano traça-nos em meia hora a história pitoresca dos dez ou vinte anos que ignorávamos. Muitas vezes essa história, escandalosa ou honrosa, bela ou feia, só nos será contada no dia seguinte ou um mês mais tarde, às vezes fragmentariamente. Não há no mundo nada que saia de um bloco único; tudo nele é mosaico. Não se pode contar cronologicamente senão a história do tempo passado, sistema inaplicável a um presente que progride (RÓNAI, 2012, pp. 24-25).

Portanto, ainda que Balzac tenha tido “a ideia genial de basear a literatura de ficção em estudos e pesquisas, aplicando à sociedade de seu próprio tempo o método de documentação com que Walter Scott, em seus romances históricos, transfigurava o passado” (RÓNAI, 2012, p.14), o contar do presente histórico exige outro método que o usado por Walter Scott na transfiguração do passado; método que Balzac, muito acertadamente, precisou inventar com características muito próprias, pois se está contando “um presente que progride”. Com esta explicação do sistema cíclico de Balzac podemos perceber, então, como que:

[...] no vasto edifício de *A comédia humana* quase tudo tem significação, até as irregularidades, as assimetrias, as aparentes inconseqüências, todas elas subordinadas ao fim principal, que

consiste em dar uma imagem tão completa e fiel quanto possível da complexa realidade moderna. [...] Tudo se liga, tudo se explica, tudo é coordenado pelo magnífico espírito de síntese que a concebeu (RÓNAI, 2012, p. 25).

Isto posto, Balzac tenta, então, por meio de seu método específico aplicado aos mais de oitenta romances que formam o grande romance d' *A Comédia humana*, retratar vários aspectos da sociedade francesa pós-revolucionária, esse período de mudanças profundas no século XIX, e abrangendo Paris e províncias. Mas, ligando o modo de construção narrativa de Balzac à discussão do essencial, de como o essencial é considerado por Balzac, é preciso dizer: o sistema cíclico, que acaba gerando esse *romans-fleuve* que é *A comédia humana*, não é contraditório com a importância que Balzac dá à necessidade de se representar somente o essencial da realidade, como foi explicado no primeiro tópico deste capítulo. Pois, o ciclo para Balzac não é a tentativa de alcançar o todo pela quantidade de descrição e número de personagens, mas sim no sentido de realmente fazer um mundo acabado e fechado, com uma evidente organização interna.

Embora seja uma obra monumental, com inúmeros personagens, existe uma preocupação em se fazer uma redução e concentração da realidade; como disse Paulo Rónai, na última citação, trata-se de uma síntese. Há a presença de um trabalho pré-artístico de recorte e seleção de elementos da vida que serão transformados em elementos artísticos, buscando aquele essencial na realidade que dará conta de expressá-la mais fielmente.

Como já foi falado sobre todos os grandes escritores realistas, é que eles concordam em delimitar, retirar da realidade na escolha pré-artística aquilo que consideram ser essencial; e por meio dele retratar a sociedade e suas contradições. Onde esses escritores podem se diferenciar, como está sendo discutido até aqui, é no que consideram como essencial, em virtude de suas concepções do mundo e no modelo estético que utilizarão para representá-lo. Por isso, ainda que esse método do ciclo, que liga as obras da grande *Comédia humana*, forme uma enorme e única obra, não deixa de ser uma redução da realidade, onde foi necessário escolher alguns elementos e deixar outros de fora; como, por exemplo, a escolha de não falar das lutas medievais, mas concentrar temporalmente as narrativas entre os anos 1789-1848. Propositalmente, Balzac não pensava em falar de tudo e não o fez.

Outro exemplo de como o sistema cíclico de Balzac não é uma tentativa de abarcar tudo é exatamente pelo fato de o conjunto da *Comédia humana* ser cíclico. É cíclico não só pela aparição de personagens em diferentes romances e em posições sociais diferentes, mas também pela forma como Balzac constrói seus personagens. Lukács comenta que alguns personagens de Balzac vão aparecer inacabados, mas porque Balzac sabia que iriam aparecer em outros romances do grande ciclo. Ele tinha na cabeça essa ideia do todo, do conjunto, da complementação, de uma unidade orgânica da obra; tinha consciência de que o personagem não muito bem desenvolvido no momento seria completado mais adiante:

Na maioria das vezes, Balzac descreve catástrofes, condensa-as num determinado ponto do tempo e do espaço, ou então apresenta-nos séries inteiras de catástrofes. E, a toda a composição, acrescenta o fascínio de um tom severamente compacto; incluindo na forma do romance alguns elementos do drama shakespeariano e da novela clássica Balzac só procura contrabalancear artisticamente o incoercível amorfismo da vida burguesa moderna. Como consequência necessária a tal construção, os seus romances pululam de heróis apenas esboçados ou deixados pela metade. O princípio balzaquiano da construção cíclica – que não tem nada que ver com as formas posteriores dos romances cíclicos, por exemplo, como aquelas de Zola – deriva da ideia artística de que todas estas figuras não perfeitamente realizadas e construídas constituirão depois o centro de outras obras, nas quais a atmosfera e o ritmo de vida permitirão atribuir-lhes uma posição central. Recordemos: Vautrin, Rastignac, Nucingen, Maxim de Trailles e outros, figuram em *O Pai Goriot* como personagens dramáticos cuja realização integral constituirá o argumento de outros romances. O mundo de Balzac é na realidade semelhante ao mundo de Hegel: um círculo constituído de círculos (LUKÁCS, 1965, p. 123).

Cada romance é um ciclo fechado, um mundo acabado, e o personagem está nessa construção de forma completa. Mas, em alguns personagens, aquilo que ele é vai tomando forma mais plena ao esbarrar com outras histórias, outros personagens. Os encontros, entre eles, suas relações durante a narrativa, vão construindo as personagens em si. Portanto, se necessariamente o método cíclico criará uma grande única obra ao unir os diversos romances, é também uma necessidade do ciclo que não se apresente tudo de uma vez só, ou seja, que os romances, nas suas intersecções, se completem e se aprofundem as narrativas; sem deixar de ser, cada um, uma narrativa que apresenta uma totalidade.

Se Balzac tentasse alcançar a perfeição, o todo em todas as obras, nos mínimos detalhes, ficaria expresso que ele tentou e que fracassou, porque ele jamais conseguiria

alcançar esse objetivo. Mesmo as melhores obras da *Comédia humana*, que pensamos estar bem-acabadas, quando esbarram com a narrativa de outra obra percebe-se que, realmente, faltava essa complementação, ou a forma de olhar essa obra, ao basear-se nas outras, se aprofunda e o conjunto toma outra vida. O mesmo acontece na vida, onde por meio das relações humanas, dos encontros, acontece a construção de um ser humano, em ação e relação com outro ser humano, e acontece a história da humanidade.

Balzac foi original na criação do conjunto de romances cíclicos, mas, como mencionado, posteriormente outros autores aplicaram o método, por exemplo, Émile Zola. No entanto, o realismo entre Balzac e Zola é inteiramente diverso, a começar por essa discussão sobre o essencial. Em Zola, o próprio ciclo não é regido pela delimitação do essencial, mas pela tentativa de abranger o todo; pela necessidade do ponto de vista naturalista da composição que é de dizer tudo, descrever tudo, de ser extremamente “fiel” à realidade. O tudo do naturalismo, essa imagem panorâmica, fotográfica e não seletiva, acaba perdendo o foco. Abre mão do processo de reduzir para ampliar. A escolha do essencial já não é mais tão importante quanto foi até então. Um problema maior do que “errar” na escolha desse elemento central é nem se importar em procura-lo e representa-lo.

No capítulo seguinte, ao analisar outra característica do romance moderno que é aprofundada por Balzac, o elemento descritivo, observaremos também essas diferenças estéticas entre Balzac e seus sucessores, bem como a relação dessas diferenças, mais uma vez, com as questões históricas de cada um; entendendo como essas mudanças posteriores ajudam, de alguma forma, numa melhor compreensão de Balzac e do realismo de sua obra.

## Capítulo 2

# NARRAÇÃO E DESCRIÇÃO EM BALZAC: EVOLUÇÃO E DECADÊNCIA DO ROMANCE

Balzac vê a necessidade de representar o tempo presente historicamente e, para isso, enxerga também a necessidade de mudanças na forma estética, nos métodos de composição, como dito no capítulo anterior. Ele incorpora, pois, o elemento descritivo mais profundamente, objetivando essa narração épica do tempo presente.

A nova importância que o elemento descritivo ganha em Balzac não surge do nada; na verdade coroa um processo que vinha acontecendo pouco a pouco e que caracteriza a história do romance, onde a incorporação maior da descrição se relaciona com a mistura de estilos e com o fato da vida cotidiana ser considerada conteúdo de escrita séria.

Em Balzac, a incorporação da descrição acompanha essa necessidade de novas formas para a representação de novos tempos, mas sem perder o foco no essencial; pelo contrário, auxilia na melhor captação e representação desse essencial. Porém, esse processo de incorporação da descrição continua após Balzac e toma proporções muito maiores: deixa de ser apenas um elemento para se tornar método de composição. A relação do artista com o recorte e representação do essencial da vida na arte muda profundamente e afeta o realismo da obra.

O capítulo 2 pretende, pois, analisar a descrição em Balzac e na segunda metade do século XIX, observando também a relação dessa incorporação da descrição como elemento artístico e como método de composição com as questões históricas. Essa análise é importante para, de maneira geral, compreender ainda mais o estilo compositivo de Balzac, como essas mudanças no seu modo de fazer narrativo contribuem para o realismo da obra. Ou seja, como Balzac relaciona profundamente o elemento descritivo e o dramático para eficiência do romance na figuração dos problemas específicos da sociedade moderna. Dentro dessa análise, entender também por que, mesmo comparando com autores que vieram depois, a insistência na relevância da obra de Balzac não se trata de uma nostalgia romântica. Se entendemos a necessidade das mudanças que Balzac teve que trazer, por que o mesmo não acontece com os seus sucessores? E, de maneira mais específica, entender o papel da descrição em *Ilusões Perdidas*; como ela contribui na representação da tensão contraditória entre

“o velho e o novo”. E observar, também, a relação dessa tensão com a tensão entre os métodos compositivos da descrição e da narração.

### **2.1. O elemento descritivo em Balzac**

Na *Crítica à Cartuxa de Parma*, Balzac já apontava a importância da descrição como meio de composição essencialmente moderno, e, inclusive, a tendência literária representada por ele e Walter Scott, o qual considera fundador (LUKÁCS, 2010, p. 155) atribui à descrição maior importância. Ao renegar os “rígidos métodos da literatura dos séculos XVII e XVIII” para ilustrar a sociedade moderna, diz considerar “inevitável a aplicação na literatura moderna dos elementos dramáticos das imagens, da pintura, da descrição, do diálogo” (LUKÁCS, 1965, p. 117).

Trata-se de um elemento moderno, como fala Balzac, pois até então a descrição ocupava um lugar mínimo na composição; sua situação começa a mudar com o advento do romantismo (LUKÁCS, 2010, p. 155). Como mencionado no capítulo 1, Balzac irá dizer que os métodos compositivos dos séculos passados não bastam mais para representar a era moderna. A sociedade de Balzac é bem mais complexa que a do século anterior e, por isso, exige uma nova forma de composição que seja capaz de representar artisticamente o processo histórico vivido de transição: “da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo” (LUKÁCS, 2010, p. 156). Até então a descrição não era tão necessária porque, por exemplo, “o ambiente, o aspecto exterior, os propósitos do indivíduo, podiam [...] ser indicados de modo muito sumário – e, no entanto, apesar dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, do modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos” (LUKÁCS, 1965, pp. 155-156).

Portanto, concordando com o pensamento de Balzac sobre a ineficiência dos antigos métodos de composição para a figuração dos tempos modernos, “o novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social” (LUKÁCS, 2010, p. 155).

Como havia dito, essa incorporação da descrição em Balzac é aprimorada, mas não iniciada com ele. Relaciona-se à formação do romance moderno como um todo, que tem o seu início antes mesmo da Revolução.

Ian Watt, em *O realismo e a forma romance* (2010), observa a relação entre a ascensão do romance e as condições da época em que isso se dá, como as mudanças no

pensamento filosófico, por exemplo. O autor baseia-se, principalmente, em três romancistas ingleses do início do século XVIII, Defoe, Richardson e Fielding, tentando encontrar, entre tantas diferenças, as semelhanças que possibilitaram o surgimento destes na mesma geração e que os diferencia da produção literária clássica. Watt irá dizer que, para os historiadores do romance, o “realismo” é “a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 2010, p. 12). Rompendo com o tradicionalismo, que tinha como tema questões universais e que constituía a realidade como definitiva e imutável (WATT, 2010, p. 17), o romance procura ser fiel à experiência individual, que é “sempre única e, portanto, nova” (WATT, 2010, p. 15). “[...] a comparação entre o romance e as formas literárias anteriores revela uma diferença importante: Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado” (WATT, 2010, p. 15).

Essa mudança de tema de questões universais para preocupações com a realidade contemporânea era criticada e ridicularizada; mesmo Balzac, no século seguinte, recebeu essas críticas, por considerarem que se tratava de um tema efêmero, mutável, e, portanto, menor. No entanto, desde o Renascimento, tanto na literatura quanto em outras áreas, “havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade; e essa transição constituiria uma parte importante do panorama cultural em que surgiu o romance” (WATT, 2010, pp. 15-16). As mudanças que estavam acontecendo na sociedade, esse momento de transição para a sociedade moderna, favorece o surgimento do romance moderno, a ascensão do romance, como gênero que daria conta de retratar artisticamente a nova sociedade.

Então, o romance rejeita os enredos tradicionais, que passam a ser “inteiramente inventados ou baseados parcialmente num incidente contemporâneo (WATT, 2010, p. 16), como também as convenções formais e os métodos narrativos tradicionais “Era preciso mudar muitas outras coisas na tradição da ficção para que o romance pudesse incorporar a percepção individual da realidade [...]” (WATT, 2010, p. 17); pois na vida as preocupações da vida cotidiana estão tomando outra proporção, o indivíduo ganha nova importância. No romance é expresso a dinamicidade e constante transformação da vida cotidiana, interessando-lhe como questões universais afetam a vida imediata de um ser específico em determinada época e lugar.

De acordo com Watt (2010, p. 17), as ações no romance são situadas numa nova perspectiva literária, envolvem pessoas específicas em circunstâncias específicas. O objetivo do romance, então, é “a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais (WATT, 2010, p. 27). O romance valoriza a particularidade realista; como coloca Watt, “O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então” (WATT, 2010, p. 19). O autor começa então a relacionar essa temática da particularidade realista buscada pelo romance com alguns aspectos específicos da técnica narrativa, que já são perceptíveis nesses autores do século XVIII analisados por Watt.

Inicia falando sobre como os romancistas nomeiam seus personagens e como essa questão relaciona-se com o problema geral da abordagem particularizante do personagem, que é a definição da pessoa individual (WATT, 2010, p. 19).

[...] a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideraremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real. Logicamente, o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos”. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função. [...] os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo. Defoe usa nomes próprios de modo displicente e às vezes contraditórios; porém raramente escolhe nomes convencionais ou extravagantes [...] Richardson prosseguiu nessa prática, porém foi muito mais cuidadoso e deu nome e sobrenome a todas as suas personagens principais, bem como à maioria das secundárias. [...] Como assinalou um crítico contemporâneo, Fielding batizou suas personagens “não com grandiloquentes nomes fantásticos, mas com nomes que, embora às vezes tenham alguma relação com a personagem, possuem uma terminação mais moderna” (WATT, 2010, pp. 19-20).

Outra característica é como o romancista apresenta tempo e ambiente e isso envolve, então, a descrição desses termos. Uma das razões para o papel da descrição ser mais diminuto, não tão necessária anteriormente ao romance moderno, era porque a

especificação desses termos, tempo e espaço, não era tão importante. Como já dito, a preferência clássica era pelo geral e universal; detestavam a minudência e temiam a singularidade (WATT, 2010, pp. 17-18). Já para o romance, que começa a se preocupar com a expressão do universal na singularidade, a definição do tempo-espaço é muito importante.

O “princípio da individuação” aceito por Locke era o da existência num local particular do espaço e tempo: pois, como escreveu, “as ideias gerais se tornam gerais separando-se delas as circunstâncias de tempo e lugar”, portanto se tornam particulares só quando essas duas circunstâncias são especificadas. Da mesma forma as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados (WATT, 2010, p. 22).

Em conformidade com o que Watt já disse sobre a tradição literária anterior, essa usava histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis (WATT, 2010, p. 22).

O papel do tempo na literatura antiga, medieval e renascentista certamente difere muito do que tem no romance. A restrição da ação da tragédia a vinte quatro horas, por exemplo, a decantada unidade de tempo, na verdade equivale a uma negação da importância da dimensão temporal na vida humana; pois, de acordo com a concepção da realidade pelo mundo clássico - subsistindo em universais atemporais -, implica que a verdade da existência pode se revelar inteiramente no espaço de um dia como no espaço de uma vida toda. As decantadas personificações do tempo como o carro alado ou o sombrio ceifeiro revelam uma concepção essencialmente similar. Concentram a atenção não no fluxo temporal, mas na morte, que é atemporal; cabe-lhes a função de minar nossa percepção da vida cotidiana a fim de que nos preparemos para encarar a eternidade. [...] Essa concepção a-histórica está ligada a uma surpreendente falta de interesse pelo detalhamento do tempo minuto a minuto e dia a dia [...] (WATT, 2010, p. 23).

Mas os acontecimentos históricos têm mudado a própria concepção do que é história. Desde o Renascimento, o tempo vem ganhando nova importância no mundo físico e é visto como “força que molda a história individual e coletiva do homem” (WATT, 2010, p. 22). “O final do século XVII assistiu ao surgimento de um estudo da História mais objetivo e, por conseguinte, de uma compreensão mais profunda da diferença entre passado e presente” (WATT, 2010, p. 24). As relações entre passado e presente estão muito mais próximas e atuando um no outro. “O enredo do romance

também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente: uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa” (WATT, 2010, p. 23).

Como consequência prática para o romance, a fidelidade deste à experiência cotidiana depende diretamente do emprego de uma escala temporal muito mais minuciosa do que a utilizada pela narrativa anterior (WATT, 2010, p. 23). E lhe interessa explorar a personalidade conforme é definida na interpenetração de sua percepção passada e presente; mais que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo (WATT, 2010, pp. 22-23).

Da mesma maneira é a importância da descrição do espaço, ou cenário, na construção da figuração da individualidade, das ações históricas de um tempo histórico determinado.

No presente contexto, como em muitos outros, o espaço é necessariamente o correlativo do tempo. O caso individual e particular logicamente é definido com relação a duas coordenadas: espaço e tempo. [...] não conseguimos facilmente visualizar um momento particular da existência sem situá-lo também em seu contexto espacial (WATT, 2010, p. 26).

Nesse interesse em representar com maior atenção a singularidade, tem-se maior atenção à relação do indivíduo com o ambiente onde habita. Nesses tempos modernos, algo que exibe outra importância, maior do que os cenários naturais, por exemplo, são os interiores, a qual os romancistas dispensam considerável atenção (WATT, 2010, p. 26). Pois, de acordo com Walter Benjamin (1985, p. 38), “o interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. [...] também os rastros do morador ficam impressos no interior”.

Portanto, o romance dá maior atenção à descrição de cenários, lugares; mas não se trata de qualquer lugar, de descrever todo cenário e em todas as suas minúcias, mas interiores, instituições, até mesmo alguns parques, ou seja, lugares onde as pessoas interagem, deixam suas marcas, onde os dramas acontecem. As descrições desses espaços nos ajudam a complementar o que nos importa saber sobre os personagens e suas ações, seus conflitos.

Defoe parece ser o primeiro dos escritores ingleses que visualizou o conjunto da narrativa como se esta se desenrolasse num ambiente físico real. Seu cuidado com a descrição do ambiente ainda é intermitente, mas os detalhes vívidos conquanto ocasionais suplementam a contínua implicação de sua narrativa e nos levam a relacionar muito mais completamente Robinson Crusoe e Moll Flanders a seus respectivos meios do fazíamos com as personagens de ficção anteriores. [...] algumas descrições de Clarissa antecipam a habilidade de Balzac em construir o cenário do romance de modo a conferir-lhe força dramática (WATT, 2010, p. 26).

Importa para o romance, então uma linguagem mais referencial aliada à narração. A diferença com as descrições nas ficções antigas é que esta é mais referencial, de informação, de descrever como ocorreram. Muito ligada à narração; existe para isso e não em si mesma. Por isso, muitas vezes, o romance se utiliza de uma linguagem mais despojada, menos rebuscada, pois o importante é entender o que está acontecendo, a ação e estar de acordo com a situação cotidiana; mesmo que não haja beleza nas palavras.

A tradição estilística da ficção mais antiga não se preocupava tanto com a correspondência entre palavras e coisas quanto com as belezas extrínsecas que o uso da retórica podia conferir à descrição e ação. [...] a tradição crítica em geral não via utilidade na descrição realista despojada que tal emprego da linguagem implicaria (WATT, 2010, p. 28). No entanto, os romances que mantinham a linguagem conforme a tradição eram considerados elegantes demais para serem autênticos (WATT, 2010, p. 30).

