

O REALISMO MODERNO E A TENDÊNCIA DA DESCRIÇÃO EM HONORÉ DE BALZAC

Deivis Jhones GARLET*

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão crítica acerca do realismo moderno e da descrição em Honoré de Balzac. A partir da análise de obras do autor, pretendemos sinalizar para uma possível tendência sintomática em sua construção estética: a representação elevada de personagens das camadas mais baixas da sociedade, em um contexto histórico contemporâneo, e o caráter necessário e não contingente da descrição, imprescindível para a compreensão das personagens e das ações. Para elucidar esta possível tendência, recorreremos a autores como Auerbach, Lukács e Hamon.

Palavras-chave: Realismo moderno; Descrição; Balzac.

O estudo literário, com exigências científicas, apresenta-se invariavelmente sob uma forma pré-estabelecida. É convencional a apresentação da teoria, da metodologia, do tema e dos objetivos em uma articulação argumentativa sintática e semântica cadenciada pela lógica. Somente então se apresenta o objeto: o texto literário. Sem negar a eficácia de tal forma, solicitamos, todavia, a vênua para infringirmos a regra, pois trabalhamos com a literatura, local de um fazer artístico marcado pelo esmero criativo. Seja-nos permitida, então, também uma centelha de *poiese* na forma para expormos o conteúdo, sem prejuízo de avaliação pelos pares (e pelos ímpares).

Balzac, em *A menina dos olhos de ouro*, de 1835:

Os dois homens levaram-no por uma escada, fizeram-no levantar-se, conduziram-no através de várias peças, guiando-o pela mão, e deixaram-no num quarto de atmosfera perfumada, onde sentiu sob os pés um tapete espesso. Uma mão de mulher fê-lo sentar num divã e tirou-lhe a venda. Henrique viu Paqueta diante dele, mas Paqueta em seu esplendor de mulher voluptuosa.

Metade do toucador em que Henrique se encontrava descrevia uma linha circular graciosíssima, em contraposição à outra parte perfeitamente quadrangular, em meio da qual brilhava uma lareira de mármore branco e ouro. Ele havia entrado por uma porta lateral escondida sob um fino reposteiro e que fazia face a uma janela. A parte em ferradura estava ornada com um verdadeiro divã turco, vale dizer, uma almofada posta sobre o assoalho, mas uma almofada do tamanho de um leito, um divã de cinquenta pés de perímetro, acolchoado de casimira branca, com fofos em seda negra e vermelho-papoula, dispostos em losangos. O espaldar desse imenso leito elevava-se de várias polegadas sobre as numerosas almofadas que o faziam ainda mais rico pelo gosto de seus enfeites.

O toucador era forrado de estofado vermelho sobre o qual fora disposta musselina da Índia, estriada como uma coluna coríntia, por listras ora côncavas, ora convexas, que terminavam em cima e em baixo em barras de estofado cor de papoula sobre o qual se desenhavam arabescos em negro. Sob a musselina, o vermelho tornava-se rosa, cor amorosa, que as cortinas da janela repetiam, pois eram de musselina da Índia forrada de tafetá cor-de-rosa e ornadas de franjas vermelhas e negras. Seis braços de prata dourada, cada um com dois castiçais, estavam colocados sobre a tapeçaria, a distâncias iguais, para iluminar o divã. O teto, do

* Doutorando em Letras, Estudos Literários, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).
E-mail: deivisjh@hotmail.com

centro do qual pendia um lustre de prata fosca, esplendia de brancura e sua cornija era dourada. O tapete parecia um xale do Oriente, cheio de desenhos, e lembrava poesias da Pérsia, onde mãos de escravas o tinham trabalhado. Os móveis eram forrados de casimira branca, realçada por iguais enfeites negros e cor de papoula. A pêndula, os candelabros, tudo era de mármore branco e ouro. A única mesa que ali havia tinha como toalha um pano de casimira. Elegantes jardineiras continham rosas de todas as espécies, flores brancas e vermelhas. Enfim, os menores detalhes pareciam ter sido alvo de um cuidado carinhoso. Jamais a riqueza se escondera mais garridamente para se fazer elegância, para exprimir graça, para inspirar volúpia. Tudo ali era de aquecer o ente mais frígido. Os reflexos cambiantes da tapeçaria, cuja cor variava segundo a direção do olhar, tornado-se totalmente branca ou totalmente rosa, concordavam com os enfeites de luz que se produziam nas diáfanas pregas da musselina dando-lhe aparências sombrias.

A alma sente não sei que atração pelo branco, o amor gosta do vermelho e o ouro lisonjeia as paixões, pois tem o poder de realizar suas fantasias. Desse modo, tudo o que o homem possui de vago e misterioso em si mesmo, todas as suas afinidades inexplicadas ali se encontravam afagadas em suas simpatias involuntárias. Havia naquela harmonia perfeita um concerto de cores que se refletiam n' alma por ideias voluptuosas, indecisas, flutuantes.

Foi em meio a uma vaporosa atmosfera, carregada de esquisitos perfumes, que Paquita, envolta num penhoar branco, com os pés descalços e flores de laranjeira em seus cabelos negros, apareceu a Henrique, ajoelhada diante dele, adorando-o como o deus daquele templo em que se dignara aparecer. (BALZAC, 2012, p. 394-396)

A descrição do quarto em que se realiza o encontro entre Henrique de Marsay e Paquita Valdez solicita explicação. Sob o olhar do senso comum, poder-se-ia pensar esta descrição como uma interrupção da narrativa, colocando-se o cenário em situação de primazia, ou mesmo como um bloco independente facilmente suprimível, uma vez que autônomo ante a narrativa como um todo. Digamos logo que tal olhar não se sustenta. A descrição, considerada como preconiza Hamon (1976), configura-se como um enunciado que expande a narrativa; é unificada segundo os predicados e os temas e seu fechamento não enseja complicações para o desenvolvimento da diegese, uma vez que a expande e explicita. Nesse sentido, é preciso observamos de maneira mais detalhada seus elementos constituintes e sua relação com o todo do universo ficcional.

A descrição é posta em execução ante um encontro: há a personagem que chega e a que espera, em um local específico, ou seja, o quarto que funciona como toucador (penteadeira). A seguir, o narrador assume o fio condutor da descrição, direcionando o olhar para aquilo que deve ser visto, em um movimento que segue a seguinte ordem: 1. As dimensões do toucador; 2. A lareira; 3. O divã turco; 4. O espaldar; 5. As paredes; 6. Os castiçais que iluminam o divã; 7. O teto e o lustre; 8. O tapete; 9. Os móveis; 10. A mesa; 11. As jardineiras; 12. Os reflexos da tapeçaria; 13. As cores de tudo. Poderíamos acrescentar que o elemento que abre a descrição, a primeira “coisa” que Henrique vê é Paquita, e que a última “coisa” que vê é novamente Paquita, agora de joelhos. Assim, a descrição apresenta um fator motivador, o encontro e a necessidade do local, e abre-se e fecha-se coerentemente, ou seja, com Paquita.

Além disso, cada elemento inventariado acima exige léxicos precisos, de inclusão e de semelhança. A lareira é de mármore branco e ouro; o divã turco exige uma explicação por parte do narrador: é uma almofada do tamanho de um leito, forrada com casimira branca, com fofos em seda

negra e vermelho-papoula formando losangos; o divã por sua vez requer o espaldar; o toucador é forrado em estofado vermelho e coberto com musselina da Índia, decorado com arabescos negros; o tapete parece um xale do Oriente, com desenhos que lembram as poesias da Pérsia; enfim, todos os objetos são realçados em sua simetria e luxo, culminando em uma composição planejada para atingir os sentidos: a atmosfera perfumada (olfato), os tecidos leves e luxuosos (tato) e a profusão de tonalidades do negro ao vermelho, do branco ao dourado do ouro (visão). O toucador ressuma a paixão, a sensualidade – sua decoração foi concebida para “inspirar volúpia” – assim como Paquita, apresentada em “seu esplendor de mulher voluptuosa” no início da descrição, e tudo se encerra com um “concerto de cores que se refletiam n’alma por ideias voluptuosas”.