“Parece, portanto, que a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 30). O romance busca uma “visão circunstancial da vida” (WATT, 2010, p. 31), ou seja, as descrições adquirem um papel de complemento verbal, das ações, situando-as em circunstâncias específicas e nada importa se não estiver essencialmente ligado às ações e destinos dos personagens; e, com essa visão circunstancial, o romance “nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares” (WATT, 2010, p. 30).

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser

considerados típicos dessa forma. [...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações - detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 2010, p. 31).

Essas características, então, que são aprimoradas por Balzac e outros escritores do século XIX, são sentidas já nos séculos anteriores, acompanhando os primeiros indícios da vida moderna também. A inclusão do elemento descritivo de forma mais profunda está diretamente ligada à na formação do romance moderno.

Em geral, portanto, embora não haja no romance do século XVIII nada que se iguale aos capítulos iniciais de *Le rouge et le noir* (*O vermelho e o negro*) ou *Le père Goriot* (*O pai Goriot*) - os quais indicam de imediato a importância que Stendhal e Balzac conferem ao meio ambiente em seu retrato total da vida -, sem dúvida a busca da verossimilhança levou Defoe, Richardson e Fielding a iniciar aquele poder de “colocar o homem inteiramente em seu cenário físico” [...] (WATT, 2010, p. 27).

Segundo Watt, então, mesmo nesses autores do século XVIII, a descrição surge com maior profundidade, mas para se colocar sob os propósitos da ação. Portanto, Balzac compreende a importância da descrição nessa necessidade de construção do romance moderno e a usa como nenhum outro, mas a descrição em Balzac é apenas um elemento entre outros dentro de seu método narrativo; “ao lado dela, é particularmente sublinhada a nova importância assumida pelo elemento dramático” (LUKÁCS, 2010, p. 155).

Ainda que deixemos de lado o fato de que a reconstituição do ambiente não se limita, em Balzac, à pura descrição, e que seja, quase sempre traduzida em ações (basta recordar o velho Grandet consertando a ele mesmo a escada apodrecida), verificamos que a descrição, nele, não passa de uma ampla base para o novo e decisivo elemento: o elemento dramático. Os personagens de Balzac, tão extraordinariamente multiformes e complexos, não poderiam se mover com efeitos dramáticos tão convincentes se os fundamentos vitais dos seus traços característicos não nos fossem expostos de modo tão amplo. (LUKÁCS, 2010, p. 156).

Em Balzac fica muito claro o porquê do uso da descrição e seu lugar na composição: base e anunciação do novo elemento dramático no romance. Essas mudanças, a inclusão do elemento descritivo e o surgimento do elemento dramático no

romance, indicam uma mudança anterior nos gêneros antigos da épica e do drama e que influem na formação do romance moderno.

Segundo Lukács, as diferenças básicas entre drama e épica são:

Goethe exige da literatura épica que ela trate todos os acontecimentos como definitivamente já transcorridos, em oposição à contemporaneidade da ação dramática. Com isso, Goethe define de maneira justa a diferença entre o estilo épico e o estilo dramático. O drama se situa *a priori* em um nível de abstração bastante mais elevado do que aquele da épica. O drama tem sempre o seu centro em um conflito – e tudo o que não se refira direta ou indiretamente a este conflito aparece como absolutamente deslocado, supérfluo e fastidioso. [...] A localização da ação épica no passado, tal como proposta por Goethe, permite escolher o que é essencial no grande oceano da vida e representar o essencial de modo a suscitar a ilusão de que a integralidade da vida esteja representada em toda a sua extensão. Portanto, o critério que decide se um detalhe é ou não pertinente, é ou não essencial, deve ser mais “amplo” na épica do que no drama; tal critério precisa reconhecer como essenciais também conexões tortuosas e indiretas (LUKÁCS, 2010, p. 165).

Porém, em ambos, existe uma seleção, uma definição do que é essencial ser representado como algo fundamental, e a ação é quem guia essa seleção: “Todavia, no interior desta concepção mais ampla e extensiva do essencial [a épica], a seleção deve ser tão rigorosa como a do drama: o que não se refere à substância é um estorvo, um obstáculo tão grave aqui como no drama” (LUKÁCS, 2010, pp. 165-166).

O que o método moderno usa do drama e da épica para melhor buscar e figurar o essencial? E em que a descrição se relaciona com essa fusão de características dos gêneros antigos na formação do romance moderno?

O rigor em relação à captação do essencial é algo que vem de ambos os principais gêneros anteriores e que o romance herda. Em ambos também a ação, o conflito central, será o guia para definição do que é essencial, do que é necessário para que o essencial esteja em evidência. Os fenômenos da vida social, por mais difíceis que sejam de se decifrar quando vistos na imediatez da vida cotidiana, e na sociedade capitalista se tornem ainda mais complexos, imediatos e aparentemente isolados, ou seja, desconectados da ação humana, continuam, sim, tendo sua raiz nas relações sociais entre os homens e suas ações. Logo, um verdadeiro reflexo artístico, em qualquer época, deve chegar, pois, a esta raiz da vida social: a ação humana e as forças motrizes específicas que regem e afetam diretamente a vida dos homens, mas que são sentidas

como fenômenos imediatos. Ou seja, deve refletir que a realidade social é sempre o conjunto das conexões das ações dos seres humanos entre si ao longo da História.

Então, essa centralidade da ação humana, vista nos gêneros anteriores, não deve ser apagada do romance. As mudanças que o romance sofre, as novas características que adquire, e que fazem dele um novo gênero, devem ser, justamente, para preservar essa centralidade da ação, esse essencial, e dessa forma ser capaz de ser o gênero que reflete artisticamente, do modo mais adequado, a sociedade burguesa. Lembrando que essa sociedade capitalista alcança o grau mais elevado não só de desenvolvimento econômico, mas também do efeito fetichista na vida cotidiana, o reflexo artístico que represente e esclareça as ações humanas por trás dos fenômenos, o movimento orgânico que liga as contradições, os fenômenos e essência, é ainda mais de extrema importância. Como fala Lukács, sem isso, tem-se uma representação estética fracassada, pois só o que faz é reproduzir o mundo fetichizado.

Portanto, a fusão entre drama e épica surge no romance sob a inclusão do elemento descritivo, mas de maneira que dá base ao novo elemento dramático, o qual se sobrepõe à descrição e permite duas necessárias conquistas ao autor do romance: a intensificação do conflito, provinda do drama, que torna a ação mais viva; e a figuração do presente como história, um presente fruto do desenvolvimento histórico, que não perde sua conexão com os acontecimentos já transcorridos e que também é um processo que segue se desenvolvendo por meio das ações humanas, ou seja, uma figuração de caráter épico do momento presente. Ambas as características permitindo que, aquilo que se encontra oculto na vida cotidiana, de difícil percepção, torne-se extremamente sensível e visível; permitindo que a vida se mostre como de fato é.

A influência recíproca entre as formas épica e dramática como característica essencial da literatura moderna foi constatada primeiro por Goethe e Schiller. Balzac, referindo-se em especial a Walter Scott como iniciador do processo, ressaltou o elemento dramático como marca distintiva do novo tipo de romance, em oposição aos tipos anteriores. Essa introdução do elemento dramático no romance foi extraordinariamente fértil para o romance moderno, e não apenas tornou sua ação mais viva, sua caracterização mais rica e profunda etc., como também criou uma maneira adequada de espelhamento literário para o modo de vida moderno na sociedade burguesa desenvolvida: para os dramas trágicos (e tragicômicos) da vida, que são dramáticos na própria vida, mas aparecem de forma não dramática porque são incompreensíveis sem seu pequeno e até mesquinho movimento para adiante e só podem ser figurados com distorções (LUKÁCS, 2011b, p. 156).

Sendo o romance de Balzac um exemplo de romance realista do século XIX, ele inclui a descrição, mas com esse propósito de ser um elemento entre outros, aquele que dá base para o elemento, esse sim, decisivo: o elemento dramático, a intensificação da ação. E não como método descritivo, onde a ação fica submetida ao caráter estático da descrição.

Como eles se dão no romance; como é possível ver tais características de ambos no romance?

Como falou Watt, não havia anteriormente tanta necessidade da descrição como há no romance. Segundo seu texto, a descrição no romance está ligada às características específicas da vida cotidiana e do conceito de indivíduo, que ganham mais força nesse momento. No drama, por exemplo, a descrição causa uma pausa ou uma observação que atrapalha o ritmo acelerado e intenso, é preciso eliminar todas as relações secundárias que possam interferir na concordância interna entre o personagem e a essência sócio-histórica de seu conflito (LUKÁCS, 2011b, p. 152). Mas no romance moderno realista tal concordância interna necessária ao romance, ou tal organicidade da narrativa acontece justamente porque a descrição funde-se com a ação; e como dito por Antonio Candido, em citações apresentadas no nosso capítulo um, essa organicidade, não só no sentido de organização, mas também, e principalmente, no sentido de a narrativa apresentar algo de orgânico, vivo, está diretamente ligada ao fato de os acontecimentos narrados tornarem-se mais intensos e dramáticos; trazendo sempre, então, uma afirmação da vida, revelando a essência.

Essa fusão é necessária, pois agora o homem, o personagem, é visto individualmente: acompanhamos seus passos, analisamos onde habita, pois, para conhecê-lo, é preciso não perder cada interação com o outro, com os ambientes que frequenta, como em cada lugar, roupas e pessoas deixa suas marcas e por meio delas conhecer seu caráter e intenções, prever seu destino. Para isso é preciso descrição destes detalhes, mas só se descreve aquilo que está intimamente ligado à ação e ao destino do personagem; tão ligado que a descrição das coisas se mistura com a descrição do homem, da ação, com a narração e a evidencia, nos permitindo conhecer mais sobre o personagem e seu conflito interno. A representação se torna completa. É assim que “os protagonistas de Balzac são distintos dos do século passado. Os ambientes que eles habitam precisam ser descritos em seus mínimos detalhes a fim de que completem a

representação dos diversos tipos individuais e sociais dos usuários” (LUKÁCS, 2010, p. 156).

Lukács (2010, p. 156) também vê em Balzac essa necessidade da descrição exata dos ambientes, que precisa ser descrita “em seus mínimos detalhes a fim de que representem os diversos tipos individuais e sociais dos usuários”. É o caso da descrição dos quartos de Daniel D’Arthez e de Étienne Lousteau. A ligação das descrições com o caráter dos personagens é gritante e, para que não haja dúvidas, Balzac expressa essa comparação nas palavras de Lucien, após visitar os dois quartos. No primeiro contato, tanto com D’Arthez quanto com Lousteau, Lucien tem a oportunidade de visitar seus quartos e fazer esta comparação com julgamento em seu íntimo. Ambos são escritores, sendo D’Arthez um trabalhador duro e fiel à sua obra e Lousteau um escritor já vendido para os jornais. Ambos também são miseravelmente pobres; mas, nas palavras de Lucien, a miséria de D’Arthez é limpa (BALZAC, 2011, p. 290), e a versão original em francês também coloca o adjetivo “decente” (BALZAC, 2011, p. 343):

Lucien foi pontual e viu, primeiro, um prédio menos decente que seu hotel, e depois uma alameda sombria no fundo da qual havia uma escada escura. O quarto de Daniel d’Arthez, no quinto andar, tinha duas pequenas janelas entre as quais havia uma estante de madeira preta, cheia de caixas de papelão etiquetadas. Uma caminho estreita de madeira pintada, lembrando as caminhos de colégio, uma mesa de cabeceira comprada de segunda mão, e duas poltronas estofadas de crina ocupavam o fundo desse aposento forrado com um papel xadrez envernizado pela fumaça e pelo tempo. Uma mesa comprida coberta de papéis estava colocada entre a lareira e uma das janelas. Defronte dessa lareira, havia uma cômoda velha de mogno. Um tapete de segunda mão cobria inteiramente o assoalho. Esse luxo necessário evitava a calefação. Diante da mesa, uma vulgar cadeira de escritório, de couro vermelho, mas desbotado pelo uso, e mais seis cadeiras velhas completavam a mobília. Em cima da lareira, Lucien avistou um velho castiçal de mesa de jogo, coberto com uma cúpula, munido de quatro velas. Quando Lucien perguntou a razão das velas de cera, reconhecendo em todas as coisas os sintomas de uma negra miséria, D’Arthez respondeu que lhe era impossível suportar o cheiro das velas feitas de sebo. Essa peculiaridade indicava uma grande delicadeza sensitiva, indício de uma sensibilidade refinada (BALZAC, 2011, p. 243).

Já a miséria de Lousteau é apresentada como uma “desordem cínica” (BALZAC, 2011, p. 290):

A miséria dos jovens o perseguia ali como, na rue de Cluny, a de D’Arthez, de Chrestien, e em toda parte! Mas em toda parte ela se apresenta com a marca que lhe dá o temperamento da vítima. Ali, a miséria era sinistra. Uma cama de nogueira, sem cortinado, embaixo

da qual havia um tapete amarrotado de segunda mão; nas janelas, cortinas amareladas pela fumaça de uma lareira que não funcionava e pela do charuto; sobre a lareira, uma lamparina Carcel dada por Florine e ainda a salvo da casa de penhores; depois, uma cômoda de mogno descorada, uma mesa coberta de papéis, duas ou três penas entortadas ali em cima, nenhum outro livro além dos trazidos na véspera ou durante o dia: essa era a mobília daquele quarto privado de objetos de valor, mas que oferecia um ignóbil conjunto de botas ordinárias bocejando num canto e velhas meias já parecendo renda; em outro canto, charutos esmagados, lenços sujos, camisas que pareciam em dois volumes, gravatas que tinham chegado à terceira edição. Era, em suma, um acampamento literário mobiliado de objetos indescritíveis e da mais estranha nudez que se possa imaginar. Sobre a mesa de cabeceira, abarrotada de livros lidos durante a manhã, brilhava o globo vermelho de uma caixa de pavios Fumade. Sobre o pano da lareira vagavam uma navalha, um par de pistolas, uma cigarreira. Num painel, Lucien viu floretes cruzados debaixo de uma máscara. Três cadeiras e duas poltronas, dignas apenas da mais ordinária pensão daquela rua, completavam a mobília. O quarto, tão sujo como triste, anunciava uma vida sem descanso e sem dignidade: ali se dormia, trabalhava-se às pressas, e o quarto era habitado por necessidade, sentia-se a vontade de seu hóspede de abandoná-lo (BALZAC, 2011, pp. 289-290).

“A miséria dos jovens [...] se apresenta com a marca que lhe dá o temperamento da vítima” e, em concordância com essa afirmação de Balzac, Walter Benjamin (1985, p. 38) também declara que “o interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. [...] também os rastros do morador ficam impressos no interior”. Mas Lucien “não escutou esse conselho que vinha envolto numa lembrança” e ignora a “nudez do vício” revelada na habitação de Lousteau. Desde já, numa “simples” descrição de ambiente, as consequências das escolhas de Lucien podem ser sentidas pelo leitor e a decadência de Lucien é cada vez mais inevitável; mas não sem avisos e junto deles, possibilidades de novos caminhos.

Sobre a descrição de Balzac, então, Auerbach apresenta o que ele chama de a “tese da harmonia”, que se trata da unidade do espaço, das peças de vestuário, da moral, da “possibilidade de determinar os elementos ainda não visíveis do meio a partir dos que já foram dados” (AUERBACH, 2013, pp. 421-422).

Em toda a sua obra, Balzac sentiu os meios, por mais diferentes que fossem, como unidades orgânicas, demoníacas até e tentou transmitir esta sensação ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação,

móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais (AUERBACH, 2013, p. 423).

A apropriação da descrição continua e chega a tal ponto que, nos escritores da segunda metade do século XIX, a descrição se sobrepõe à ação, deixando de ser apenas um elemento, um meio de composição, para ser o método descritivo adotado pelos autores para a composição do romance moderno. Apesar de que em Balzac o papel da descrição seja mais amplo que nos escritores anteriores, ela jamais corresponde a um método de composição. Em Balzac, a descrição é a base para que o elemento dramático seja predominante na estrutura narrativa. Por que essa mudança mais profunda ocorre e como ela acontece?

## **2.2 A dissolução do realismo: evolução do elemento descritivo para método compositivo.**

De acordo com Lukács, paralelamente aos grandes romances, sempre houve aqueles romances que são apenas agradáveis, mas que não enfrentavam seriamente os problemas sociais e por apenas refletir o mundo como era visto e não como de fato é. Mas, no período da ascensão da burguesia a diferença entre esses romances não era tão nítida, como será no período de decadência ideológica burguesa (LUKÁCS, 2011a, p. 228).

Além dos aspectos regressivos que acompanham o capitalismo desde seu início e que se tornam mais complexos quanto mais evolui o sistema capitalista, ela entende que o movimento libertário que começou continuará sem que ela seja a classe dirigente. Mas para manter-se como classe dirigente alia-se à aristocracia no golpe de 1848, consolidando o capitalismo como modo predominante de vida, mas não mais sendo representante do povo, da libertação do homem, pois sua luta agora é somente para os interesses de sua própria classe. Sua ideologia revolucionária é agora cada vez mais apologética, para manter seu poder: “quanto mais emergem de modo nítido as contradições do capitalismo, tanto mais grosseiros se tornam os meios utilizados para glorificá-lo de modo mentiroso e para caluniar o proletariado revolucionário e os trabalhadores rebeldes” (LUKÁCS, 2011a, p. 228).

A consequência disso para o romance é que, depois de 1848, o romance sério e verdadeiramente artístico tem se posicionado contra essa corrente ideológica

apologética que domina a vida burguesa a partir de então, mas esse posicionamento faz com que, cada vez mais, esses escritores se afastem da grande massa de leitores de sua própria classe, que não estão muito interessados nessa autocrítica. Lukács (2011a, p. 228) aponta dois caminhos que, diante disso, os escritores acabam escolhendo: aderir à causa proletária contra a burguesia, ou isolar-se socialmente e artisticamente. Ao contrário dos escritores anteriores, os escritores da segunda metade do século XIX não podiam mais viver em sociedade, compartilhar a vida com os mesmos de sua classe, ou seja, não participam mais das lutas da vida. Tornam-se observadores dessa vida social percebida por eles como estranha e hostil (LUKÁCS, 2011a, p. 228).

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises; representam as complexas leis que presidem à sua formação, os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo. Eles mesmos viveram esse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dele, ainda que nas mais diversas formas. [...] Flaubert e Zola iniciaram suas atividades depois da batalha de junho de 1848, numa sociedade já cristalizada e constituída. Não mais participaram ativamente da vida desta sociedade e nem mesmo queriam participar. Nessa recusa se manifesta a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição, já que a recusa é devida, sobretudo, a uma atitude de oposição, isto é, exprime o ódio, o horror e o desprezo que eles manifestam diante do regime político e social do seu tempo. Os homens que aceitaram a evolução social desta época tornaram-se estereis e mentirosos apologistas do capitalismo. Flaubert e Zola são demasiados grandes e sinceros para seguir este caminho. Por isso, como solução para a trágica contradição da situação em que se encontravam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa (LUKÁCS, 2010, p. 157).

Quando os grandes escritores pós 1848 se sentem apenas como observadores e não participantes da vida social, a consequência disso para a estética do romance é o método descritivo. Na descrição como método, perde-se o elemento dramático, a intensificação da ação, pois não há mais a centralidade dessa ação, a delimitação de um essencial que determinará o que será descrito. Nessa descrição tudo é nivelado a uma banalidade. A contemporaneidade da ação como provinda do drama e necessária no romance também se perde:

A descrição faz com que todas as coisas se deem no presente. São narrados acontecimentos já transcorridos, enquanto se descreve apenas aquilo que se vê. Em consequência, a “presença” espacial confere aos homens e às coisas uma “presença” temporal. Tal presença, contudo, é

uma presença equivocada, não é a presença imediata da ação, que é o próprio drama. A grande narrativa moderna foi capaz de tratar o elemento dramático na forma do romance precisamente através da transformação consequente de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. A presença ocasionada pela descrição do observador, ao contrário, é o próprio antípoda do elemento dramático (LUKÁCS, 2010, p. 168).

Perde-se também o caráter épico, pois, com a falta da centralidade da ação e de uma seleção de elementos guiada por ela, as coisas descritas não têm mais conexão. [...] “a representação degenera em meros esboços e se perde o princípio natural da seleção épica. Se não está ligado às ações essenciais de um homem, um determinado estado de ânimo é, em si mesmo, tão importante ou irrelevante quanto qualquer outro” (LUKÁCS, 2010, p. 168). O presente descrito está desconectado dos acontecimentos já transcorridos. Não se entende como chegou até esse presente e não se tem, por isso, perspectiva de mudanças, pois o presente está cristalizado na imediatez fenomênica.

Diante disso, De acordo com uma interessante reflexão de Lukács (2011a, p. 228), estes grandes escritores do período decadente regridem no andar do verdadeiro realismo literário, pois recolhem do passado uma herança romântica. Mesmo estudando a produção do período ascendente da burguesia e sentindo-se herdeiros dela, não deixam de encarar esse legado de um ponto de vista romântico.

Flaubert, maior representante desse “novo” realismo, como chama Lukács (2011a, pp. 228-229), que procura representar a realidade burguesa se opondo à apologética vulgar e mentirosa, é um dos primeiros a apresentar esse caráter romântico.

A fonte artística de sua obra “realista” é o ódio e o desprezo pela realidade burguesa e, apesar de descrevê-la com exatidão, o faz do ponto de vista de um observador, não conseguindo ir além, pois tem uma visão polarizada da vida e cristalizada das contradições que emergem na superfície; como faziam os românticos.

A não participação nas lutas da vida os impedem de encontrar o núcleo de vida ainda existente na realidade social burguesa. Flaubert não consegue se envolver, lutar, porque não tem uma concepção de mundo, não tem pelo o que lutar:

Falta-me uma concepção inteiriça e universal da vida. Você tem mil vezes razão, mas onde encontrarei os meios para que as coisas mudem? É o que lhe pergunto. Com a metafísica, você não conseguirá desfazer a obscuridade, nem a minha nem a de ninguém. Palavras como religião e catolicismo, de um lado, e progresso, fraternidade e democracia, de outro, não correspondem mais às exigências espirituais do presente. O novo dogma da igualdade pregado pelo radicalismo já

foi experimentalmente refutado pela fisiologia e pela história. Não vejo, hoje, possibilidade de continuar a respeitar os princípios antigos. Procuro, pois, uma ideia, da qual depende todo o resto, mas não a posso encontrar. (FLAUBERT apud LUKÁCS, 2010, p. 180).

A falta de concepção de mundo o afasta das lutas da vida e, como que num ciclo progressivamente nocivo, isso vai fazendo com que se distancie cada vez mais de um real concreto, do núcleo da vida, daquilo pelo que lutar; pois, “quando o escritor se afasta das lutas da vida e das diversas experiências ligadas a estas lutas, ele torna abstrata todas as questões ideológicas (LUKÁCS, 1965, p. 180). E, segundo Lukács, e concordando com o próprio reconhecimento de Flaubert, não há composição sem concepção de mundo e quanto mais profunda e alimentada de experiência, mais plurifacetada essa concepção (LUKÁCS, 1965, pp. 179).

A concepção do mundo própria do escritor, no fundo, não é mais do que a síntese – elevada a certo grau de abstração – da soma das suas experiências concretas. Para o escritor, é importante possuir uma concepção do mundo, já que esta, como bem observa Flaubert, lhe dá a possibilidade de enquadrar os contrastes da vida em uma rica e ordenada série de conexões: sentir e pensar bem fundamenta o escrever bem (LUKÁCS, 2010, p. 180).

Sem uma concepção de mundo é, então, impossível encontrar e representar o essencial para, a partir dele, alcançar uma totalidade que nos ajude a entender a totalidade da vida cotidiana. Sua análise dos fenômenos que descreve não penetra nas conexões mais essenciais e profundas; conseqüentemente, o mundo que configura é o mundo onde a prosa já foi definitivamente consolidada. Assim como um pensamento romântico desiludido com a vida social presente, a poesia que ainda apresenta em sua obra só existe na subjetividade, ou seja, numa revolta impotente, melancólica, do homem contra a prosa da vida. Uma visão inautêntica da vida. A ação irá aparecer nesse romance apenas na figuração do modo como esse sentimento de revolta será esmagado pela prosa burguesa; o que faz então com que Flaubert introduza o mínimo de ação possível, no lugar dela entra a descrição refinada de detalhes, de eventos e homens também, mas que quase não superam o nível da realidade burguesa cotidiana: “não são as características objetivamente importantes da realidade que se encontram no centro da atenção do artista, mas a banalidade cotidiana, que ele recria por meio da revelação artística de seus detalhes mais vistosos” (LUKÁCS, 2011a, p. 229).

Lukács (2011a, p. 229) afirma que esses escritores da segunda metade do século XIX, como Flaubert, expressam uma herança romântica principalmente por viverem e escreverem sob um falso dilema entre objetivismo e subjetivismo. Por não compreenderem a relação dialética entre ambos, acabam por escolher um dos lados, como Flaubert que só enxerga a poética no interior dos homens, mas não mais na vida social. No entanto, subjetivismo e objetivismo estão ambos “inflados” e “são as categorias que aparecem necessariamente na superfície do mundo fenomênico do capitalismo consolidados” (LUKÁCS, 2011a, pp. 229-230). Porém, esse dilema que se mostra na superfície do capitalismo é apenas aparente e por isso adquire um caráter romântico não só aquele com um subjetivismo extremo, mas também o que vai para um objetivismo extremo; pois igualmente não supera este dilema aparente e figura um mundo cristalizado assim como o subjetivista, é o caso de Zola e de toda a linha naturalista que representa.

Zola tem intenção consciente de superar as tendências românticas, mas não passa da intenção. Nessa busca por ser mais objetivo, “realista”, quer que o romance tenha uma base científica, propõe substituir o arbítrio e a fantasia (como se o caráter romântico só se manifestasse nessa forma e narrativas fantásticas não pudessem ser também críticas e realistas) pelo experimento e pela documentação (como se isso garantisse uma representação real da via, mas garante apenas uma cópia fiel da sua aparência). Como fala Lukács (2011a, p. 230), essa cientificidade não passa de outra variante do romantismo.

Goethe e Balzac também se basearam em ideias científicas para explicar seu método criativo de figuração da sociedade; mas neles essa influência científica reforçava uma tendência dialética que já existia, a descobrir as principais contradições da sociedade. Já as ideias científicas de Zola registram pseudocientificamente os sintomas do desenvolvimento capitalista, mas não penetram nos fundamentos desse desenvolvimento, desse processo (LUKÁCS, 2011a, p. 230). Ainda que procure em seu método toda forma de ser realista, busca conscientemente lutar contra os problemas sociais, abraça a causa proletária, por exemplo, mas só o que faz é descrever os problemas aparentes, mas não aprofunda nas verdadeiras razões destes problemas e acaba por ratificar as contradições como consolidadas. Cristaliza, pois, o mundo em sua figuração artística, mundo que é apresentado sem o movimento da vida e por isso, não é encarado como processo, mas como resultado imutável. Zola é declaradamente progressista, mas sua obra expressa um pensamento feudal sobre o mundo e contribui

com a apologética da burguesia, quando não evidencia a possibilidade dela ser superada, sobre o sentimento de que a História continua.

Mesmo com sentimento de luta, segundo Lukács (2011a, p. 230):

Experimentação e documentação significam, na prática, que Zola não participa da vida do mundo, não figura no romance suas próprias experiências de vida e de luta, mas se aproxima de um complexo social como um repórter (na justa observação de Lafargue) que tem como objetivo descrever tal complexo. O universo de Zola é o canhão louco de Victor Hugo [...] tornado prosaico.

Um romance realista, objetivo, deve ser feito, segundo Zola, começando com uma pesquisa minuciosa e laboratorial sobre o que se quer falar, antes mesmo de se ter um fato ou personagem. Desta forma o romance se escreverá por si mesmo, tendo o autor apenas o papel de distribuir logicamente os fatos, sem neles interferir. Da mesma forma Flaubert “limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem” (AUERBACH, 2013, p. 435) sem qualquer interferência do autor com opiniões sobre os acontecimentos ou os personagens; importantes, não para um discurso panfletário, mas para um diagnóstico honesto da vida e formação de tipos que nos ajudem a prever até onde o extremo das contradições pode chegar, para que rumo vai o desenvolvimento da História.

É admirável o instinto de Balzac para diagnosticar sua época. Mas já na geração seguinte, cujas obras começaram a aparecer nos anos 50, a coisa muda. Surge o conceito e o ideal de uma arte literária que não interfira de forma alguma nos acontecimentos práticos da vida tempo [...] A única tarefa seja o desenvolvimento do estilo (AEURBACH, 2013, p. 452).

Por fim, em Zola será típico quanto mais banal, e não pela excentricidade; e, apesar de valorizar tanto a singularidade, a figuração da imediatez cotidiana, acaba despersonalizando o indivíduo, nivelando-o ao geral, tirando sua espontaneidade, ou seja, reproduzindo a reificação do capitalismo (LUKÁCS, 2011a, pp. 230-231).

Porém, Lukács (2011a, p. 231) vê no método de Zola um falso objetivismo:

O falso objetivismo deste método se manifesta aqui, com toda clareza, no fato de que, em primeiro lugar, Zola identifica o banal com o típico e o contrapõe apenas ao singular, ao simplesmente interessante; e, em segundo, no fato de que ele não vê mais o que é característico e significativamente artístico na ação, na reação ativa do homem aos eventos do mundo exterior. Nele, a figuração épica das ações é substituída pela descrição dos fatos e das circunstâncias.

Esta contraposição entre narrar e descrever, segundo Lukács (2011a, p. 231) é tão antiga quanto a burguesia, pois desde o início se percebe a necessidade da descrição de maneira mais profunda ligada à vida privada; e que essa necessidade nasce desta reação imediata do escritor à realidade prosaicamente cristalizada, que exclui toda ação espontânea do homem. Mas os escritores verdadeiramente realistas entendem que a inclusão da descrição não significa somente uma ruptura da narrativa antiga, como se representassem uma dicotomia, mas sim que a descrição também dá uma continuidade mais adequada da representação da essência sendo um elemento que contribui para o método narrativo. Quando encarada como método descritivo, em oposição ao narrativo, ainda que imbuída de revolta contra a sociedade cristalizada da burguesia, ao invés de afirmar a autenticidade da vida, a espontaneidade do homem, confirma o sentimento provocado pela ideologia apologética da burguesia. A verdadeira objetividade tem um foco, tem um centro; as descrições na objetividade do realismo irão servir para evidenciar esse centro e não perder o foco. Um método que se propõem a descrever tudo o que vê sem nenhum critério é o oposto de ser objetivo.

O objetivo de Zola também é falso porque se manifesta nesta coexistência inorgânica de dois princípios heterogêneos: o detalhe apenas observado (como que dissecado, ou seja, a observação de algo morto e não a vida em movimento) e o símbolo puramente lírico (romântico) (LUKÁCS, 2011a, p. 232). Como pode ser visto na comparação que Lukács faz entre uma cena de corrida de cavalos no romance *Ana Karienina* de Tolstói e também uma cena de corrida de cavalos em *Naná*, de Zola:

[em Zola] os acontecimentos da corrida são apenas frouxamente ligados ao enredo e poderiam facilmente ser suprimidos, já que sua ligação com o todo consiste apenas no fato de que um dos muitos amantes passageiros de Naná se arruinou em consequência da negociação. Uma outra conexão entre a corrida e o tema central do romance é ainda mais frouxa [...]: a égua vencedora, que provoca a surpresa, chama-se também Naná. E Zola não deixa de sublinhar claramente esta coincidência tênue e casual: a vitória da homônima da mundana de Naná é um símbolo de seu triunfo no mundo e no *demi-monde* parisiense. A corrida de cavalos figurada em *Ana Karienina* é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Vronski representa uma súbita reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar sua gravidez a Vronski. A emoção suscitada pela queda de Vronski provoca a decisiva conversa de Ana com Karenin, seu marido. Todas as relações entre os principais personagens do romance, após a corrida, entram numa fase radicalmente nova. A corrida, portanto, não é um “quadro”, mas uma série de cenas altamente dramáticas, que assinalam uma profunda mudança no conjunto do enredo. [...] Em Walter Scott, Balzac e Tolstói, [...]

assistimos a certos acontecimentos onde os personagens assumem papel ativo e, portanto, tais acontecimentos são *vividos* por nós. Em Zola e em Flaubert, [devido a esse posicionamento de observador da vida], seus personagens também estão como espectadores, mais ou menos interessados, dos acontecimentos – e os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Tais quadros são *observados* por nós (LUKÁCS, 2010, pp. 149-150 e 154).

Zola se utiliza, portanto, de simbolismo para “inventar” conexões, força uma relação entre as descrições; influenciado pelo romântico Victor Hugo que tem o mesmo gosto por tal simbolismo. Como nesse exemplo de Náná e a égua que tem o seu nome: a vitória ou não da égua não afeta em nada o destino de Naná; é apenas uma coincidência que provoca uma divagação dentro do enredo. Esse simbolismo inorgânico atravessa toda sua obra, na qual utiliza símbolos da vida moderna (como a grande loja, a Bolsa) elevados a uma gigantesca dimensão (como a Igreja de Notre Dame ou canhão de Victor Hugo) (LUKÁCS, 2011a, p. 232). Além dessa falta de real conexão entre personagem e ação – devido ao fato de a centralidade da ação ser substituída pela descrição; ao invés do mundo ser construído a partir do personagem e seu conflito, esses são incluídos depois num mundo já cristalizado – que não pode expressar a essência humana, provoca uma fetichização das contradições e o agigantamento deformador e arbitrário de categorias modernas capitalistas (a Bolsa, o Mercado, o Estado etc.) como vivas em si mesmas.

Este caráter inorgânico atravessa toda a composição: já que o mundo descrito em cada romance não é construído com base em ações concretas de homens concretos em situações concretas, mas é uma espécie de recipiente, de ambiente abstrato no qual os homens são inseridos *a posteriori*, desaparece a ligação necessária entre o personagem e a ação; para o mínimo de ação indispensável, basta algum traço recolhido dos casos médios (LUKÁCS, 2011a, p. 232).

O mesmo ocorre ao comparar as descrições do teatro em Zola e Balzac. Em contraposição à demasiada descrição de Zola, que provoca conexões simbólicas que minimizam a ação humana, ao mesmo tempo em que elevam a autonomia das “coisas”, Lukács (2010, p. 152) aponta para essa característica seletiva na descrição de Balzac. Diferentemente de Zola, não faz um “inventário completo” e um estudo de laboratório sobre o teatro; pois, para Balzac o que torna o teatro vivo na obra é o fato de colocar o teatro como “o cenário em que se desenvolvem dramas humanos interiores”: é no teatro que Lucien entra em contato pela primeira vez com a alta aristocracia e fracassa. Depois

desse episódio, parece que este cenário não voltará mais, como se o ambiente do teatro só servisse como cenário da primeira desilusão de Lucien. Mas Balzac retoma este cenário, que tomará uma parte significativa da obra, ligando-se intimamente às ações dos personagens, aos eventos que sucedem. É lá onde Lucien inicia sua carreira jornalística, que se torna inseparável do teatro; inicia, pois, sua ascensão; conhece e une-se à atriz Coralie, vinga-se da sra. de Bargeton e du Chatelêt; é lá também onde geram-se os conflitos entre Lucien e seus colegas do jornal; é lá, enfim, que Lucien tem a sua queda. Por meio de todos esses conflitos, como fala Lukács, também é expresso, direta ou indiretamente, o destino do teatro no capitalismo, suas relações com a literatura e o jornalismo, a relação entre capitalismo e prostituição envolvendo as atrizes, jornalistas e grandes burgueses; ou seja, o processo como o teatro se torna prostituição no capitalismo. “O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições nas quais elas se movem [..]” (LUKÁCS, 2010, p. 152). Mas, mais do que isso, o cenário do teatro não foi escolhido por acaso para estar ligado a esses conflitos e, aproveitando o gancho da narrativa, mostrar suas transformações na era capitalista. Mas, sim, porque o teatro é um dos poucos lugares, talvez o único espaço, onde seria possível a realização destes conflitos.

Dickinson, no capítulo sobre a função social do teatro, na França em que se passam as narrativas da *Comédia humana*, toca exatamente neste ponto e, analisando como Balzac escreve sobre os teatros da trama, está de acordo com o que foi falado até agora sobre descrição na narrativa balzaquiana. Não lhe interessam explicações históricas detalhadas, quase não há esse tipo de informação; um leitor não contemporâneo de Balzac não tem como intuir a importância histórica desses teatros, a não ser deduzindo-a pela descrição do público, pela empolgação das atrizes para atuarem em teatros específicos etc. Mas interessa a Balzac essa função social do teatro, sua ligação à ação dos homens, as mudanças que o teatro sofre como parte da totalidade social. A ênfase está nas pessoas, em como a história social dá vida e força a essas instituições:

A representação de Balzac das histórias de teatros individuais pode ser parcial e seletiva, e em alguns casos superficiais, mas, não obstante as suas fraquezas, ele oferece uma impressão do teatro como uma importante instituição social dinâmica, sempre mudando. É aqui que o verdadeiro valor da versão histórica de Balzac reside, pois é uma extensiva observação dos costumes sociais e de um organismo vivo e em constante evolução. Esse é o elo unificador entre as representações dos teatros individuais interessados. Não é tanto a história real das

organizações individuais, suas empresas e seus desempenhos, o que interessa Balzac é a sociedade como um todo (DICKINSON, 2012, p. 64. Tradução livre).

Dickinson não exclui da função social do teatro o entretenimento e uma espécie de vitrine social pela qual é possível saber qual vestido e conduta estão em voga. Até mesmo esses pontos mais superficiais só são possíveis porque o teatro é um local de interação social aberta para distintas classes sociais. Por mais que seja preciso saber agir, vestir-se e falar no teatro, e que um erro nesses quesitos afaste alguém dos camarotes e da alta aristocracia que ali se encontra, é possível estar ali e tentar acertar nessas relações.

Mais importante, porém, do que o status social, que é demonstrado através da participação nos mais prestigiados teatros, e, não obstante, o fato de que o status pode, em qualquer caso, ser uma farsa, é a função do teatro como um lugar de interação social e isso se aplica a todos os tipos de teatro representados na *Comédia humana*. Já foi demonstrado como o aumento dos teatros do boulevard e seu apelo a um público amplo e variado faz, na realidade, trazer em conjunto grupos sociais normalmente distintos, e certamente em *La Comédie humaine* pode ser visto como outras atividades sociais, como o baile, o salão, o jantar, a excursão a um parque, são atividades mais claramente restritas a grupos sociais definidos e são necessariamente excludentes. O teatro é único na *Comédia humana* na sua função como um caldeirão social onde as pessoas de todos os quadrantes políticos e todas as profissões são capazes de interagir, onde um estudante pode se apaixonar por uma baronesa e uma cortesã pode penetrar no mundo das altas finanças. Em uma sociedade onde as oportunidades de se encontrar membros do sexo oposto estavam sujeitos às convenções sociais mais rígidas do que as de hoje, Balzac demonstra como o teatro podia proporcionar essa oportunidade em um ambiente social aceitável e isso é constantemente reforçado nas cenas que se localizam no teatro (DICKINSON, 2012, pp. 68-69. Tradução livre).

As descrições de Balzac, portanto, não são postas negligentemente, sem propósito, sendo necessário depois improvisar conexões. São seletivas, ligadas intimamente à ação narrada e ao que podemos descobrir do íntimo de seus personagens, ou seja, suas descrições não estão ali por acaso ou apenas para compor um espaço fixo; os detalhes estão conectados à ação ou ao destino dos personagens, ligando-se artisticamente, pois, ao conjunto da composição (LUKÁCS, 2010, p. 170).

Lukács (2011a, p. 229) explica que o falso dilema entre subjetividade e objetividade, que influi nas obras de Flaubert, Zola e outros, independentemente das diferenças entre eles, não é por algo individual (como vimos autores bem distintos tendo

como base o mesmo dilema), não é por falta de talento ou honestidade, mas baseia-se na situação social do intelectual burguês nesse período decadente, ou seja, reflete um problema histórico anterior. Ele também afirma que a luta contra a crescente onda da prosa burguesa da vida se mostra inútil e por isso a figuração das ações humanas irá, cada vez mais, ser suplantada, no romance, pela descrição das coisas, pois será cada vez mais difícil decifrar o fetichismo e a essência que ele esconde. (LUKÁCS, 2011a, p. 231). “A ideologia da burguesia decadente, cada vez mais apologética, restringe continuamente a esfera da atividade criativa do escritor” (LUKÁCS, 2011a, p. 234).

Zola ainda se encontra no início da decadência, ainda está próximo da tradição do romance moderno, “mas as linhas fundamentais de sua criação já abrem caminho para uma nova orientação” (LUKÁCS, 2011a, p. 232).

[...] Apesar da exatidão do método de Zola, cujo objetivismo mal oculta o empobrecimento da imagem do mundo social que ele constrói, não pode assim nem levar a um reflexo exato das contradições da sociedade capitalista, no plano do conhecimento, nem à criação de obras narrativas acabadas, no plano artístico. [...] apesar da exatidão de suas observações singulares, Zola aborda temas dos quais não vê as determinações sociais decisivas. [...] no que se refere ao desenvolvimento do romance, não tem tanta importância os erros de fato cometidos por Zola na interpretação dos fenômenos sociais (embora os velhos realistas, por participarem pessoalmente das lutas sociais de seu tempo, intuissem a verdade nas questões decisivas), mas sim o fato de que tais erros favorecem a aceleração da dissolução da forma romanesca. Os grandes “historiadores da vida privada” tiveram por sucessores tão somente cronistas líricos ou jornalísticos dos eventos do dia a dia (LUKÁCS, 2011a, p. 233).