A sensualidade, a busca pelo prazer dos sentidos – sobremaneira sexualmente –, enformam o ambiente, e a alusão aos qualificativos orientais harmoniza-se com o funcionamento interno da descrição, e também com o todo narrativo. A atmosfera do ambiente sugere um ar de mistério, de encantamento, de aventura mágica como em *As mil e uma noites*. Os perfumes são “esquisitos”, os objetos são decorados com tecidos provenientes de regiões orientais, como a casimira e a musselina (ambas da “Índia”), os motivos decorativos são geométricos, “losangos” e “arabescos”, típicos de regiões muçulmanas, o tapete parece “um xale do Oriente” com desenhos que lembram “poesias da Pérsia”, a papoula origina-se no oriente e explicita em sua cor vermelha o amor, além de ser matriz do ópio, a sugerir uma alucinação. Enfim, personagens e ambiente sintonizam-se no sentimento de volúpia, léxico reiterado três vezes durante a descrição.

Mas essa peculiar e eficiente construção enunciativa não teria razão de ser na hipótese de não estabelecer uma relação harmônica com a narrativa em sua totalidade, influenciando-a, afinal, “Longe de ser um acrescento decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa em seu conjunto.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 158). Em primeiro lugar, a descrição estabelece ligação com a narrativa na medida em que representa a culminância do tom de mistério, de encantamento, de sonho que vai crescendo paulatinamente desde a primeira vez que Henrique de Marsay vê Paquita nas Tuileries, protegida por uma aia; passa pelas informações que obtém da impossibilidade de encontrá-la diante dos inúmeros cuidados de que é cercada, supervisionada; transita pelo primeiro encontro em um apartamento velho e em tudo asqueroso no subúrbio de Paris, vigiados pela mãe de Paquita (apartamento este que contrasta simetricamente com o toucador); chega finalmente ao transporte de Henrique, vendado, suspenso numa padiola, até chegar ao toucador como por um passe de mágica e sem saber que se encontra no Palácio San-Real. A ligação com o todo narrativo também se estabelece na medida em que os picos dramáticos se desenrolam exatamente no toucador: a noite de prazeres inebriantes entre Henrique e Paquita; a segunda noite, na qual Paquita, em meio à alegria que a contagia no abraço de Henrique, exclama “Oh! Mariquita!” (BALZAC, 2012, p. 412), e Henrique percebe que Paquita tivera relações

homoafetivas e que o fizera passar-se por mulher: jura matá-la; e finalmente, quando Henrique volta ao toucador e encontra-a morrendo, vítima das punhaladas da Marquesa de San-Real, a amante ciumenta que mantém Paquita sempre vigiada, sem poder estabelecer contato com outros homens além dos que habitam o Palácio San-Real, e que é irmã de Henrique pelo lado paterno. Assim, a descrição do toucador torna-se elemento necessário à narrativa, um local em que se desenvolvem os dramas das personagens.