Lukács (2011a, p. 233) considera importante estudar Flaubert e Zola por constituírem a última inflexão no desenvolvimento do romance e por neles se manifestar primeiramente o real significado, para Lukács, desse “novo” realismo: a dissolução do romance. Lukács coloca toda a tentativa de romance pós 1848, nas suas mais variadas formas, ainda que buscando refletir uma oposição à ideologia apologética da burguesia, sob esse mesmo falso dilema apresentado em Flaubert e Zola; não conseguindo, então, superar esse dilema e apresentando sempre a visão de um mundo polarizadamente cristalizado:

O desenvolvimento ulterior do romance, apesar de toda a sua variedade, transcorre nos quadros dos problemas já delineados em Flaubert e Zola, ou seja, no quadro do falso dilema entre subjetivismo e objetivismo, que leva inevitavelmente a uma série de outras antíteses

igualmente falsas, como, por exemplo, a perda cada vez irremediável da verdadeira tipicidade das situações e dos personagens, substituída pelo falso dilema entre a banalidade da média e o que é puramente “original” ou “excêntrico”. Em consequência deste falso dilema, o desenvolvimento do romance moderno oscila entre os dois extremos igualmente falsos da “cientificidade” e do irracionalismo, entre o fato bruto e o símbolo, entre o documento da “alma” ou da “atmosfera” (LUKÁCS, 2011a, p. 233).

Subjetivismo ou objetivismo, quando não compreendidos os limites da poética da vida em cada um e suas profundas e complexas relações contraditórias, ambos, contribuem para a dissolução do romance realista, de um verdadeiro reflexo da realidade; ambas apresentam a vida como uma cópia fotográfica, estática.

A escola de Zola, em sentido estrito, desagregou-se muito cedo, mas o “zoolismo”, o falso objetivismo do romance documental, subsiste até hoje com a única diferença de que os laços que ainda ligavam Zola ao velho realismo se rompem cada vez mais e o programa de Zola se realiza de modo cada vez mais puro [...]. com muito mais força, naturalmente, crescem o subjetivismo e o irracionalismo, que surgem logo após a desagregação da escola de Zola propriamente dita. Esta tendência transforma paulatinamente o romance num agregado de fotografias instantâneas da vida interior do homem e, no final, leva à completa dissolução de todo conteúdo e de toda forma do romance [...]. (LUKÁCS, 2011a, pp. 234-235).

A importância desse entendimento sobre os limites do “novo” realismo é compreender e valorizar o método de Balzac, como ainda uma referência de realismo verdadeiro. Não significa que se deva voltar a escrever exatamente como Balzac, mas entender como ele percebeu e engendrou as mudanças necessárias permitindo que no romance moderno permanecesse o verdadeiro reflexo de sua sociedade. Não é uma simples volta ao passado, mas obter uma crítica construtiva e saudável ao analisar modelos que “continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis” (LUKÁCS, 2010, p. 159).

Superação histórica exige do artista uma visão ativa e total que não se reduza ao formalismo abstrato ou ao imediatismo da realidade aparente, mas que seja capaz de conectar essa aparência à sua essência, isto é, que seja reflexo artístico crítico da realidade imediata e, simultaneamente, reflexo artístico que ilumine as possibilidades latentes da essência adormecida na superfície do cotidiano pela fetichização. Balzac não reformulou o que aprendeu com Scott por este estar incorreto no seu modo de representar. Mas entendeu que seu tempo histórico e singular exigia essa transformação

para continuar atingindo o realismo na sua representação literária. O problema dos que se seguiram a Balzac não foi abandonarem seu modelo, mas fazerem isso sem reconhecer de fato o que precisava ser mudado e o que precisava ser continuado; regrediram ao ponto de apenas reproduzir o fetiche. Ignoraram o essencial.

## CAPÍTULO 3

### VELHO E NOVO: O PROGRESSO CONTRADITÓRIO EM *ILUSÕES PERDIDAS*

Sob a análise comparativa entre romance e epopeia, nas suas diferenças e semelhanças, chega-se ao entendimento do progresso contraditório. Tal concepção é analisada como base poética da narrativa de Balzac, observando-se como ele relaciona essas questões de seu tempo na estrutura e conteúdo de seu romance de forma orgânica; o que pode nos fazer entender, por fim, de que maneira *Ilusões Perdidas* é um romance realista e contribui para a desfetichização da vida cotidiana ao configurar-se como romance da desilusão.

#### **3.1. Romance e epopeia: o progresso contraditório**

Como foi inicialmente desenvolvido no capítulo anterior, o romance, então, se constitui como novo gênero e o como gênero que consegue uma figuração típica da sociedade moderna, pois seus traços típicos aparecem quando se torna a forma de expressão da sociedade burguesa. As formas antigas de narrativas da literatura tiveram que sofrer transformações tão profundas para representar a sociedade burguesa (como o tema da vida cotidiana, personagens não históricos universais, aprofundamento da descrição, figuração da vida privada etc.), que se torna necessário reconhecer que o romance moderno é uma forma artística substancialmente nova, ainda que não desconectada das formas artísticas antigas. E é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais típico e adequado (LUKÁCS, 2011a, p. 193). Ou seja, o romance não tem a mesma força tentando figurar outro tempo e sociedade; e a sociedade moderna não encontrará outro gênero que a figure melhor.

Porém, os primeiros teóricos burgueses demoraram em reconhecer isso e ignoraram o romance – que se desenvolve de modo quase inteiramente independente da teoria da literatura geral, vindo a ser centro da teoria literária burguesa somente na segunda metade do século XIX – e se ocupam de gêneros literários cujos princípios estéticos são da antiga literatura. Ignoravam o romance e preferiam o modelo antigo

porque lá se encontrava sua poderosa arma ideológica em sua luta pela cultura burguesa contra a cultura medieval (LUKÁCS, 2011a, p. 193).

Todas as formas de criação artística que haviam crescido organicamente da cultura medieval, assumindo um aspecto popular e até mesmo plebeu – e que, portanto, não correspondiam aos modelos antigos –, foram ignoradas pela teoria e, frequentemente, rechaçadas como “não artísticas” (como, por exemplo, o drama shakespeariano). E, como se sabe, o romance – em seus primeiros grandes representantes – liga-se direta e organicamente, ainda que ao mesmo tempo de modo polêmico, à arte narrativa medieval: a forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval, como produto de sua transformação plebeia e burguesa (LUKÁCS, 2011a, p. 194).

As observações sérias para uma teoria do romance são feitas, sobretudo, pelos próprios romancistas, que as fazem conscientemente, assim como também fazem conscientemente a elaboração e remodelação desse novo gênero – como vimos na construção do método de Balzac no primeiro capítulo (ainda que suas teorias não acompanhem o fazer prático do romance) (LUKÁCS, 2011a, p. 193).

O romance se confirma como forma de expressão típica da consciência burguesa na segunda metade do século XIX. A partir daí passa a ser centro do interesse teórico burguês, pois se abandona a ideia de fazer renascer uma epopeia antiga baseada na civilização moderna, difundida principalmente nos séculos XVII e XVIII (LUKÁCS, 2011a, p. 194). Porém, essa literatura sobre o romance foi muito mais jornalística e voltada para questões de atualidade, do que de caráter teórico-sistemático. A desigualdade do desenvolvimento fez com que a literatura se ligasse à fundamentação teórica do naturalismo – cujos limites foram abordados no segundo capítulo –; ou seja, o romance se separa das grandes tradições e conquistas da época revolucionária clássica, acarretando na dissolução da forma romance sob o efeito da decadência geral da ideologia burguesa. Essas teorias da segunda metade do século XIX são interessantes para entender aspirações artísticas da burguesia desse período, mas não contribuem para fundamentar a autonomia do romance como gênero particular no meio de outras formas de narração épica, nem para determinar suas características específicas, os princípios que o diferem da literatura que só serve para divertir (LUKÁCS, 2011a, p. 195).

É na filosofia clássica alemã que surgem as primeiras tentativas de uma teoria estética geral e de incluí-lo num sistema; os princípios da teoria burguesa do romance são, então, juntamente com as formulações dos grandes romancistas sobre o próprio

trabalho, estabelecidos neste período (LUKÁCS, 2011a, p. 194). Sobre este material baseia-se a teoria marxista do romance:

A teoria marxista do romance deve partir, portanto, ainda que criticamente, das ideias elaboradas sobre este gênero literário pela estética clássica alemã. A estética do idealismo clássico foi a primeira a pôr, no plano dos princípios, a questão da teoria do romance – e o faz de modo simultaneamente sistemático e histórico (LUKÁCS, 2011a, p. 195).

Sistemático e histórico porque, quando Hegel chama o romance de “epopeia burguesa”, essa é uma questão estética e histórica; ele considera o romance como o gênero literário que corresponde à epopeia na época burguesa. É na teoria clássica alemã, então, na pessoa de Hegel, que primeiro se analisará o romance e suas relações de continuidade e ruptura com a epopeia.

Segundo Hegel, o romance apresenta características estéticas gerais da épica, mas não é uma tentativa de cópia da épica, pois também sofre mudanças trazidas pela época burguesa, o que dá sua originalidade como novo gênero (LUKÁCS, 2011a, p. 195). Isso livra o romance de ser considerado um gênero inferior e o eleva à condição de gênero típico e dominante na literatura moderna; determinando-se, então, seu lugar no sistema literário. Como também, indica que Hegel trata o caráter e a problemática específica do romance com base nesta oposição histórica entre a época antiga e os tempos modernos (LUKÁCS, 2011a, p. 193). Nisso se fundamenta a hostilidade da sociedade moderna burguesa à arte, pois constrói sua teoria do romance baseada na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna burguesa (LUKÁCS, 2011a, p. 196).

Hegel relaciona a epopeia a uma época primitiva de desenvolvimento da humanidade, enquanto que o romance está ligado à época da modernidade, quando o desenvolvimento da humanidade já está bem mais avançado; mas também onde as forças sociais já adquiriram autonomia e independência em face dos indivíduos, em contraposição ao período antigo que, segundo Lukács (2011a, p. 196), tem seu caráter poético justamente sobre a autonomia e atividade espontânea dos indivíduos. Segundo Lukács:

O caráter prosaico da época burguesa consiste, para Hegel, na inevitável abolição tanto desta atividade espontânea quanto da ligação imediata entre o indivíduo e a sociedade. [...] os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, “têm seus objetivos e

condições pessoais separadas dos objetivos do todo; o que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz somente para si e, por isso, responde apenas por sua própria ação e não pelos atos do todo substancial ao qual pertence (LUKÁCS, 2011a, p. 196).

Na sociedade moderna, então, o indivíduo moderno, ao contrário do homem antigo, vive para si, é a lei que regula a vida da sociedade burguesa, como fala Lukács; no entanto, este mesmo indivíduo está submisso a um organismo externo que o priva de atividades espontâneas; por isso, perde o florescimento da poesia épica (LUKÁCS, 2011a, pp. 196-197). Ou seja, este momento em que o indivíduo só pensa em si e usa suas forças somente para si não significa que ele seja livre para explorar todas suas capacidades humanas, por exemplo, pois está, ao mesmo tempo, submetido a um sistema que lhe tira a espontaneidade. Nesse individualismo, vira instrumento: tanto uns dos outros (se cada um só pensa em si, o outro se torna apenas um meio de alcançar os objetivos que importam a uma determinada individualidade), quanto das forças sociais, que adquirem uma pretensa e aparente autonomia e independência em face dos indivíduos. Mas a tal degradação, diz Hegel, “não se pode submeter sem resistência” (LUKÁCS, 2011a, p. 197).

Dessa relação entre romance e sociedade moderna e epopeia e mundo antigo, é impossível, pois, separar o novo conceito de desenvolvimento histórico que a filosofia de Hegel traz: o caráter contraditório do progresso. Se, por um lado, o romance figura uma época muito mais avançada em comparação com a época representada pela epopeia, uma época de desenvolvimento primitivo da humanidade; por outro lado, essa mesma comparação evidencia o retrocesso da sociedade moderna em relação à antiga, no que tange às relações entre indivíduos e sociedade, gerando contradições específicas da nova sociedade.

Após as reviravoltas rápidas e sucessivas que levam ao surgimento da sociedade moderna e, principalmente, após a Revolução Francesa, muda-se o sentimento histórico, não mais tido como imutável e desconectado da ação humana e da vida cotidiana dos homens:

Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos anteriores. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural”, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados. [...] a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que

essa história é um progresso ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo (LUKÁCS, 2011b, p. 38).

A esses acontecimentos históricos há as mais extremas reações, desde uma glorificação do progresso acrítica até uma negação total do progresso visto na glorificação do passado, visto como “período da cooperação pacífica de todas as classes, como a era do crescimento orgânico de toda cultura” (LUKÁCS, 2011b, p. 41), condenando, portanto, as revoluções por perturbarem essa “paz”, e ignorando a vitória humanista que esses acontecimentos representam. Hegel vem trazer, então, uma compreensão mais plena do presente e sua conexão com os acontecimentos passados:

Na primeira metade do século XIX, a filosofia da história de Hegel cumpre papel decisivo ao demonstrar que as revoluções constituem momentos necessários e orgânicos da evolução do espírito; basta lembrar que a Revolução Francesa, nos termos hegelianos, é o “clarão” ou o “salto da noite para a manhã”, a ruptura qualitativa na qual a liberdade não foi apenas concebida, mas realizada. A filosofia não é mais “sonambulismo”, conhecimento do que é morto, soterrado e decomposto, mas do presente vivo no qual “os estados pretéritos estão suprassumidos em seu estado atual, de modo que a plena compreensão do presente requer um conhecimento do passado”. [...] a concepção da história de Hegel vai sendo elaborada até ficar explícita a ligação entre a sucessão lógica e metodológica das categorias e a evolução histórica na qual o todo é entendido como compenetração, o que possibilitou a Hegel superar a dicotomia entre sujeito e objeto ao demonstrar que o direito abstrato não é resultado de uma formulação de entendimento, mas a autoprodução da própria sociedade, isto é, o conceito especulativo necessário em face da abstração que é constitutiva da sociedade. [...] Ao sustentar a tese de um progresso histórico objetivo – a necessidade do capitalismo –, independente do dever [*Sollen*] e do subjetivismo moral, e, ao mesmo tempo, a tese dos fins espirituais opostos à realidade da sociedade burguesa, Hegel apreendeu as contradições do progresso (LUKÁCS, 2011b, pp. 18-19).

Nesse sentido, o contexto social pós Revolução Francesa consolida o surgimento de uma nova forma artística, que vai interiorizar essa mobilidade no problema da historicidade, “pondo as questões em perspectiva histórica, isto é, na perspectiva do devir que ela comporta” (LUKÁCS, 2011b, p. 19).

Hegel, portanto, ao analisar acertadamente essa ligação estética e histórica entre epopeia e romance, compreende bem a contradição essencial específica da sociedade burguesa apreendida pelo romance, tornando-o o gênero típico dessa sociedade: o progresso técnico material é alcançado ao preço de um rebaixamento espiritual, ou seja,

o progresso é contraditório (LUKÁCS, 2011a, pp. 197-198). Daí que, o romance verdadeiramente realista, que contém as características gerais do gênero épico, como explanados no capítulo 2, figurará o progresso burguês na sua contraditoriedade.

Porém em 1848 acontece uma reviravolta na história, trazendo novas consequências para o entendimento da História e, conseqüentemente, para o fazer artístico. Entendendo-se que as contradições são geradas pelo próprio desenvolvimento da humanidade, o capitalismo é, então, uma fase desse desenvolvimento que trouxe o progresso; mas que, além do progresso, trouxe também as contradições específicas deste progresso, tão agudas quanto o grau de desenvolvimento neste momento. A História é movida pela superação de contradições que trará novas contradições a serem superadas. Os ideais burgueses revolucionários provocaram enormes mudanças, trazendo um grande progresso para a humanidade, mas deve continuar superando as contradições, agora impostas pela sociedade burguesa.

A burguesia tinha a noção correta de que todas as armas que ela havia forjado contra o feudalismo começavam a ser apontadas contra ela própria, que todos os recursos de formação que ela havia produzido se rebelavam contra a sua própria civilização, que todos os deuses que ela havia criado apostaram dela. Ela compreendeu que todas as assim chamadas liberdades civis e todos os órgãos progressistas atacavam e ameaçavam sua dominação classista a um só tempo na base social e no topo político, ou seja, que haviam se tornado “socialistas” (MARX *apud* LUKÁCS, 2011b, p. 23).

Isso significa que a burguesia deveria ir contra os fatores que lhe garantem poder econômico e político, e ela não aceita isso. Em 1848, a burguesia luta pela continuação de seu domínio e alia-se à aristocracia, tornando-se o oposto daquilo que representava.

A revolução de 1848 teve, para os países da Europa ocidental e central, o significado de uma mudança decisiva no agrupamento das classes e na aceleração destas com as questões importantes da vida social e da perspectiva da evolução da sociedade. [...] o proletariado pisa pela primeira vez no palco histórico-mundial como uma massa armada, decidida a travar a luta decisiva; nesse momento, a burguesia luta pela primeira vez pela continuação de seu domínio econômico e político. [...] É evidente que nos círculos da classe burguesa alemã já existiam tendências antidemocráticas, assim como uma atmosfera propícia à transformação das tendências revolucionárias democrático-burguesas num vago liberalismo de compromisso com o regime feudal-absolutista. [...] mas foi com a batalha de junho do proletariado parisiense que ocorreu a virada decisiva no terreno da burguesia, uma aceleração extraordinária do processo interno de diferenciação rumo à transformação da democracia revolucionária em um liberalismo de compromisso (LUKÁCS, 2011b, p. 211).

E mais do que nunca, o problema do progresso torna-se central nesse momento (LUKÁCS, 2011b, p. 214), pois, para manter-se no poder, a classe burguesa abandona seus ideais revolucionários – agora, direcionados contra ela – ou, quando os usa, o faz para defender de maneira acrítica seu progresso capitalista. Portanto, nesse momento apologético da classe burguesa, “desaparecem” as teorias que tratavam imparcialmente o progresso, apontando, sem medo, os retrocessos humanistas que o progresso trazia.

O problema central, em que se expressa a mudança de posição em relação à história, é do progresso. Vimos que os escritores e os pensadores mais significativos do período anterior a 1848 deram o passo adiante mais importante da formulação histórica da ideia de progresso e chegaram ao conceito do caráter contraditório do progresso humano, ainda que de modo apenas relativamente correto e incompleto. Mas como os acontecimentos da luta de classes mostraram aos ideólogos da burguesia quão ameaçadora era a perspectiva de futuro de sua sociedade, de sua classe, era preciso que desaparecesse o espírito imparcial da pesquisa com que as contradições do progresso eram reveladas e declaradas. Quão estreita é a relação do progresso com a perspectiva de futuro da sociedade burguesa é algo que se pode estudar melhor nos inteligentes opositores da ideia de progresso no período anterior a 1848. Eles expressaram suas ideias sem nenhuma inibição, pois os perigos sociais a que aludiam e que determinavam o curso de seus pensamentos ainda não haviam se tornado tão ameaçadores a ponto de provocar falsificações apologéticas. [...] Nessas circunstâncias, a ideia de progresso sofre uma regressão. A economia clássica, que expressou corajosamente determinadas contradições da economia capitalista de seu tempo, transforma-se no harmonioso [...] perfeito e mentiroso da economia vulgar. A derrocada da filosofia hegeliana na Alemanha significa o desaparecimento da ideia do caráter contraditório do progresso. Na medida em que uma ideologia do progresso continua a dominar [...] todo elemento de contradição é eliminado; daí resulta a concepção da história como evolução contínua, linear. Por muito tempo e cada vez mais, essa foi a ideia central da Europa da nova ciência da sociologia, que substituiu as tentativas de superar dialeticamente as contradições do progresso histórico (LUKÁCS, 2011b, pp. 214-215).

Neste momento, então, e, portanto, não coincidentemente, acontece a dissolução da filosofia hegeliana, retirando da consciência dos homens da sociedade moderna o caráter contraditório do progresso. A observação mais profunda dessa dissolução, que só aparentemente foi “de repente”, revela, para Lukács, que a reviravolta que representa 1848 não aconteceu do nada:

A acomodação dos anseios democráticos da classe burguesa em um liberalismo de compromisso anuncia [...] a consolidação da “marcha triunfal da prosa capitalista”, que coincide com a nova concepção de história, o declínio da filosofia hegeliana e o predomínio de um materialismo mecanicista. [...] sobretudo à luz das obras recém-publicadas de Marx e Engels, escritas no período anterior a 1848, se acompanharmos com atenção o processo de dissolução da filosofia hegeliana, veremos que as lutas filosóficas entre as diferentes orientações e nuances no interior do hegelianismo não eram, em essência, mais do que lutas entre facções da época em que se preparava a iminente revolução democrático-burguesa de 1848. Somente à luz desse contexto torna-se claro por que a filosofia hegeliana – que dominou a vida intelectual na Alemanha a partir da metade dos anos 1820 – desapareceu “de repente” após a derrota da revolução, em consequência da traição da burguesia alemã a seus objetivos revolucionários anteriores. Hegel, antes a figura central da vida intelectual na Alemanha, caiu “de repente” no esquecimento, tornou-se um “cachorro morto” (LUKÁCS, 2011b, pp. 23 e 212).

Hegel apresentava limites em suas teorias, tanto sobre o progresso histórico quanto, logicamente, sobre o romance; mas eram limites devidos a seu tempo histórico e que naquele momento trilhava um caminho ainda progressista, os limites que encontramos em Hegel são superados de alguma maneira ou caminham para essa superação numa etapa mais adiante. Seus limites não impedem que sua filosofia prossiga e chegue a Marx, por exemplo, que identificará os limites e os superará sem abandonar toda a filosofia hegeliana, mas conservando-a e elevando-a a um novo patamar. No entanto, quando se abandona essa linha de pensamento que progredia e retorna-se aos mesmos limites que estavam sendo superados, esses limites agora rumam num sentido contrário: à regressão; tornam-se muito mais nocivos, pois o objetivo agora não é mais progredir para superá-los, mas consolidá-los como verdade sobre a realidade.

Sem dúvida, essa mudança [a substituição das tentativas de superar dialeticamente as contradições do progresso histórico] está ligada, ao mesmo tempo, ao abandono do idealismo exagerado da filosofia hegeliana ou a um eventual retorno, ao menos parcial, à ideologia do Iluminismo e até ao materialismo mecânico. [...] Mas são precisamente as tendências mais débeis, mais anistóricas do Iluminismo que são reavivadas nessa mudança, sem mencionar o fato de que as determinadas linhas de pensamento, que em meados do século XVIII continham os germes da concepção correta, tornam-se necessariamente, nesse processo de renovação, obstáculos intransponíveis à apreensão científica adequada da história (LUKÁCS, 2011b, p. 215).

Desta maneira, a renúncia da burguesia a seus ideais revolucionários afeta todo o plano ideológico, mas também o destino da arte e da ciência (LUKÁCS, 2011b, p. 212).

E, da mesma maneira que vemos as teorias filosóficas regredirem aos primeiros limites de forma mais nociva ainda, acontece com a teoria sobre o romance e a prática do fazer narrativo; como vimos no capítulo 2 sobre como o naturalismo abarca os mesmos limites do romantismo do início do século. Nota-se um declínio da forma histórica do romance, que não mais trilha o caminho de ser uma continuação da tradição épica: “o realismo de Balzac cede ao naturalismo de Zola, no qual predomina a descrição unilateral e niveladora que transforma tudo em um presente estático, esfacelando as conexões entre presente e história” (LUKÁCS, 2011b, p. 23).

Como dito no capítulo 2, Zola e Flaubert representam, juntamente com outros escritores, uma parte da classe artística que não aceita e não se conforma com a prosa da vida capitalista. São grandes escritores que ainda enxergam os problemas contraditórios do progresso, mas seu momento não é mais o de Balzac, em que a luta contra a prosa capitalista ainda era visível e podia ser vivida; eles estão contaminados de alguma maneira pela ideologia apologética da burguesia nesse momento de consolidação da vida burguesa prosaica. Entende-se, pois, pela influência dessas mudanças na vida cotidiana após 1848, o ressurgimento de limites já superados na teoria do romance, afetando o fazer narrativo dos escritores. Porém, entender como as linhas artísticas surgem ligadas a determinados momentos históricos não as justifica e é preciso resistir a esse novo rumo do romance, que traz dois extremos contraditórios de concepção da realidade na figuração artística: uma expressão fatalista da história, ao mesmo tempo em que figura o progresso de maneira puramente objetiva sem conectá-lo às suas contradições específicas. Além de resistir, também é preciso, ao mesmo tempo, tentar resgatar o caminho que trilhavam os grandes romancistas no início do século XIX rumo ao verdadeiro realismo.

Portanto, se a crítica às magníficas obras dos escritores atuais aplica a medida estética que ela adquiriu no estudo e na análise dos clássicos do romance histórico e das leis da épica e da dramaturgia em geral, isso é duplamente justificado. Em primeiro lugar, o fato de que uma linha literária qualquer surja com necessidade sócio-histórica e seja um produto necessário do desenvolvimento da economia e das lutas de classes da época não é suficiente para constituir um padrão para um julgamento estético. É claro que o historicismo reacionário e relativista e a sociologia vulgar igualmente relativista pregam o contrário. Desde Ranke, todos os vulgarizadores mecanicistas dizem que os produtos da evolução histórica são “iguais perante Deus” ou, na fraseologia da sociologia vulgar, “equivalentes em relação às classes”. Como queria cada um, isso pode soar ou extremamente “profundo”, no sentido de um irracionalismo místico da concepção da história, ou extremamente “científico”, no sentido de uma teoria do

progresso vulgar e burguesa, liberal e menchevista. Mas ambas as conexões rompem onexo real entre arte e realidade. A arte aparece tanto como modo de expressão fatalista quanto puramente objetivo de uma individualidade. Nesse sentido, ela não é um espelhamento da realidade objetiva. E os critérios da estética legítima da arte provêm precisamente desse traço essencial da arte (LUKÁCS, 2011b, pp. 403-404).

Por isso, a análise de Balzac e seu romance baseia-se nas características do romance histórico clássico, que leva ao romance social moderno de Balzac, bem como nas relações que o romance histórico tem com características gerais dos gêneros antigos e que continuam evoluindo no romance de Balzac, na perspectiva da filosofia de Hegel e que, portanto, significa a apreensão do progresso, no interior do romance, na sua contraditoriedade, e não num sentido fatalista ou puramente objetivo.

O predomínio da prosa após o declínio do período heroico deve-se ao fato de que os enormes esforços heroicos do povo tiveram como única consequência objetiva a substituição de uma forma de exploração por outra. Do ponto de vista social objetivo, a vitória do capitalismo sobre o feudalismo é evidentemente um grande progresso histórico. E os grandes representantes do romance histórico clássico também reconheceram esse progresso em suas figurações. Mas, justamente porque eram de fato grandes escritores, porque sentiam uma profunda compaixão pelo destino do povo, não lhes era possível assumir a postura de glorificadores incondicionais do progresso capitalista. Sempre figuraram, além do progresso econômico, os terríveis sacrifícios que este impôs ao povo. A partir desse reconhecimento do caráter contraditório do progresso, os grandes representantes do romance histórico clássico não fazem uma glorificação acrítica do passado. Apesar disso, suas obras expressam nitidamente o luto por muitos momentos do passado: em primeiro lugar, o esforço inútil dos levantes heroicos nos movimentos de libertação do passado; em segundo, a derrocada de muitas das primeiras instituições democráticas e, com elas, de qualidades humanas impiedosamente destruídas pelo progresso. Em escritores realmente significativos, dotados de uma sensibilidade histórica verdadeiramente viva, esse luto é muito dúbio e contraditório, dialético. Ainda que sintam uma repulsa humana, estética e ética contra a vitoriosa prosa capitalista, esses escritores percebem não apenas sua necessidade, mas também o fato de sua vitória necessária ser um passo à frente no desenvolvimento da humanidade, apesar de todos os horrores ligados a ela (LUKÁCS, 2011b, p. 418).

Como então, Balzac incorpora a figuração das contradições no romance de modo que seu romance se constitui como herança do romance histórico clássico, tendo uma caracterização épica da sociedade moderna?

### **3.2. A poética de Balzac: exposição e desilusão do fetichismo em *Ilusões Perdidas***

A missão do romance realista deve ser, então, a representação das contradições específicas da sociedade moderna. Com o fim da sociedade antiga, como foi explicado no início do primeiro tópico, a épica perde seu terreno de florescimento; surge o romance cujo florescimento se dá no terreno da sociedade moderna. O romance tem características épicas, mas que só são plenas na épica: aspira aos mesmos objetivos da epopeia antiga, mas não pode alcançá-los; porque nas condições da sociedade burguesa (base do romance) os modos de realizar os objetivos épicos ficam diferentes dos antigos. Os resultados são diametralmente opostos às intenções (LUKÁCS, 2011a, p. 202).

Lukács aponta uma contradição da forma romanesca como epopeia da época burguesa: é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica (LUKÁCS, 2011a, p. 202). Sob esta contradição da forma, o romance apresenta defeitos artísticos quanto à épica, não sendo capaz de realizar os mesmos objetivos. Porém, como temos visto, esses problemas estéticos revelam questões históricas. O romance será distinto, pois retrata uma distinta sociedade; o romance abre caminho para um novo tipo de florescimento da épica, gerando novas possibilidades artísticas para a revelação da ação humana e das contradições específicas que atuam como forças motrizes da sociedade que reflete (LUKÁCS, 2011a, p. 202).

O grande escritor irá desnudar com profundidade essas forças atuantes. Qual é então a contradição específica da sociedade moderna capitalista?

Lukács (2011a, p. 203) vai dizer que na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel apresenta essa mesma discussão sobre a oposição entre período heroico e período prosaico da burguesia; que significa oposição entre a espontaneidade do homem e a dominação de forças sociais abstratas; e essa discussão ilumina o caminho que leva da epopeia e da tragédia grega ao mundo da prosa (Roma): do velho ao novo. Quando trata deste assunto, Hegel mostra uma atividade espontânea e uma autonomia do homem, mas essa atividade espontânea é apresentada alienada de si mesma, deformada e deformante, no período de nascimento do capitalismo. Lukács (2011a, p. 204) diz que, ao tratar deste assunto nessa obra, Hegel não fala sobre poesia, nem sobre romance e seus problemas formais, mas, não por acaso, acredita Lukács, coloca tal trecho de *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, de cuja estrutura e forma extrai importantes conclusões:

O que no mundo da cultura se experimenta é que não têm verdade nem as essências efetivas do poder e da riqueza, nem seus conceitos determinados, bem e mal, ou a consciência do bem e do mal, a consciência nobre e a consciência vil; senão que todos estes momentos se invertem, antes um no outro, e cada um é o contrário de si mesmo. [...] Mas a linguagem do dilaceramento é a linguagem perfeita e o verdadeiro espírito existente de todo este mundo da cultura (HEGEL, 1992 *apud* LUKÁCS, 2011a, p. 204).

De alguma maneira, nas novas relações entre indivíduo e sociedade que se estabelecessem na sociedade moderna, Hegel já presente a contradição entre os ideais burgueses e a vida cotidiana burguesa que impede a realização plena desses ideais, como já foi explicado; gerando um fetichismo na vida cotidiana onde as coisas são percebidas como o contrário de si mesmo.

Como essas contradições, esse efeito fetichista deve ser percebido no romance?

Pela intensificação dessas contradições de maneira que surja na ação, como amplamente explanado no capítulo 2. Ou seja, as contradições, essas questões universais, macroeconômicas, devem aparecer na microestrutura da narrativa, no conflito específico do personagem.

Cada obra de arte é única e irrepetível. A inerência reflete aqueles momentos do mundo objetivo que podem ser apreendidos imediatamente. É, pois, a categoria na qual as relações do singular com as ordens mais altas a que ele pertence (grupo social, classe, nação etc.) se torna visível, porque no reflexo estético o singular, o casual não pode desaparecer inteiramente. Inerência e substância não são estanques, entre elas há uma escala de movimentos. Representar a unidade das contradições como unidade sensível e significativa é o problema do reflexo estético. Em arte todas as forças objetivas têm que encarnar-se em pessoas, indivíduos unitários. Todas as forças objetivas da vida se encarnam em pessoas, nas relações de um homem concreto com outro homem não menos concreto. A inserção dos indivíduos nas ordens mais altas não deve debilitar a vida individual, sim intensificá-la. O decisivo de todas essas considerações é que a obra de arte, ao intensificar o individual, faz com que o núcleo do humano se converta em substância: não é mais o homem que participa da substancialidade objetiva ou que é inerente a ela, sim que ela, a substância, aparece como inerente ao ser homem do homem, como partícipe desse ser homem visto como fundado em si mesmo. As ordens superiores aparecem, desse modo, na obra de arte como relações entre homens, como objetos que mediam essas relações, ou seja, desfetichizadas. Quando a inerência falta, e é substituída por condicionamentos meramente causais ou por meras interações, desaparece a unidade viva da obra de arte (BASTOS, s.d.).

Nesse sentido, esses princípios da teoria esotérica hegeliana, como chama Lukács, contêm também os princípios da poética esotérica de Balzac. Lukács afirma que essa ideia é o princípio no qual se baseia a poética de Balzac, e que é revelada por meio da fala de seus personagens (LUKÁCS, 2011a, p. 204). Diante do espanto de Lucien, por causa do caráter de um trabalho que lhe dão no jornal, Blondet lhe dirige a seguinte fala:

– Ah! Meu filho – disse Blondet –, achei que você era mais forte! Não, palavra de honra, olhando para sua frente eu o dotava de uma onipotência parecida com a dos grandes espíritos, todos poderosamente constituídos para considerar todas as coisas em seu duplo aspecto. Meu filho, em literatura cada ideia tem seu direito e seu avesso; e ninguém pode assumir a responsabilidade de afirmar qual é o avesso. Tudo é bilateral no campo do pensamento. As ideias são binárias. Jano é o mito da crítica e o símbolo do gênio. Só Deus é triangular! O que põe Molière e Corneille numa categoria à parte não é a facilidade de fazer Alceste dizer *sim* e Filinto, Otávio e Cinna, *não*? Rousseau, em A nova Heloísa, escreveu uma carta a favor e uma carta contra o duelo; você ousaria se responsabilizar pela verdadeira opinião dele? Quem de nós poderia se pronunciar entre Clarissa e Lovelace, entre Heitor e Aquiles? Qual é o herói de Homero? Qual foi a intenção de Richardson? A crítica deve contemplar as obras em todos os seus aspectos. Em suma, somos grandes relativistas (BALZAC, 2011, p. 426).

Para uma melhor compreensão de como Balzac torna manifesta, no conflito pessoal de seu herói, a essência contraditória revelada nesta fala de Blondet, é preciso entender ainda mais as contradições de que Balzac está tratando. Ou seja, não basta identificar as contradições antagônicas que atuam como forças motrizes e apenas descrevê-las. Como foi dito sobre a poética de Balzac, este conhecimento é o pressuposto, a premissa, ou seja, o ponto de partida no qual se baseará a narrativa; o conhecimento das contradições sociais modernas e suas especificidades são o terreno para o florescimento do romance, mas surgem no romance no conflito específico do personagem. Por isso, não se pode parar na descrição dos fatos contraditórios, pois ela é apenas o terreno onde, por meio da ação, se formará o conflito na vida do personagem, que colocará essas contradições em choque intenso, tornando visíveis suas relações dialéticas.

[...] o conhecimento criador das contradições antagônicas como forças motrizes da sociedade capitalista [...] é apenas o pressuposto da forma

romanesca, não a própria forma. Já Hegel havia anunciado que o conhecimento correto do “estado geral do mundo” é apenas o pressuposto do “princípio poético” propriamente dito, a premissa da invenção e do desenvolvimento da ação (LUKÁCS, 2011a, p. 205).

Portanto, como se vem defendendo até aqui, o reflexo artístico das contradições que movem a vida cotidiana só será verdadeiramente realista se for desenvolvido por meio da ação, ao mesmo tempo em que conecta essa ação com toda a obra; se a ação for o elemento central, capaz de trazer para a obra artística o movimento da vida. Se limitado somente à descrição dos fenômenos contraditórios, o reflexo da realidade torna-se desinteressante porque, na verdade, sua aparência não é de vida, de movimento, de espontaneidade, ainda que a narrativa esteja desnudando os horrores da vida, mas sim uma aparência de vida estática, cujas poucas conexões e movimentos destacados carregam um ar mecânico e insubstancial; e não espontâneo e concreto.

Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da ação (LUKÁCS, 2011a, p. 205).

Do caráter contraditório apreende-se o caráter transitório das etapas do desenvolvimento da História. Como foi dito no tópico anterior, as contradições são geradas pelo próprio desenvolvimento; cujo seguimento, ao superar determinadas contradições, gerará novas contradições. Logo, a questão do progresso é também a relação entre velho e novo, entre velhas e novas formas sociais, entre velhas e novas contradições ao longo do desenvolvimento histórico humano. E a questão do progresso, se entendido como contraditório, é a questão do desenvolvimento humano embasado nessa relação contínua de transição entre velhas e novas formas; não de maneira mecânica em que o velho deixa de existir completamente para dar lugar ao novo, mas numa relação dialética. A imediatez da vida cotidiana não permite uma sensibilidade das mudanças que ocorrem sob a superfície, dando a impressão de que o novo aparece “de repente” ou que as crises na vida fenomênica são situações “anormais”, que fogem à ordem da vida cotidiana. Porém, algo que marca essa passagem entre o mundo feudal e a sociedade burguesa é a sensibilidade do choque entre as contradições, da profundidade das mudanças sociais e, como também foi dito, as revoluções que marcam este

momento de transição é que traz para os homens essa concepção da história como contraditória e em constante mudança por meio das ações e relações humanas.

Daí que o romance nasça da luta entre dois mundos e apreenda em seu interior as contradições de uma época nas suas relações transitórias com o que veio antes e com o que possivelmente virá, trazendo uma correta compreensão do progresso.

O romance nasceu da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo e sua concepção medieval do mundo (LUKÁCS, 2011a, p. 213). Além da temática agora mais democrática, com a introdução da vida popular figurada de maneira séria, Lukács chama atenção para o ingresso da prosa da vida no romance; cujo posicionamento sobre a prosa da vida também é de oposição. Lukács aponta como que já em Cervantes e Rabelais, considerados por ele criadores do romance moderno, há a figuração de uma luta em duas frentes contra uma dupla degradação do homem:

Tanto a aristocracia de Cervantes quanto o burguês de Rabelais se rebelam, por um lado, contra a degradação do homem na moribunda sociedade feudal, e, por outro, contra a sua degradação na nascente sociedade burguesa, embora cada um deles veja a seu modo o caminho pra superar esta dupla degradação. A unidade do sublime e do cômico na imagem de Dom Quixote [...] é determinada precisamente pelo fato de que Cervantes, ao criar este personagem, luta de modo genial contra as características principais de duas épocas, uma das quais está substituindo a outra: ou seja, ao mesmo tempo, contra o heroísmo da cavalaria medieval, cada vez sem mais sentido, e contra a baixeza prosaica da sociedade burguesa, que se manifestava claramente desde seus inícios. Esta espécie de “luta em duas frentes” contém em si o segredo da inigualável grandeza [...] e do realismo fantástico deste primeiro grande romance (LUKÁCS, 2011a, p. 214).

É a luta entre o velho e o novo em todos os sentidos: não só uma nova sociedade em detrimento da outra, mas o surgimento de novas contradições, novas formas da velha subjugação do homem, caminhando junto com o progresso. O verdadeiro romance moderno, desde seu início, não é só a denúncia contra o mundo que a burguesia sucede, mas também contra os elementos regressivos que ela carrega consigo, mostrando uma relação mais dialogal e menos polarizada na tensão entre velho e novo; momentos sempre tão fecundos para a figuração estética. Então, a burguesia luta contra a concepção feudal do mundo, mas carrega com ela novas contradições anunciadas desde o seu início e contra o qual os grandes romances também já se manifestam.

Nesse sentido é possível entender que Balzac não é o único a escrever um romance sobre ilusões perdidas na transição de uma época para outra. Mas em

Cervantes, apesar da luta simultânea contra o feudalismo e contra a anunciada degradação burguesa fornecer um rico material para criação, nesse período, a prosa da vida burguesa era só uma sombra (LUKÁCS, 2011a, p. 214). Em Balzac, essa relação já está muito mais evoluída e Balzac se encontra perto do fim desse segundo ato da transição que caminha para a consolidação da vida burguesa. As ilusões que descreve são em relação ao naufrágio dos ideais revolucionários diante da prosa da vida cada vez mais aguda.

Naturalmente, a primeira manifestação do naufrágio das ilusões, no terreno do romance moderno, não ocorreu em Balzac. O primeiro grande romance, *Dom Quixote*, é também um romance das “ilusões perdidas”. Mas em Cervantes, a sociedade burguesa, em vias de formação, destrói as últimas ilusões feudais, enquanto em Balzac, ao contrário, são exatamente a concepção do homem, a concepção da sociedade e da arte, etc., surgidas da evolução revolucionária burguesa, que se reduzem a meras ilusões, ao se defrontarem com a realidade da economia capitalista. [...] Nesse romance de Balzac ressoa pela primeira vez a trágica casquinada zombeteira em face do principal produto ideológico da própria evolução burguesa; nele vemos, pela primeira vez de modo completo, como a economia, o capitalismo, leva os ideais burgueses a uma trágica dissolução. Só a insuperável obra-prima de Diderot, *Le nouveau de Rameau*, pode ser considerada um precursor ideológico desse romance (LUKÁCS, 1965, pp. 95-96).

Como a essência contraditória revelada na fala de Blondet manifesta-se no conflito individual do personagem?

Lucien quer triunfar em Paris como escritor e logo ele se vê diante de um impasse: escolher o sucesso que se encontra no caminho do trabalho árduo e demorado, ao lado de seus amigos do Cenáculo, que vivem na miséria, mas suportam uns aos outros com o que podem e o que não podem; ou escolher o caminho do jornalismo que garante sucesso rápido, mas que, segundo seus amigos do Cenáculo, por causa de sua vaidade, ali “estaria o túmulo do belo, do suave Lucien” (BALZAC, 2011, p. 261). Pois justamente guiado por esta vaidade, Lucien decide ingressar no jornalismo e provar que estão errados.

Quanto mais o Cenáculo barrava esse caminho de Lucien, mais seu desejo de conhecer o perigo o convidava a se arriscar, e ele começava a discutir dentro de si: não era ridículo se deixar mais uma vez flagrar pela miséria sem nada ter feito contra ela? Vendo o insucesso de suas iniciativas acerca de seu primeiro romance, Lucien estava pouco tentado a escrever um segundo. Aliás, de que viveria enquanto o escrevesse? Esgotara sua dose de paciência durante um mês de

privações. Não poderia fazer com nobreza o que os jornalistas faziam sem consciência nem dignidade? Seus amigos o insultavam com suas desconfianças, queria lhes provar sua força de espírito. Talvez os ajudasse um dia, seria o arauto de suas glórias! [...] — Não posso me tornar jornalista para vender minha coletânea de poesias e meu romance, e abandonar em seguida o jornal? — Maquiavel se comportaria assim, mas não Lucien de Rubempré — disse Léon Giraud. — Pois bem! — exclamou Lucien. — Vou provar a vocês que valho tanto quanto Maquiavel (BALZAC, 2011, pp. 262-263).