Em *Eugênia Grandet*, publicado em 1833, Balzac descreve, por meio do narrador, inicialmente, a atmosfera geral das casas da província de Saumur, acentuando aspectos que as assemelham a claustros sombrios, a charnechas solitárias, a ruínas lúgubres, em uma palavra, à melancolia: “Guardam elas, talvez, ao mesmo tempo, o silêncio dos claustros, a aridez das charnechas e a desolação das ruínas. [...] Esses princípios de melancolia existem na fisionomia de uma casa situada em Saumur.” (BALZAC, 2012, p. 293-294). A seguir, situa a casa onde se passará a narrativa, acompanhando a sua localização no alto da via; desce com o olhar sobre o logradouro, chega a características gerais da casa, vai aos pavimentos térreos onde se pratica o comércio nas demais casas da rua, convida o leitor a entrar e ver as pessoas que ali se encontram (tipificadas), e retorna novamente a casa. A longa descrição anuncia a personagem, o velho Grandet, e em seguida descreve-se sua biografia, a origem de sua fortuna, suas ações durante a República Jacobina, o Consulado e o Império, acentuando-se a avareza de Grandet, o qual “Jamais fazia ruído e parecia economizar tudo, até mesmo os movimentos.” (BALZAC, 2012, p. 303), e “Tal rosto traduzia uma sutileza perigosa, uma probidade sem entusiasmo, o egoísmo de um homem habituado a concentrar seus sentimentos nos prazeres da avareza e na única criatura que realmente representava alguma coisa para ele, sua filha Eugênia, sua única herdeira.” (BALZAC, 2012, p. 304). Depois da caracterização física e psicológica de Grandet, com realce na avareza revestida de melancolia, concordando com a rua, as demais habitações e a própria casa, o narrador descreve detalhadamente a casa de Grandet: os pilares e o arco de entrada, a porta, a aldrava, a grade, o jardim, os muros e, sobretudo, a sala e sua decoração, tudo significativamente deteriorado e sem cor, todavia ainda sólido, assim como a descrição anterior dos traços de Grandet.

A longa descrição, na qual se interpenetram aspectos físicos e psicológicos, sugerem uma identificação entre o ambiente e Grandet, com relevo no aspecto de melancolia e de avareza, que se relacionam harmonicamente. A casa de Grandet não constitui um cenário casual, mas sim necessário à compreensão da família Grandet – assim como no caso de *A menina dos olhos de ouro* –, pois é o local em que as personagens vivem seus maiores dramas, é um local de ação. Ao lado da função mimésica, a descrição possui teor narrativo, ou, se preferirmos, uma função narrativa. É o local em que as personagens agem e vivem. Podemos citar a escada que leva da sala ao piso superior: é nela que a empregada Nanon quase cai, pois estava com o degrau em falso; o próprio Grandet é quem a

conserta, enquanto aguarda a visita dos Cruchot e dos Des Grassins; é nela que Carlos, o primo que chega de Paris, sobe e espanta-se com sua pobreza e deterioração; Eugênia, já apaixonada pelo primo, vê a escada transubstanciada, não mais apodrecida, enegrecida, mas radiosa de luz.

Enfim, a descrição da casa de Grandet é absolutamente necessária para o todo da narrativa, assim como o quarto em *A menina dos olhos de ouro*. A simetria entre o início do romance, ao acentuar a melancolia da casa e a avareza de Grandet, e o final é contundente. Depois da longa espera apaixonada pelo primo, o qual prefere casar-se com uma nobre de Paris, julgando Eugênia moça pobre, (Eugênia salda as dívidas do primo, para que este possa se casar) a moça casa-se com o Sr. de Bonfons:

A Sra. De Bonfons enviuvou aos trinta e três anos, com oitocentas mil libras de renda, bela ainda, mas com a beleza de uma mulher de quase quarenta anos. Seu rosto é pálido, repousado, calmo. Sua voz é doce e velada, suas maneiras são simples. Possui todas as nobrezas da dor, a santidade de uma pessoa que não enxovalhou a alma em contato com o mundo, mas, também, a dureza da solteirona e os hábitos mesquinhos adquiridos na estreita vida de província. Apesar de suas oitocentas mil libras de renda, vive como vivera a pobre Eugênia Grandet. Não acende o fogo no quarto senão nos dias em que seu pai permitia que o acendessem na sala, e apaga-o de acordo com o cronograma em vigor na sua mocidade. Está sempre vestida como se vestia a mãe. A casa de Saumur, casa sem sol, sem calor, sempre sombria, melancólica, é a imagem da sua vida. (BALZAC, 2012, p. 494)