Acompanhando a decadência de Lucien no jornalismo, Balzac revela contradições específicas da nova sociedade; pois o jornal encarna no seu fazer jornalístico essas contradições.

[...] esse processo que alimenta a corrosão dos valores alimentando-se dela, em que as ilusões são continuamente negadas e repostas, em que nenhuma ilusão persiste dentro da reiterada circulação das ilusões, encontrou desde o começo seu tempo e seu espaço próprios no jornal. O jornal diário dá lugar a essa contínua dissipação do mundo em fragmentos, que rejeita qualquer ideia de permanência, que desmente pela sua própria materialidade toda transcendência e que centrifuga o sentido, mesmo quando pretenda sustentar uma interpretação unitária dos fatos. E ao mesmo tempo que detona o espaço da tradição e as interpretações cíclicas do tempo mítico, prolifera em mitologias pontuais, instantâneas, localizadas e voláteis, tendo como único lastro o aluvião estacionário dos estereótipos e dos clichês (WISNIK, 1992, 327).

Wisnik afirma que, apesar do aparente desejo de verdade contido no jornal, da objetividade (no entanto, mais naturalista que realista), da consideração do peso da escrita etc., são questões que nos fazem pressupor que o que está no jornal é a verdade, a realidade, os fatos puros. No entanto, é preciso lembrar que a reportagem é apenas um ponto de vista de um fato e não necessariamente nos revela, juntamente com os fatos, suas conexões reais e dialéticas com a essência que se manifesta nesses fatos. Sem essa percepção, o leitor lê os fatos descritos no jornal como se fossem um relato fiel da realidade e como se toda a realidade estivesse ali, esquecendo que aquele é apenas um lado e é preciso escutar também o outro lado. Assim como o naturalismo, apesar da riqueza de detalhes e dos fatos muito bem descritos, a verdade é apenas aparente, e o relato sobre a realidade, enganador. Daí o jornal carregar um caráter mistificador, e encarnar em si o caráter fetichista da realidade burguesa capitalista. Enquanto nos apresenta uma reportagem, um relato da realidade, com esse desejo de verdade, pode estar na verdade pulverizando-a.

Nós nos acostumamos a ler uma reportagem se ela sendo até mais real do que o real porque ela tem o peso da palavra escrita e impressa que nos parece uma forma acabada da verdade. No entanto, o que nos escapa frequentemente, essa é uma ilusão que toda página escrita nos dá, de que ela é verdadeira, quando nós lemos o jornal, quando vemos a palavra escrita, nós tendemos, tendemos por uma espécie de movimento de boa fé, quase instintivo, a acreditar no que está escrito. No entanto, aquilo que se apresenta ali é uma construção, uma transformação, passou por uma operação de deslocamento, de transformação, que muitas vezes altera completamente o significado do que foi o acontecido (WISNIK, 1994, 10'57").

Enquanto Lucien vai descobrindo como escrever seus artigos, como exercer seu trabalho de jornalistas, tutorado pelos colegas, Balzac vai delineando as contradições da época por meio das produções jornalísticas. Por exemplo, quando Lucien descobre o que é um *canard*, método de escrita que resume bem em que se baseia o jornal, na visão de Balzac: “[...] o poder que o jornal tem de fazer passar por real aquilo que possa parecer real” (WISNIK, 1994, 13'44"). Nisso revela-se a não vontade do jornal de se achar e revelar a verdade, mas sim aquilo que ele pode provar ser verdade, uma ilusão.

— *Canards?* — indagou Lucien.

— Chamamos *canard* — respondeu Hector — um fato que parece verdadeiro, mas que é inventado para apimentar os Fatos de Paris quando eles estão muito sem graça. O *canard* é um achado de Franklin, que inventou o para-raios, o *canard* e a república. Esse jornalista enganou tão bem os enciclopedistas com seus *canards* de ultramar que, na *Histoire philosophique des Indes*, Raynal apresentou dois desses *canards* como fatos autênticos.

— Eu não sabia disso — disse Vernou. — Quais são os dois *canards*?

— A história do inglês que vende a negra que o libertou, depois de tê-la feito mãe a fim de conseguir mais dinheiro por ela. E também o sublime discurso de uma moça grávida que fez sua própria defesa e ganhou sua causa. Quando Franklin veio a Paris, confessou seus *canards* na casa de Necker, para grande embaraço dos filósofos franceses. E eis como o Novo Mundo por duas vezes corrompeu o velho.

— O jornal — disse Lousteau — considera verdadeiro tudo o que é provável. Partimos daí (BALZAC, 2011, pp. 399-400).

Lucien é encarregado pelo jornal de demolir, sob o pseudônimo ‘C.’ num jornal de esquerda, o livro de Nathan, escritor que admira e companheiro no jornal. Porém, Lucien acha o livro bonito e não sabe como poderia atacá-lo; ao que Lousteau lhe ensina como “transformar as belezas em defeitos” (BALZAC, 2011, p. 407) e chama isso de aprender sua profissão:

— Eis, meu caro, a maneira de proceder numa ocasião dessas. Preste atenção, meu filho! Você vai começar achando a obra bonita e poderá então se divertir em escrever o que pensa. O público dirá: este crítico não é invejoso, certamente será imparcial. A partir daí o público considerará sua crítica conscienciosa. Depois de conquistar a estima do leitor, você lamentará ter de criticar o sistema em que livros semelhantes acabarão pondo a literatura francesa. A França, dirá, não governa a inteligência do mundo inteiro? Até hoje, de século em século, os escritores franceses mantinham a Europa no caminho da análise e do exame filosófico, pela força do estilo e pela forma original que davam às ideias. Aqui encaixe, para os burgueses, um elogio a Voltaire, Rousseau, Diderot, Montesquieu, Buffon. Explique como na França a língua é impiedosa, prove que ela é um verniz estendido sobre o pensamento. Solte axiomas, como: “Um grande escritor na França é sempre um grande homem, ele é obrigado, pela língua, a sempre pensar; não é assim nos outros países” etc. Demonstre sua proposição comparando Rabener, um moralista satírico alemão, com La Bruyère. Não há nada que firme tanto um crítico como falar de um autor estrangeiro desconhecido. Kant serviu de trampolim para Cousin. **Uma vez nesse terreno, você lança uma frase que resume e explica aos néscios o método de nossos homens de gênio do século passado, ao chamarem sua literatura de literatura de ideias** . Armado desta expressão, jogue todos os mortos ilustres na cabeça dos autores vivos. Explique então que nos dias de hoje se produz uma nova literatura em que se abusa do diálogo (a mais fácil das formas literárias) e das descrições que dispensam pensar. Contraoponha os romances de Voltaire, Diderot, Sterne e Lesage, tão substanciais, tão incisivos, ao romance moderno em que tudo se traduz por imagens, e que Walter Scott *dramatizou* demais. Num gênero desses, não há lugar para o inventor. **O romance à Walter Scott é um gênero e não um sistema, você dirá. Fulmine esse gênero funesto em que as ideias se dissolvem e são passadas pelo laminador, gênero acessível a todos os espíritos, gênero em que qualquer um pode se tornar um autor barato, gênero a que você chamará, enfim, de literatura de imagens**. Faça com que essa argumentação caia sobre Nathan, demonstrando que ele é um imitador e só tem a aparência do talento. Falta ao livro dele o grande estilo compacto do século XVIII, e você provará que o autor substituiu os sentimentos pelos acontecimentos. A vida não é mero movimento, ideias não são meros quadros! Largue umas frases dessas, o público as repetirá. Então, apesar do mérito dessa obra, ela lhe parece fatal e perigosa, pois abre às massas as portas do Templo da Glória, e você deixará entrever ao longe um exército de autoretinhos apressados em imitar essa forma. A partir daí, pode se entregar a estrondosas lamentações sobre a decadência do gosto, e insinuar o elogio aos senhores Étienne, Jouy, Tissot, Gosse, Duval, Jay, Benjamin Constant, Aignan, Baour-Lormian, Villemain, os corifeus do partido liberal napoleônico, sob a proteção dos quais se encontra o jornal de Vernou. Mostre essa gloriosa falange resistindo à invasão dos românticos, lutando pela ideia e pelo estilo contra a imagem e a verbiagem, continuando a escola voltairiana e se opondo à escola inglesa e alemã, assim como os dezessete oradores da Esquerda combatem, em nome da nação, os ultras da Direita. Protegido por esses nomes reverenciados pela

imensa maioria dos franceses, que serão sempre a favor da oposição da Esquerda, você pode esmagar Nathan, cuja obra, ainda que contendo belezas superiores, confere na França foros de cidadania a uma literatura sem ideias. A partir daí, já não se trata de Nathan nem de seu livro, compreende?, mas da glória da França. O dever dos escritores honestos e corajosos é se opor com veemência a essas importações estrangeiras. Com isso, você afaga o assinante. Para você, a França é uma comadre esperta, não é fácil surpreendê-la. Se o livreiro, por motivos que você prefere não expor, escamoteou um sucesso, o verdadeiro público logo fez justiça aos erros cometidos pelos quinhentos bobos que compõem a vanguarda do livreiro. Diga que, depois de ter tido a felicidade de vender uma edição desse livro, o livreiro é um tanto audacioso de fazer uma segunda, e lamente que um editor tão hábil conheça tão pouco os instintos do país. Aí estão seus argumentos. Salpique com espírito esses raciocínios, tempere-os com um filete de vinagre, e Dauriat estará frito na frigideira dos jornalistas. Mas não se esqueça de terminar parecendo lamentar em Nathan o erro de um homem a quem, se sair desse caminho, a literatura contemporânea deverá belas obras (BALZAC, 2011, pp. 408-410. **Grifos meus**).

Num momento posterior, em nova conjuntura do mercado literário e da relação do jornal com o editor, pedem mais uma vez a Lucien que escreva uma crítica sobre o livro de Nathan, mas agora a favor da obra, elogiando-a; sob outro pseudônimo: ‘L.’, agora num jornal de centro-direita. Mais uma vez, Lucien não sabe como fazê-lo, depois de já ter acatado o livro e não vê agora nada a favor para dizer do livro; como se ele mesmo tivesse se convencido de cada palavra do primeiro artigo que escreveu contra a vontade. É quando entra Blondet com sua fala lhe indicando a partir de que linha pode elogiar o livro de Nathan e ainda lhe dá as dicas para um terceiro artigo, este sim, assinado por seu nome, publicado num terceiro jornal, onde elogiará o livro de Nathan fazendo um balanço entre as críticas dos dois primeiros artigos:

**A crítica deve contemplar as obras em todos os seus aspectos. Em suma, somos grandes relativistas.** — Então você dá importância a que escreve? — perguntou-lhe Vernou de um jeito zombeteiro. — Mas nós somos mercadores de frases, e vivemos de nosso comércio. Quando quiser fazer uma grande e bela obra, um livro, enfim, poderá expressar seus pensamentos, sua alma, afeiçoar-se a ele, defendê-lo; mas artigos lidos hoje, esquecidos amanhã, a meu ver só valem o quanto se paga por eles. Se der importância a essas imbecilidades, então fará o sinal da cruz e invocará o Espírito Santo para escrever um prospecto! Todos pareceram espantados ao descobrir escrúpulos em Lucien e acabaram de estraçalhar sua toga pretexta para lhe vestir a toga viril dos jornalistas. [...]— Eis como você pode se safar, meu filho — respondeu Blondet, recolhido. — A inveja, que se liga a todas as belas obras, assim como o verme às belas e boas frutas, tentou morder este livro, você dirá. Para encontrar seus defeitos, **a crítica foi**

**obrigada a inventar teorias a respeito do livro, a distinguir duas literaturas: a que se entrega às ideias e a que se dedica às imagens. Aqui, meu filho, você dirá que o último grau da arte literária é imprimir a ideia na imagem. Tentando provar que a poesia consiste inteiramente em imagens, você se queixará da pouca poesia que nossa língua comporta, falará das críticas que os estrangeiros nos fazem sobre o *positivismo* de nosso estilo, e louvará o senhor de Canalis e Nathan pelos serviços que prestam à França *desprosaizando* sua linguagem. Destrua sua argumentação anterior fazendo ver que estamos progredindo em relação ao século XVIII. **Invente o *Progresso* (uma adorável mistificação a ser feita para os burgueses)! Nossa jovem literatura procede por quadros em que se concentram todos os gêneros, a comédia e o drama, as descrições, os caracteres, o diálogo, engastados pelos laços brilhantes de uma intriga interessante. O romance, que demanda sentimento, estilo e imagem, é a mais fantástica criação moderna.** Ele sucede à comédia, que com suas velhas leis já não é possível existir nos costumes modernos; ele abarca o fato e a ideia em suas invenções que exigem o espírito e a moral incisiva de La Bruyère, os personagens tratados como Molière entendia, as grandes máquinas de Shakespeare e a pintura dos matizes mais delicados da paixão, único tesouro que nos deixaram nossos antecessores. Por isso, o romance é bem superior à discussão fria e matemática, à análise seca do século XVIII. O romance, você dirá sentenciosamente, é uma epopeia divertida. Cite *Corinne*, apoie-se na senhora de Staël. **O século XVIII questionou tudo, o XIX está encarregado de chegar às conclusões: portanto, ele conclui pelas realidades, mas por realidades que vivem e avançam; por último, ele encena a paixão, elemento desconhecido de Voltaire.** Aqui, discurso contra Voltaire. Quanto a Rousseau, tudo o que fez foi vestir os raciocínios e os sistemas. Julie e Claire 2 são enteléquias, não têm carne nem osso. Você pode dedilhar esse tema e dizer que devemos à paz e aos Bourbon uma literatura jovem e original, pois está escrevendo num jornal de Centro-direita. Zombe dos fazedores de sistemas. Por último, pode exclamar num belo gesto: “Aí estão os muitos erros, as muitas mentiras do artigo de nosso confrade! E para quê? Para depreciar uma bela obra, enganar o público e chegar a esta conclusão: um livro que se vende não se vende”. *Proh pudor!*<sup>3</sup> Solte um *Proh pudor!* Essa honesta invectiva anima o leitor. Por fim, anuncie a decadência da crítica! Conclusão: só há uma literatura, a dos livros divertidos. Nathan entrou por um caminho novo, compreendeu sua época e responde às suas necessidades. **A necessidade da época é o drama. O drama é o anseio do século em que a política é um mimodrama eterno.** Afinal, não vimos em vinte anos, você dirá, quatro dramas com a Revolução, o Diretório, o Império e a Restauração? Daí você resvala para o ditirambo do elogio, e a segunda edição vai vender depressa. **Veja como: no próximo sábado você fará uma página em nossa revista e assinará de rubempré, com todas as letras. Neste último artigo, dirá: “É próprio das belas obras suscitar amplas discussões. Esta semana, tal jornal disse tal coisa sobre o livro de Nathan, tal outro lhe respondeu vigorosamente”. Você critica os dois críticos, C. e L., diz, de passagem, uma gentileza a respeito de meu artigo no *Journal des Débats* e termina afirmando que a obra de Nathan é o mais belo livro deste momento. É como se não dissesse nada, pois se diz isso de todos os livros. Terá ganhado****

quatrocentos francos em sua semana, **além do prazer de escrever a verdade em algum lugar. As pessoas sensatas darão razão a C. ou a L., ou a Rubempré, talvez aos três! A mitologia, que com certeza é uma das maiores invenções humanas, pôs a Verdade no fundo de um poço: não precisamos de baldes para tirá-la de lá? Você terá dado ao público três em vez de um!** É isso, meu filho. Ande! Lucien ficou atordoado, Blondet o beijou nas duas faces dizendo: — Vou para minha loja. Todos foram para suas lojas; pois, para esses homens ousados, o jornal era uma loja (BALZAC, 2011, pp. 426-430).

Balzac utiliza a própria teoria sobre as principais três correntes literárias de seu tempo, apresentadas no primeiro capítulo, as quais usa para definir a si mesmo no sistema literário, como base para a figuração dessa arte da “palinódia” dos jornalistas; cuja finalidade é a venda de artigos e publicidade, como também exaltar alguém por favores ou humilhar publicamente alguém por vingança ou chantagem. Se a verdade aparece nesses artigos é um prazer ao qual o jornalista pode se dar ao luxo de vez em quando. Essa arte da palinódia, quando um autor se retrata do que disse anteriormente, feita como fazem os jornalistas em Balzac, ainda que feita com palavras bem trabalhadas, mostra como a teoria de Balzac sobre os tipos de literatura da época é aplicada no seu reverso. Em Balzac, a teoria é uma visão dialética entre os autores e as correntes que representam. Na boca dos jornalistas, contemplar todos os aspectos torna-se um exercício, não dialético, mas relativista. Como o próprio Blondet denomina o exercício dos jornalistas. As três correntes na verdade tornam-se dois polos, pois nessa visão não dialética, não existe a possibilidade de uma terceira corrente que saiba unir organicamente as duas primeiras.

Esses arrazoados brilhantemente oportunistas e talentosos são compostos de questões críticas perfeitamente relevantes, como, por exemplo, o caráter dialógico do texto literário, onde múltiplas vozes contrárias se superpõem em contraponto; o caráter ideologicamente construído da ideia burguesa de progresso; a contraposição entre uma literatura de ideias e uma literatura de imagens, que o próprio Balzac sustentou em escrito polêmico sobre a obra de Stendhal, e às quais corresponderiam de um lado a corrente voltairiana e stendhaliana, e, de outro, a corrente romântica de Chateaubriand, Lamartine e Victor Hugo (Balzac concebe a sua própria obra como uma síntese dessas duas linhas estilísticas, originariamente a iluminista e a romântica, combinando o crivo da inteligência e a “forma original das ideias” com as decisões e diálogos próprios à dramatização das imagens – combinação esta que tem em *Ilusões Perdidas* excelente exemplo de realização). O romancista não poupou, dessa maneira, os cartuchos mais poderosos e caros do seu próprio pensamento para caracterizar o repertório imaginativo e crítico desse grupo jornalístico, ao qual não falta inteligência nem formação. Mas o alto investimento de valor na

vivacidade discursiva das personagens realça por contraste o uso perverso das ideias a serviço de interesses localizados e cindido pela parcialização. Curiosamente Balzac projeta nessa “primeira luta” e na sua “palinódia” uma paródia de seu próprio pensamento crítico, onde a dialética que permitiria pensar as relações entre as três correntes literárias (como a água de três baldes que se intercomunicam) é quebrada num curto-circuito que corta através dela, convertendo-a numa “diabólica” (no sentido etimológico: lance através, corte, cisão) ou na “pequena dialética” das contraposições mercuriais sem termo. Assim o *três* que movimenta o pensamento e que encadeia a linguagem na interrogação da verdade (remetida aqui a um Deus abscondito e descartado) reflui para o *dois* (o mito de Jano de dupla face) que é em última instância, *um* (o indiferenciado indiferente que se consoma nas três críticas divergentes do mesmo texto) (WISNIK, 1992, pp. 337-338).

A teoria das três correntes, então, apresenta-se em Balzac como uma visão dialética do reflexo artístico de seu tempo em relação às diferentes concepções de mundo desenvolvidas, que trazem uma concepção relativista, servindo de método publicitário para aumento de vendas do jornal. Ou seja, no fetichismo da prosa capitalista, as ideologias, bem como a cultura, são transformadas em mercadoria.

Balzac, de fato, [...] não se satisfaz com reconhecer e exprimir essa trágica ou tragicômica situação social. Seu olhar penetra camadas mais profundas, ele enfrenta problemas mais profundos. Percebe que o fim do período heroico da evolução burguesa na França é, ao mesmo tempo, o início da ascensão do capitalismo francês. Em quase todos os seus romances Balzac retrata essa ascensão do capitalismo [...], como os tradicionais modelos e ideias sociais batem em retirada ante a marcha triunfal do capitalismo. No quadro desse processo, as *Ilusões Perdidas* são um poema tragicômico que trata da “capitalização do espírito”. O romance mostra como a literatura (e com ela toda a ideologia) reduz-se a simples mercadoria, objeto de troca, e ilustrando a ocorrência da capitalização do espírito em todos os terrenos, insere a tragédia geral da geração pós-napoleônica num quadro social traçado com maior profundidade do que o fizera o maior contemporâneo de Balzac, que é Stendhal (LUKÁCS, 1965, p. 97).

Balzac, então, coloca a figuração do jornalismo no cerne da obra como elemento social que encarnará as contradições da época: sendo guiado por e revelando esta contradição. Por meio do jornalismo, também, entramos em contato com outros setores sociais, como escritores, atrizes, editores, burgueses etc., e percebe-se a mesma contradição em todos. O título da obra, *Ilusões Perdidas*, já indica que sobre essa base o mundo de Balzac é construído. Para Wisnik, o título também abarca o mesmo objetivo para toda a *Comédia humana*, que representa as ilusões perdidas de um século:

A história moderna pode ser lida, a partir de seu núcleo originário, como uma espiral de desilusões [...]. Assim, o mesmo Lukács, por exemplo, lido hoje, é atingido por um novo efeito de “ilusões perdidas” quando diz que Balzac, no crepúsculo de uma “época de transição”, faz a ponte entre “o sol do humanismo revolucionário da burguesia” que “já havia se posto” e “o alvor do nascente novo humanismo democrático e proletário” que “ainda não era visível” (WISNIK, 1992, p. 326).