Assim, *A menina dos olhos de ouro* e *Eugênia Grandet* nos apresentam um modo de descrição similar, mesmo considerando-se que cada romance possui uma arquitetura singular. As descrições possuem motivações e funcionamentos internos, além da conexão com o todo narrativo. Além disso, constituem cenários necessários e não casuais, nos quais a identificação com as personagens é levada ao limite, e locais, sobremaneira, de ação, adquirindo um teor narrativo, como percebe Lukács (2010) no ensaio *Narrar ou descrever?*. Percebemos que se coadunam aos princípios do realismo moderno, na acepção de Auerbach (2013), ao tomarem como objeto de representação estética personagens de camadas sociais mais baixas (Henrique de Marsay e Paquita Valdez, embora nobres, representam uma nobreza decadente, Henrique tornando-se um dândi e Paquita sendo de origem mestiça, ou seja, espanhola e crioula; o velho Grandet é um tanoeiro que se torna comerciante, a família constitui uma célula pequeno-burguesa da província), com o tratamento elevado do cotidiano e da ancoragem da narrativa na história contemporânea.

Das descrições contidas nos romances apresentados deriva a dúvida que anima um estudo crítico: o modo de descrição com teor narrativo poderia ser considerado um traço característico da arte romanesca de Balzac? Evidentemente, não pretendemos uma afirmativa categórica de generalidade, ou mesmo de essência da descrição em Balzac, mas de maneira mais cautelosa, a afirmação de uma tendência. Como toda análise necessita de um recorte, partindo das possibilidades suscitadas pelos romances *A menina dos olhos de ouro* e *Eugênia Grandet*, exporemos, de forma

mais pormenorizada, uma terceira narrativa, citada por Lukács em seu ensaio, mas não explicitada, *Gobseck*, de 1830, alicerçando a análise nas características do realismo moderno, de Auerbach (2013), e na descrição com função narrativa de Lukács (2010).

Gobseck efetivamente apresenta uma substancial gama de possibilidades de apreço teórico-explicativo, as quais vão desde as mudas de narrador (inicia-se com um narrador em terceira pessoa, onisciente – heterodiegético, e passa para um narrador-personagem em primeira pessoa – homodiegético), os dois tempos da narrativa (principia em 1829/1830 e retrocede à 1815/1816 até retornar ao início), a presença de uma *mise em abîme*, ou seja, uma história dentro da história (a narrativa começa com a questão do possível casamento de Camila Grandlieu e o conde Ernesto de Restaud, mal visto pela condessa de Grandlieu por causa da mãe dissoluta do conde, mas, então, Derville assume a narração, a fim de explicar que Restaud irá receber enorme fortuna em breve – nessa explicação aparece a personagem Gobseck, também com sua história pessoal, e que se liga ao início da narrativa, posto que é o depositário da fortuna de Restaud), até estudos de personagem e de elementos de crítica social. As possibilidades são, certamente, múltiplas e válidas. Todavia, como necessitamos empreender um ordenamento de análise, recorreremos aos estudos de Auerbach (2013) sobre o realismo moderno, para quem Balzac e Stendhal seriam os fundadores, e Lukács (2010) em relação à forma das descrições no romance do século XIX, derivadas de opções dos escritores em realidades históricas distintas.