[*Ilusões Perdidas*] É um romance que trata na verdade da abertura de um mundo fadado à perda das ilusões, quer dizer, é um mundo onde muitas ilusões se perderam, ou seja, a ideia de que nós vivemos num mundo regido pelos desencantos das grandes esperanças de transformação é uma coisa que está profundamente contido no romance de Balzac. O mundo contemporâneo é um mundo que se reconhece profundamente nesse mote que é o título do romance de Balzac, *Ilusões Perdidas*, e como, Balzac percebeu muito bem, os narradores desse processo, de certo modo, os fomentadores do imaginário desse processo são os jornalistas, que têm a posição simbólica de uma espécie de campeão das ilusões perdidas. E, de certo modo, no romance de Balzac, os jornalistas aparecem como os protagonistas desse mundo onde as ilusões se perdem a todo momento. Quer dizer, os jornalistas estão em contato com um mundo onde as ilusões se apresentam e se desfazem. A questão que fica para a discussão do fenômeno do jornalismo é a questão de que nós vivemos num mundo onde as ilusões se perdem e, no entanto, num mundo onde as ilusões se reproduzem em grande velocidade e em grande quantidade. A própria capacidade de multiplicar as imagens, representar o mundo sob múltiplas óticas, múltiplas versões, a cada momento criar novas representações do mundo. (WISNIK, 1994, 16’22”).

Quando o problema das ilusões perdidas é tratado historicamente e na tradição dialética materialista, algumas das perspectivas evidenciadas acima por Wisnik – que entendem a perda das ilusões como o desencanto das grandes esperanças de transformação – podem ser questionadas e o tema social e literário das ilusões perdidas pode ter uma dimensão histórica que ultrapasse o seu caráter desencantado e desolador.

Para Hegel, e outros da filosofia clássica alemã, apesar de toda sua contribuição para um melhor entendimento do progresso humano e para a teoria do romance, o desenvolvimento burguês era o último grau “absoluto” do desenvolvimento da humanidade. Ignoravam que o capitalismo está historicamente condenado à contradição fundamental entre produção social e apropriação privada (LUKÁCS, 2011a, p. 199). A primeira teoria científica do romance é feita por Marx, que deu uma explicação materialista da desigualdade, bem como da hostilidade do modo capitalista de produção à arte e à poesia (pressentidos por Hegel) (LUKÁCS, 2011a, p. 201).

Hegel, na sua explanação sobre a epopeia e o romance, traz uma nova dimensão histórica da relação entre passado e presente e enxerga bem os sintomas contraditórios nessa transição para a nova sociedade; Hegel dá base inclusive para o conceito de fetichismo em Marx (LUKÁCS, 2009, p. 118). Mas, devido ao seu momento histórico, não pode ver além e encontrar a base das contradições na divisão social do trabalho. Por isso, para Hegel, já que o capitalismo é o último estágio do desenvolvimento humano, não é possível eliminar a contradição entre poesia e civilização, mas sim mitigá-la; seria essa, então, a função do romance para ele, quando encarna na sociedade moderna o papel da epopeia na sociedade antiga: como “epopeia burguesa” deve encontrar uma média conciliando as exigências da prosa com os direitos da poesia (LUKÁCS, 2011a, p. 197). Porém, tanto Lukács quanto Marx não concordam com essa proposta de conciliação que se direciona para um encontro abstrato: o encontro do conceito com a realidade (LUKÁCS, 2009, p. 100). Para Hegel, toda exteriorização humana é alienação; como o mundo é a exteriorização da ideia, do espírito absoluto; ou seja, alguma coisa abstrata, não concreta, que se perdeu de si mesma ao se colocar no mundo. Daí que todo o destino da humanidade é fazer esse encontro místico entre o mundo e esse espírito absoluto. Essa reconciliação de Hegel, entre o mundo e a exteriorização da ideia, o espírito absoluto, é que Lukács não aceita, pois representa o fim do mundo, o apocalipse da História, e não a sua continuação na superação das contradições.

A grande contradição da filosofia da história, e até mesmo de toda a filosofia de Hegel, é que, se ele tomasse sua concepção ao pé da letra, esta filosofia deveria se concluir num apocalipse. O espírito do mundo retoma em si toda a objetividade do mundo. Se levarmos isso à sério – e temos de levar à sério um grande filósofo –, estamos em meio a um apocalipse. Naturalmente, Hegel era muito apegado à razão para chegar à afirmação deste apocalipse. Mas, de qualquer modo, dada toda a fenomenologia de Hegel, o problema de um fim da história torna-se nele um problema não resolvido. E aqui vemos claramente os limites do idealismo objetivo em sua forma mais consequente, precisamente aquela que assumiu Hegel (LUKÁCS, 2009, p. 106).

De fato, é preciso um reencontro, devido à alienação que efetivamente produz efeitos nocivos às novas relações de base de uma sociedade dividida em classes e ancorada na propriedade privada. A propriedade privada é onde “concretiza-se a essência ontológica das paixões humanas, em sua totalidade e humanidade” (MARX, 2004, p. 157), mas também onde se apaga a conexão entre indivíduo e sociedade, fazendo surgir o máximo de alienação. A questão da propriedade privada não é só a de

alguém ter um teto ou um carro que é seu; mas é também ter um modo de vida desconectado do outro. Ou seja, não se restringe às posses materiais, mas torna-se também uma maneira de viver, de se relacionar com os ambientes, com as coisas, com as pessoas etc. O outro é sempre um concorrente, alguém que quer tirar algo dos demais, e do qual os demais precisam tirar alguma coisa. A propriedade privada impede a liberdade do outro e a submete a uma lógica de exploração do outro. Isso é algo que está encarnado na vida social sob o capitalismo e por isso tido como natural, aumentando o efeito fetichista sobre as relações humanas, devido ao individualismo extremo, que impede os indivíduos de perceberem os efeitos de suas ações na vida do outro e/ou de se sentirem responsáveis pelos problemas um dos outros. Portanto, a objetivação é alienação quando ela se agudiza dessa maneira no desenvolvimento capitalista; assim, a objetivação no mundo (o trabalho) passa a se voltar contra o sujeito, que, ao se objetivar, se aliena, porque coloca suas forças numa ação para construir algo em que não se reconhece mais. Essas contradições agudas são algo que precisa ser delineado na narrativa dos escritores realistas, com certeza; mas a relação entre sujeito e objeto não é só alienação, só inautenticidade. O ser humaniza-se ao objetivar-se; o resultado neste momento pode ser alienante, mas a objetivação do homem no mundo, em si, ainda é uma afirmação de sua humanidade, porque quem não se objetiva não o é, não existe. Para Marx, um ser não objetivado é um não ser, por isso nem toda objetivação é alienação, e isso os escritores também precisam afirmar: a autenticidade que a vida ainda comporta, e não buscar uma conciliação que se conforme com as contradições históricas do momento.

Balzac, segundo Lukács (2011a, p. 205), também procurava por um “estado médio” das contradições, uma reconciliação para seguir neste mundo; ainda que com algumas características românticas e seu conservadorismo, sabe que a aristocracia também está seguindo a lógica do capital e não existe mais possibilidade de retorno. Mas essa utopia do “estado médio” não se encontra na linha principal de sua obra, nela vemos o desenvolvimento profundo das contradições mais estruturais da sociedade burguesa, figurando a interpenetração dinâmica destas contradições como forças motoras da sociedade moderna.

Mas, de que maneira essas profundas contradições expressas na narrativa ativa de seu romance contribuem para uma perspectiva de desenvolvimento da história e não da sua estagnação? Como que este romance da desilusão de Balzac não é a simples

expressão de um desencanto, como vemos nos romancistas pós 1848, mas sim um romance de efeito desfetichizador, humanizador?

É preciso encarar as contradições na sua mais profunda crueza, entender sua existência e o que provocam na vida cotidiana: o fetichismo da mercadoria que oculta as ações e relações humanas, sob a aparência de relação entre coisas. Balzac denuncia como tudo se transforma em mercadoria, as relações coisificadas onde dominam os exploradores:

Balzac retrata esse processo de transformação da literatura em objeto de troca em toda a sua complexidade: do papel às convicções, às ideias, aos sentimentos dos escritores, tudo se transforma em mercadoria. E não se limita a definir genericamente as consequências ideológicas do predomínio do capitalismo, mas revela em cada campo (jornais, teatro, editores) o processo concreto e os fatores determinantes da capitalização. [...] os jornalistas e os escritores são explorados, seu talento se transformou numa mercadoria qualquer. São explorados, mas explorados prostituídos: gostariam de tornar-se também exploradores, ou, pelo menos, controlar os explorados (LUKÁCS, 1965, p. 98).

Mas esse quadro sombrio não significa pessimismo ou desencanto (LUKÁCS, 1965, p. 111). A figuração das contradições na linha principal de sua obra, do mundo burguês como um mundo de ilusões, onde os valores revolucionários estão em contradição com o modo de vida capitalista, um sendo o impedimento do outro, não significa a realização de uma poética que leve ao ceticismo niilista (LUKÁCS, 2011a, p. 204).

O fetichismo não deve ser subestimado. Porém, deve-se perceber corretamente sua existência e natureza. Ele parece real, parece concreto e de fato age sobre os indivíduos e suas relações, ou seja, seu efeito é real; apesar de ele produzir uma visão alienada e deformada da realidade. A denúncia dos problemas sociais revela como as contradições afetam diretamente as relações humanas, mas sob o efeito do fetichismo, da sensação de coisificação das relações que desconecta os homens entre si, esses problemas sociais de exploração se agudizam, pois impedem uma verdadeira consciência sobre os próprios atos e, portanto, o alcance da ética de se pensar no outro.

O fetichismo da mercadoria pode ser entendido como uma ilusão própria do mundo capitalista. Mas trata-se de uma ilusão verdadeira, com efeitos verdadeiros, pois faz os homens acreditarem no mundo de um jeito que este não o é; uma ilusão com caráter de verdade, porque é sentida e vivida como tal. Marx, n' *O capital* (1974), fala

do fetichismo como fantasma, fantasmagoria, espectro etc., que são palavras que denotam essa questão ilusória, que, no entanto, domina verdadeiramente o mundo capitalista:

Na vida cotidiana, entretanto, os objetos à nossa frente despontam em sua insuspeita evidência, em sua indiscutível imediatez e, por isso, costumam ser tomados como se fossem, sem mais, a realidade. Além disso, uma das características básicas da sociedade capitalista, como observa Marx n' *O capital*, ao estudar o “fetichismo da mercadoria”, é a forma invertida através da qual os fenômenos se manifestam à nossa consciência. Assim, procuram-se ocultar os vestígios humanos da sociedade, produzindo, em seu lugar, a ilusão fantasmagórica de que são as mercadorias “enfeitiçadas” que governam a vida dos homens (FREDERICO, 2013, p. 90).

Assim como os *canards* do jornalismo, então, o fetichismo parece real, se vende como real, mas não é real. É uma cortina de fumaça muito densa, e cada vez mais densa, mas é fumaça, e diante da necessidade histórica do progresso da humanidade, é possível e necessário atravessá-la. Superar o fetichismo é entender, pois, primeiramente, que se trata de uma ilusão. *Ilusões Perdidas*, então, não é um mero desencanto com a vida, mas a perda necessária de ilusões, a o desencanto não da vida, mas do fetichismo, ao explicar suas origens, seu funcionamento e figurar, no mundo criado, a intensificação das ações humanas que remetem à espontaneidade ainda existente na vida.

Daí que, para a superação das contradições é preciso identificar a base que as fomenta, o porquê de a sociedade capitalista gerar determinadas contradições. Balzac não só exprime a tragédia social, mas coloca sobre que bases se dão esses aspectos negativos (LUKÁCS, 2011a, p. 116).

[...] a verdadeira e mais profunda lesão ao princípio do humanismo, a dilaceração e mutilação da integridade humana, é apenas a consequência inevitável da estrutura econômica, material, da sociedade. A divisão do trabalho nas sociedades de classe, a cisão entre cidade e campo, a divisão entre trabalho físico e trabalho espiritual, a exploração e a opressão do homem pelo homem, a fragmentação do trabalho nas condições anti-humanas da ordem capitalista de produção – todos esses processos são processos econômicos, materiais (LUKÁCS, 2011a, p. 116).

Uma das consequências, então, desse acirramento da natureza cotidiana cada vez mais sentida como imediata, devido ao individualismo extremo das pessoas e da materialidade da base social é que, na sociedade burguesa, dominada por forças espontâneas e elementares, ninguém é capaz de tomar consciência do impacto de suas

ações nos demais indivíduos e o choque de interesse adquire muitas vezes um caráter impessoal. Portanto, para os grandes romancistas, o problema da forma consiste em superar esta hostilidade do material com que trabalhavam, inventando situações nas quais a luta recíproca seja concreta, clara, típica, sem aparecer como um choque fortuito, uma triste consciência, uma fatalidade não prevista ou impossível de ser impedida, inexplicável; sem culpados. Só assim, da sucessão destas situações típicas, pode ser construída uma ação épica realmente significativa (LUKÁCS, 2011a, p. 208).

Lucien não controla as consequências de suas ações não só porque não se sente responsável, e assim acha que pode tudo por si, pelos seus objetivos, com a desculpa de que está triunfando também pela família, pelos amigos, e isso faria valer os sacrifícios; não se trata apenas de que ele seja egoísta e vaidoso. Ele não pode controlar até onde realmente vão as consequências do que faz, não pode nem imaginar, prever, porque ele realmente não entende como funciona todo o sistema e não podia prever, portanto, que os três mil contos (o que já foi uma dívida irresponsável de se fazer e se torna mais ainda mais ao jogá-la para David e sua irmã, que já viviam do mínimo) iriam se tornar doze mil contos, por conta do sistema bancário, e também por conta das enganações dos irmãos Coited, do senhor Métivier, dos advogados (aliados e não).

Balzac explica como essas enganações foram possíveis pelo conhecimento que cada um tinha da sua área, por como podiam usar o sistema e pela ignorância acerca de como funcionam outras áreas, devido ao caráter alienante da divisão do trabalho; assim, Lucien é enganado pelo advogado de David, Petit-Claud, para que fosse impossibilitado de ajudar David e impedir a exploração de todos sobre David, como o próprio Petit-Claud:

Lucien quis ser ardiloso com Petit-Claud, que se esforçou em dar ao antigo companheiro a ideia de que ele, Petit-Claud, era um pobre advogadozinho do interior, sem a mais pálida sagacidade. A atual constituição das sociedades, infinitamente mais complicada em suas engrenagens que as antigas sociedades, resultou na subdivisão das faculdades no homem. Antigamente, as pessoas notáveis, obrigadas a ser universais, surgiam em pequena quantidade e eram como que faróis no meio das nações da Antiguidade. Mais tarde, se as faculdades se especializaram, a qualidade ainda se referia ao conjunto das coisas. Assim, um homem rico em cautelas, como se disse de Luís xi, podia aplicar sua astúcia a tudo; mas hoje a própria qualidade está subdividida. Por exemplo, são tantas profissões quantas astúcias diferentes. Nos confins de uma província, um astuto diplomata será perfeitamente engabelado num negócio por um advogado medíocre ou por um camponês. O mais astuto jornalista pode ser um perfeito

palerma em matéria de interesses comerciais, e Lucien iria ser, como foi, um brinquedo nas mãos de Petit-Claud (BALZAC, 2011, p. 689).

A figuração dessas contradições de maneira a não reproduzir o efeito fetichista da vida cotidiana exige figurá-las no seu desenvolvimento, como um processo. Assim, supera-se essa visão desconectada do todo, fragmentada, pois repõe as conexões perdidas ao torná-las visíveis; bem como supera-se, assim, a visão estática, polarizada dessas contradições, também provida dessa falta de conexão. Sem entender as devidas mediações, a manifestação das contradições é vista como algo que ocorre sem conexão com os fatos, sem conexão com as ações humanas, e por isso sem responsáveis e sem possibilidade de mudança. “O verdadeiro artista não representa coisas ou situações estáticas, mas investiga a direção e o ritmo dos processos, cumpre-lhe, como artista, definir o caráter de tais processos” (LUKÁCS, 2011a, pp. 109-110). Todo o desastre do destino de Lucien, todos os problemas sociais postos, toda a mercantilização das ações humanas, são colocados no seu processo de desenvolvimento e, por isso, não mais sentidos como algo fortuito e desconectado de sua base social.

Nisso vemos uma grande diferença entre Balzac e os escritores posteriores, como colocado no capítulo 2:

[...] o mercado intelectual ilustrado por Balzac apresenta-se como profunda tragicomédia do espírito da classe burguesa. Enquanto os escritores realistas posteriores descrevem a já ocorrida capitalização do espírito burguês, Balzac ilustra a acumulação original em toda a lúgubre pompa de sua sordidez. No romance de Balzac ainda não é óbvio e comumente sabido que o espírito se tornado mercadoria e ainda se fez sentir o fastio das mercadorias mecanicamente produzidas. A transformação do espírito verifica-se diante de nossos olhos, como um fato novo, pleno de tensão dramática. [...] A diferença que assegura a toda a obra de Balzac e também a esse romance [*Ilusões Perdidas*] um lugar único na literatura mundial é uma diferença histórica. Balzac mostra-nos o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito, enquanto os seus sucessores, mesmo os maiores, como Flaubert, encontram-se como que diante de um fato consumado: todos os valores humanos já estão incluídos na relação capitalista de mercadoria para mercadoria (LUKÁCS, 1965, pp. 109 e 114).

Em concordância com a figuração desse processo é que o herói de *Ilusões Perdidas* é Lucien e não Lousteau; “Lousteau e Blondet já eram aquilo em que Lucien se transforma no decorrer do romance: escritores obrigados a conformar-se com o fato de sua arte e suas convicções reduzirem-se a mercadorias” (LUKÁCS, 1965, p. 109). Já não enfrentam o mesmo conflito interno que Lucien passa durante essa transformação.

É captando esses momentos de transição que Balzac consegue expressar as várias tensões na sua unidade contraditória e de tal forma intensificadas que se tornam visíveis. Ao invés de expressar o resultado, Balzac figura as tendências em sua formação e prevê o destino a que rumam.

Então, a importância desse efeito de desilusão e da representação do processo alcança também o reconhecimento da verdadeira direção que o desenvolvimento humano está seguindo: a importância de mostrar o processo, o desenvolvimento de uma tendência, do que o resultado em si. Nesse sentido, mesmo sem Balzac ter visto o mundo de Zola, sua representação de como surgem as tendências que levam ao mundo que Zola presencia tem mais impacto e é mais real do que as perfeitas descrições do mundo consolidado prosaicamente em Zola. A figuração da orientação dessas tendências, ao invés do resultado, é que está de fato ligada ao realismo da obra e às especificidades da forma romance.

Portanto, assim como o drama, o romance conhece a unidade e a oposição dos extremos e, por vezes, acentua-os de maneiras semelhantes. Mas também conhece formas totalmente distintas de manifestação da unidade e da oposição dos extremos: casos em que, de sua interação, surge um desenvolvimento novo e inesperado, um novo rumo. O traço mais significativo dos romances realmente grandes consiste precisamente na figuração dessas orientações. O que é figurado não é determinado estado de coisas da sociedade, ou pelo menos um estado de coisas aparentes. O mais importante é mostrar como a *direção* de uma tendência do desenvolvimento social se torna visível em movimentos pequenos, pouco ostensivos ou, poderíamos dizer, capilares da vida individual. [...] Os grandes romances da literatura, em especial os do século XIX, figuram menos a derrocada de uma sociedade como ápice de seu processo de dissolução que um passo rumo a essa dissolução. [...] O escopo essencial do romance é a representação da direção em que a sociedade se move (LUKÁCS, 2011b, p. 180).

Tal direção é esclarecida por Lukács como a transição dos heróis revolucionários para os exploradores e especuladores.

A Revolução francesa e o período heroico de Napoleão haviam despertado, estimulado e mobilizado toda a energia adormecida da classe burguesa. Aquele período heroico tornaria possível à fina-flor da classe burguesa realizar diretamente o seu ideal heroico e sistematizar de acordo com esse ideal a sua vida e a sua morte. A queda de Napoleão, a Restauração e também a revolução de julho assinalam o fim do período heroico; os ideais tornam-se inúteis frivolidades e elementos decorativos da vida real; a senda capitalista,

aberta pela Revolução e por Napoleão, ampliou-se a ponto de transformar-se numa cômoda estrada mestra acessível a todos. Os heroicos pioneiros tiveram de afastar-se, ceder o lugar aos exploradores – de inferiores qualidades humanas – da evolução: aos especuladores (LUKÁCS, 1965, p. 96).

O drama financeiro de David é iniciado de forma intensa quando, mais uma vez, é explorado por Lucien, aproveitando-se do parentesco, ao fazer as promissórias no nome de David. Porém este drama é constantemente inflamado pelas explorações dos irmãos Cointed, que sempre viram David como um concorrente a ser abatido; do advogado, que devia lhe representar; e de tantos outros que deram um jeito de tirar algum proveito da situação de David, até que não lhe sobrasse mais nada. A narrativa se inicia com a exploração do pai de David sobre ele, desde o roubo da herança da mãe de David até a venda da tipografia, e sempre que o pai aparece é como um parasita que tenta sugar mais um pouco. Mais do que qualquer outro, o pai Sechárd sempre temeu como David poderia prejudicá-lo financeiramente, no entanto, sempre foi ele que, nessa lógica irracional da concorrência no interior das relações humanas no reino do capital, prejudicou o desenvolvimento do filho.

Tal figuração não se resume, mais uma vez, numa visão fatalista, porque, como foi dito na última citação, essa tendência e suas contradições são expressas nas ações dos personagens, nos movimentos capilares da vida individual.

Segundo Lukács (1965, pp. 101-102), o processo da evolução social é o que determina a unidade do romance, a ação do romance se dá sobre a ascensão do capitalismo. Logo, Balzac fará movimentarem-se em cena os fenômenos do capitalismo; mas não é esse momento social geral que irá aparecer em primeiro plano. Ou seja, os personagens não vão ser usados pelo autor como fantoches a fim de que esses ângulos da crise social estejam em foco, não são postos de maneira a comprovar as teorias do autor. Tanto é que:

Todo o complexo dos componentes sociais exprime-se na trama das paixões pessoais e dos acontecimentos contingentes de modo desigual, complicado, confuso e não desprovido de contradições. Cada uma das pessoas e das situações são sempre determinadas pelo complexo das forças sociais decisivas, mas nunca de modo simples e direto. Por isso, esse romance, tão profundamente “universal”, continua sendo também, contudo, o romance de apenas um personagem particular. Lucien de Rubempré age “aparentemente” com independência, lutando contra aquelas forças interiores e exteriores que se antepõem à sua ascensão e que “aparentemente” são consequência de circunstâncias ou paixões pessoais contingentes, mas que, de formas

sempre distintas, brotam conseqüentemente do solo daquela mesma existência social que determina inclusive as aspirações de Lucien (LUKÁCS, 1965, p. 102).

Portanto, os problemas sócio-materiais, as tendências que revelam a direção da história, são postos na narrativa, mas sob a luz das paixões individuais, dos conflitos pessoais dos personagens (LUKÁCS, 1965, 99). Ainda que essas contradições, questões universais, determinem muita coisa da vida cotidiana e sejam a base da figuração das ações, elas só se manifestarão por meio dessas ações e conforme os rumos desse conflito interno da obra. São os personagens, nas suas escolhas, nos seus caminhos, que trazem um vislumbre mais ou menos profundo dessas contradições. E quando estas aparecem é de maneira viva e real na vida desses personagens.

A história se move segundo uma *determinada* direção. No conjunto das contradições há também uma hierarquia e é isto que determina a direção da história. Trata-se antes de tudo de um fenômeno objetivo, mas esta direção, para se efetivar, depende das escolhas humanas. Daí a importância do acaso na ontologia de Lukács. A processualidade, ou devir, deve ser entendido como a dialética entre a lei (universal) e o acontecimento (o acaso). O acaso não é um mero apêndice da legalidade. Tampouco pode ser entendido como algo imponderável, sobrenatural ou misterioso. É sim o que depende das, mas também suscita as, escolhas humanas. [...] Em *O Romance Histórico* a burguesia ascendente, ao superar aquelas contradições, produzirá novas contradições que despontarão em algum momento no decorrer da história. Esse movimento ininterrupto é a história humana. Mas há nela sempre uma direção, ou seja, a história não muda por mudar, sim segundo uma determinada direção, que é gestada pelas contradições (BASTOS, s.d.).

Os dois heróis de Balzac, Lucien e David, são dois cheios de paixão humana e Balzac vai mostrar como cada um é explorado em suas paixões.

[Balzac] Cria personagens, nos quais, de um lado, a tensão implícita no argumento se exprime sob a forma de paixões humanas, de aspirações individuais: David Séchard é um inventor que descobre a maneira de produzir papel a custo inferior, mas é logrado pelos capitalistas; Lucien leva ao mercado do capitalismo parisiense o lirismo mais puro e delicado (LUKÁCS, 1965, p. 99).

Balzac escolhe focar em Lucien porque o reflexo das contradições vai mais fundo.

Balzac compõem esse seu romance de modo a colocar como centro da ação o destino de Lucien e, juntamente com ele, a transformação da literatura em mercadoria, enquanto a capitalização da construção material da literatura, o aproveitamento capitalista do progresso

técnico, constitui um episódio que serve de acorde final. Esse modo de compor, que aparentemente subverte o nexos lógico e objetivo entre a base material e a superestrutura, é o máximo grau de destreza, não só do ponto de vista artístico, mas também do da crítica social. Do ponto de vista artístico, porque a rica variedade que marca a vida de Lucien no decorrer de sua luta pela glória nos oferece um conjunto muito mais colorido e dinâmico que a mesquinha e abjeta luta dos capitalistas de província para levar a cabo o logro contra David Séchard. Do ponto de vista da crítica social, por sua vez, porque do destino de Lucien ressalta, em toda a sua complexidade, o problema da destruição da cultura ocasionada pelo capitalismo (LUKÁCS, 1965, p. 100).

Porém, David não é menos autêntico e cheio de vontade, não é um personagem menos vivo; e isso se mostra justamente em suas escolhas pessoais. David poderia, como Lucien, ir para Paris e tentar vencer em sua batalha pessoal pela patente de seu invento. Mas isso seria irreal, não condizente com sua personalidade, suas ambições. A narrativa se inicia com David voltando de Paris para a província, depois de um tempo de estudos lá, e não desejando voltar. Enquanto esteve em Paris não foi apanhado pelo desejo de vencer na capital, como os personagens de Lucien e Rastignac. David, ao contrário de Lucien, prefere o convívio familiar, uma vida tranquila. Após todo o processo de exploração que David sofre em cima de sua invenção e das tentativas de pagamento de suas dívidas, escolhe o caminho da resignação, rejeitando a oportunidade de correr atrás dos lucros de sua invenção e nem se envolvendo com mais invenções.

A linha de Séchard é a da “resignação”. Na literatura burguesa do século XIX, a resignação tem um papel saliente. O velho Goethe é o primeiro a ferir a corda da resignação como tom do novo período da evolução burguesa. Nos seus utopísticos romances didáticos, Balzac, na maioria das vezes, segue as pegadas de Goethe: somente pessoas que renunciaram, ou que tiveram de renunciar, à sua felicidade pessoal perseguem, na sociedade burguesa, objetivos sociais não egoístas. A resignação de Séchard tem, naturalmente, outro caráter. Ele desiste da luta, renuncia à realização de seus propósitos e deseja viver tranquilo e retirado para a sua felicidade pessoal. Quem quer permanecer puro deve afastar-se das intrigas do capitalismo: nesse sentido – não irônico e menos voltairiano – Séchard se põe a “cultivar seu próprio jardim” (LUKÁCS, 1965, p. 100).

Como já dito, isso não significa que David seja alguém sem grandes sonhos, sem paixões que lhe inflamem o peito. A desistência de David precisa ser entendida na medida de suas ambições, que não podem ser confundidas com as de Lucien. Depois da família, o foco de David estava no seu invento e seu drama interno é gerado pelo choque entre o seu desejo de concretização do invento e as constantes ações dos Cointed

para prejudicá-lo, afastando-o de seus objetivos. Enquanto não concretizou seu invento, David não desistiu e fez sacrifícios, como ver sua família na miséria, se privar da presença dela enquanto fugia da possibilidade de ser preso e para ter mais tempo e tranquilidade para sua invenção. Fez muito esforço e se deixou ser ludibriado a fim de prosseguir no seu intento. Quando finalmente logra alcançá-lo, não faz questão de ser reconhecido pelo que fez. O que realmente importava para ele era ver no seu invento a conquista de um progresso material que fosse realmente beneficiar o país como um todo. “O resignado Séchard percebe com muita precisão que, no fundo, o que importa é o aproveitamento material da invenção, enquanto o fato de haver ele sido enganado nada mais é que sua desdita ‘pessoal’” (LUKÁCS, 1965, p. 100). Sua vontade supera as expectativas: quando todos pensam que iria desistir, continua, e quando se imagina, dentro do que seria o óbvio, que continuaria na luta contra seus exploradores, decide desistir. Sua vontade mostra que ainda há personalidade humana naquele momento que consegue não se deixar levar por ambições desmedidas.

Se David tivesse continuado em sua luta, muito mais contradições teriam sido desenhadas em seu conflito, porém, como havia dito, isso seria irreal e muito provavelmente David perderia sua força como personagem vivo. A revelação das contradições no conflito de David não vai tão longe como em Lucien porque o personagem faz escolhas diferentes. Portanto, David também é um personagem típico no sentido de que suas escolhas também delimitam o rumo da narrativa e, apesar de sua escolha não permitir novos vislumbres das contradições, revela o poder da ação humana sobre elas. Lucien fracassa totalmente, fazendo escolhas que o levarão cada vez mais no sentido da lógica da exploração. Mas isso também não apaga nele o sentido de que vive as consequências daquilo que escolhe, é a sua imensa paixão interna que o leva a, inevitavelmente, chocar-se tão frontalmente com essas contradições. Ele pode até não ter consciência, mas também tem o poder de guiar seu destino.

David e Lucien, então, juntos, nas interações de seus conflitos, completam o quadro dinâmico dessa amplitude da “capitalização de todos os elementos da literatura, da fabricação do papel ao sentimento lírico” (LUKÁCS, 1965, p. 99), como também:

[...] na oposição entre os dois caracteres manifesta-se com humana plasticidade o mais extremo contraste entre as diversas maneiras pelas quais as pessoas, individualmente, podem reagir contra a monstruosidade do capitalismo. David Séchard é um estóico puritano, enquanto Lucien personifica a exacerbada avidez de prazeres, o refinado epicurismo da geração pós-revolucionária (LUKÁCS, 1965, p. 99).

## CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo identificar de que maneira o romance *Ilusões Perdidas* de Balzac constitui-se, no seu modo de fazer narrativo, como obra humanizadora, e por que deve ser ainda tomado como modelo, não normativo ou estático, de narrativa desfetichizadora, entendendo seu lugar na formação do romance realista.

*Ilusões Perdidas* é um romance de caráter humanizador porque, acima de qualquer outra coisa, deseja defender a integridade humana contra o fetichismo da mercadoria reificador das relações humanas na vida cotidiana.

Ora, a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da substância humana do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autênticas. Não basta, para que sejam chamadas de humanistas, que estudem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência da sua substância humana; é preciso também, ao mesmo tempo, que defendam a integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências (e, naturalmente, em primeiro lugar, a opressão e a exploração do homem pelo homem) não assumem em nenhuma sociedade uma forma tão inumana quanto na sociedade capitalista – exatamente por causa de seu caráter reificado e, portanto, aparentemente objetivo –, todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenha de todo este processo (LUKÁCS, 2011a, pp. 96-97).

Após Balzac, muitos outros escritores também perceberam e denunciaram a desumanização causada pelo modo de vida capitalista da burguesia. Mas seus romances não alcançaram a superioridade do realismo de Balzac. Ainda que contrários ao sistema capitalista, estes autores acabaram por concordar, em sua narrativa, com a ideologia apologética do capitalismo, ao confirmarem em sua figuração uma consciência da vida estática, brutal e imutável.

*Ilusões Perdidas* se constitui como desfetichizadora porque, por um lado, acusa de modo profundo a unidade dialética das contradições que se encontram no interior do real progresso burguês; e, por outro lado, porque revela essas contradições conforme a condução do conflito interno da personagem e como sendo o próprio conflito do personagem, que se funde com as questões universais.

É sempre um caráter completo, plasticamente modelado, que age numa realidade social concreta e complexa, e é sempre o “conjunto”

da evolução social que se relaciona com o “conjunto” do caráter. A genialidade da fantasia de Balzac revela-se precisamente em que ele escolhe e movimenta seus personagens de maneira que no centro da ação figura sempre aquele cujas qualidades são mais capazes de clarear o aspecto essencial do processo social, do modo mais completo e em cristalina conexão com o conjunto do próprio processo. Cada uma das partes do ciclo adquire, portanto, vida e independência próprias, como acontecimentos particulares dos destinos mais individuais. Mas esse “individual” resulta sempre no socialmente “típico”, o movimento socialmente “universal”, que só a análise posterior pode distinguir dos fatos individuais. Na própria obra eles se fundem indissolivelmente, como o fogo com o calor que irradia. Assim é, nesse romance, a fusão entre o caráter de Lucien e a capitalização da literatura (LUKÁCS, 1965, p. 104).

A correta captação das contradições, no seu verdadeiro movimento e em estreita vinculação com a vida cotidiana, necessariamente, irá revelar a direção para a qual caminha o desenvolvimento humano. Balzac prevê esse destino e o figura em *Ilusões Perdidas*, mas não como um resultado, na sua forma acabada e definitiva. Ele apreende e coloca na sua narrativa como uma tendência formada pelas contradições para explicar *como* tal destino foi possível. Como que a economia, o capitalismo, o modo de vida burguesa, produto necessário do precedente período necessariamente heroico, leva as ideias burgueses revolucionários à dissolução? (LUKÁCS, 1965, p. 96). Balzac, de alguma maneira, antevê o rumo da burguesia do período heroico para a burguesia do período apologético; dos grandes heróis burgueses para o reino dos banqueiros e exploradores. É a figuração então desse momento de transição entre o fim do período heroico da evolução burguesa na França e o início da ascensão do capitalismo e como dois polos que se relacionam entre si.

Este período apologético só se consolida em 1848, alguns anos depois de Balzac finalizar *Ilusões Perdidas*. Mas como ele corretamente apreendeu da realidade cotidiana, o que acontece em 1848 não vem do nada, mas é fruto de um processo que vinha caminhando nessa direção. O romance finaliza contando mais detalhes sobre o futuro de Dávid Séchard e sua família, bem como dos irmãos Cointet, de Petit-Claud e de Cérizet – Lucien tem o restante de sua história, a sua volta para Paris, narrada em um romance seguinte. David, após perder tudo em relação ao produto de sua invenção e sua tipografia, vai viver com a família no interior uma vida mais calma. Sua invenção de fato integra-se à indústria francesa, mas todos os seus lucros e todo o progresso que representa não são aproveitados por ele, o dono da descoberta; mas sim, direta ou indiretamente, beneficia de modo singular cada um desses que se aproveitaram da

invenção de David. O interessante é ver como, diretamente baseado nessa relação de concorrência e exploração que têm com David, eles conquistam posições, poder e influência no novo mundo: Cointet é dono de milhões, deputado e possível ministro do Comércio no próximo gabinete; Petit-Claud é procurador-geral e ambiciona ser ainda primeiro presidente da Corte Real de Poitiers; e Cérizet torna-se figura importante do partido liberal, visto como uma espécie de “herói”, apelidado de Cérizet Coragem. Esses acontecimentos se dão entre 1820 e 1842 e mostram, então, como os exploradores, os especuladores da Revolução, foram tomando o espaço dos verdadeiros heróis revolucionários. Balzac figura então como morrem na burguesia os valores criados por ela mesma até que chega à completa reviravolta em 1848.

A figuração desses acontecimentos em seu processo de desenvolvimento permite enxergar esse fim como uma etapa do desenvolvimento humano, que acontece por meio das ações e relações humanas. Na figuração do processo isso fica evidente e mostra como Balzac ainda abriga e figura a:

[...] sua fé na possibilidade do desenvolvimento da humanidade, apesar do pessimismo do seu mundo artístico e de todas as inevitáveis ilusões próprias das condições históricas em que se encontrava. Tais ilusões, porém, ainda que por motivos falsos, reclamam a continuação da grande luta pela liberdade do gênero humano (LUKÁCS, 1965, p. 113).

Balzac insere-se na formação do romance realista como representante do novo romance social moderno, sendo então continuador do desenvolvimento desse romance realista, ao superar na sua narrativa os limites encontrados nos escritores anteriores.

Mas Balzac, como diz Lukács (1965, p. 114), “pinta a última batalha em grande estilo contra a degradação capitalista do homem”, pois “seus sucessores descrevem o mundo capitalista já degradado”. Os limites superados por Balzac, que representavam uma evolução no processo do romance realista, agora são repetidos por seus sucessores, representando, logo, a decadência e dissolução do romance realista. Tal acontecimento afasta esses escritores, ainda que desejassem conscientemente tal efeito em suas obras, da desfetichização e humanização, base de toda grande obra.

O romantismo que Balzac superou e que nele representa apenas um momento – eliminado e superado – da sua visão geral do mundo, nos sucessores de Balzac não está completamente extinto, se bem que, através do lirismo e da ironia, infiltre-se no realismo e, sobrepujando-o, cubra as grandes forças motrizes da evolução: isso nos oferece somente emoções ou impressões elegíacas ou irônicas, e não mais o

objetivo dinamismo dos fatos. A combativa participação na grande luta pela liberdade humana degrada-se até tornar-se um canto fúnebre sobre a escravidão capitalista [...] (LUKÁCS, 1965, p. 114).

Entender Balzac e outros grandes romancistas como modelares não é uma questão de imitação artística de seu método específico, de seu romance, pois, como vimos, a diferença das perspectivas históricas determina também uma diferença nos princípios artísticos de composição e da caracterização (LUKÁCS, 2011b, p. 421). Mas sim uma perspectiva de retorno aos grandes romances que estabeleceram as leis gerais da grande épica de forma modelar e que depois a dissolução da vida apresentada nos romances do período de decadência degenerou em grande parte essas leis gerais da arte narrativa (LUKÁCS, 2011b, p. 422).

A questão então é o retorno do romance, não a um romance específico de determinada época, mas à grandeza verdadeiramente épica, nessa perspectiva de despertar essas leis gerais da grande arte narrativa; para que assim o romance alcance o realismo humanizador e desfetichizador, pois, só fora do fetichismo, é possível a realização humana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. “Na mansão de La Mole”. In: *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

BALZAC, Honoré de. “Ilusões Perdidas”. In: *A Comédia Humana*. Vol. 7. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2013.

BASTOS, Hermenegildo. *A tragédia histórica e o progresso contraditório como elementos formais da crítica lukacsiana*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, s.d. Disponível em <<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/tragedia-historica-e-o-progreso-contraditorio-como-elementos-formais-da-crit>>. Acessado em 10 de junho de 2017.

BASTOS, Hermenegildo. *Arte e vida cotidiana*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2012. Disponível em <<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidiana-catar-se-como-caminho-para-desfetichizacao>>. Acessado em 10 de janeiro de 2017.

BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio R. (Org). *Walter Benjamin: Sociologia*. Tradução de Flávio Rene Kothe. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Discurso e cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. “O direito à Literatura”. In: *Vários Escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. “Literatura Burguesa”. In: *O realismo, o naturalismo e o parnasianismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.

DICKINSON, Linzy Erika. *Theatre in Balzac’s La Comédie humaine*. Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi, 2012.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GRANJA, Lúcia e LIMA, Lilian Tigre. *Leitores e leituras de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX*. Cuiabá: Revista eletrônica Polifonia, 2016. Disponível em <file:///C:/Users/Dama/Downloads/5353-17081-1-PB.pdf>. Acessado em 10 de julho de 2017.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 5ª reimp. da 28ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LOWY, Michael e SAYRE, Robert. “O que é o romantismo? Uma tentativa de redefinição”. In: *Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKÁCS, Georg. *Estética I. vol. I*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a.

LUKÁCS, Georg. *Estética I. vol. II*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b.

LUKÁCS, Georg. *Estética I. vol. III*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. 2ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUKÁCS, Georg. “Se trata del realismo”. In: *Materiales sobre el realismo*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1977.

LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade*. 2ª ed. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011a.

LUKÁCS, György. “A polêmica entre Balzac e Stendhal” e “Ilusões Perdidas”. In: *Ensaaios sobre literatura*. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. Tradução de Luís Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

LUKÁCS, György. *Marxismo e Teoria da Literatura*. 2ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. “O jovem Hegel: os novos problemas da pesquisa hegeliana”. In: *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. 2ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Der Historische Roman. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MARX, Karl. “Dinheiro”. In: *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. 1ª ed. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. “O fetichismo da mercadoria e seu segredo”. In: *O Capital*. Tradução de J. Teixeira Martins e Vital Moreira. 1ª ed. Coimbra: SARL, 1974. HTML: BRAZ, José para Marxists Internet Archive, 2005. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/index.htm>>. Acessado em: 02 de Junho de 2015.

RAMOS, Graciliano. “dez.14: Conversa sobre a literatura francesa”. In: LEBENSZTAYN, Ieda e SALLA, Thiago Mio. *Conversas, Graciliano Ramos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RÓNAI, Paulo. *Balzac e a Comédia humana*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2012.

VALE, Fabiano. *Graciliano Ramos: escritor e crítico*. Niterói: UFF, 2015. Disponível em <<http://www.niepmarx.blog.br/MM2015/anais2015/mc9/Tc93.pdf>>. Acessado em 24 de setembro de 2016.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.

WISNIK, José Miguel. *Ética das aparências*. TV Cultura, 1994. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sipVwxOIDZs&t=983s>>. Acessado em 20 de dezembro de 2016.

WISNIK, José Miguel. “Ilusões Perdidas”. In: NOVAES, Aduino (org.) *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. pp. 321 - 343.