Isto posto, concedamos voz ao objeto de análise:

A viscondessa de Grandlieu, quer pela fortuna, quer pela antiguidade do nome, era uma das mais notáveis senhoras do Faubourg Saint-Germain; e, se não parece natural que um solicitador de Paris pudesse falar-lhe em sua casa com tanta sem-cerimônia, esse fenômeno era, entretanto, facilmente explicável. (BALZAC, 2012, p. 621)

Ao término da leitura desse excerto, podemos nos indagar o motivo pelo qual o narrador julgou que tal fato parecesse anormal. Temos, nessa pequena passagem, uma integrante da nobreza – de nome Grandlieu – e residente no bairro da aristocracia de sangue – o Faubourg Saint-Germain –, a qual recebe em sua casa – em seu salão – um solicitador, ou seja, um pequeno-burguês, uma espécie de advogado, portanto não integrante da aristocracia. Esse é o estranhamento, afinal na França pré-1789 a nobreza ocupava lugar proeminente na sociedade e desdenhava a burguesia. Como se explica o fato da viscondessa admitir o solicitador em seu círculo familiar? Isso abre um ensejo para que o narrador assuma uma função explicativa:

A senhora de Grandlieu, que voltara para a França com a família real, viera residir em Paris, onde, a princípio, vivera apenas – situação intolerável – com os recursos tirados da Lista Civil, que lhe eram dados por Luis XVIII. O solicitador teve oportunidade de descobrir vícios de forma na venda que a república fizera, outrora, do palacete dos Grandlieu, e alegava que devia ser restituído à viscondessa. Encarregou-se do processo de empreitada e ganhou-o. (BALZAC, 2012, p. 621, 622)

A explicação do narrador situa o mundo ficcional em uma realidade concreta, histórica contemporânea de Balzac. A alusão à volta da família real refere-se, faturalmente, ao retorno dos Bourbon após a derrota de Napoleão, e à Restauração monárquica com Luis XVIII. Todavia, a situação da nobreza era “intolerável”, vivendo das benesses do rei, uma vez que os bens da aristocracia haviam sido confiscados pela república – claramente a República Jacobina (1793-1795). Recordemos que Balzac vive e escreve nesse contexto, sobretudo a época da Restauração (1815-1830), com uma França em transição, na qual os nobres decadentes anseiam pelo retorno dos valores do *Ancien Regime*, e a burguesia busca sua consolidação com o triunfo do capitalismo. É nesse contexto contemporâneo de Balzac que se situa a narrativa, e justamente nele é que se percebe a abertura dos salões da nobreza aos não nobres, como o solicitador (seu nome é Derville), um pequeno-burguês de origem. A França pós-1789 pôs fim à estamental sociedade aristocrática, não à aristocracia em seu *status* social distinguido, segundo podemos ler em Hobsbawm (2012). Por isso, a necessidade de explicação por parte do narrador da presença do solicitador Derville no seio familiar da viscondessa de Grandlieu.

Parece-nos que, nesse segmento narrativo, já se evidenciam as duas características essenciais do realismo moderno, conforme Auerbach:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno... (AUERBACH, 2013, p. 440)

Embora não visualizemos ainda, nos segmentos narrativos apresentados, toda a dinâmica dramática de problemas existenciais – mas que aparecem no restante da narrativa – temos já a inclusão de um solicitador, Derville, na representação literária, o que se coaduna ao primeiro fundamento apontado por Auerbach; e a explicação do narrador situa o mundo ficcional no decurso da história contemporânea, em um tratamento estético elevado do cotidiano, ajustando-se aos dois fundamentos comentados pelo pensador alemão.

Esse contexto histórico da Restauração é constituinte de toda a narrativa, instalando a ascensão, em razão das transformações estruturais, sobremaneira o capitalismo e a sociedade burguesa, de segmentos sociais minoritários ou desprezados antes de 1789 ao espaço da nobreza, mesmo que agora decadente. É precisamente este o caso da personagem Gobseck, um judeu-holandês, dedicado à usura, o qual é alçado a objeto de representação literária, e transita soberana e desdenhosamente nos mais diversos espaços sociais, inclusive àqueles que lhe eram, em grande

medida, vetados antes da Revolução Francesa. Gobseck e sua atitude com relação à aristocracia, em casa da condessa de Restaud:

- Um protesto: que está dizendo? – exclamou ela fitando-me. – Teria tão poucas contemplações para comigo?
- Se o rei me devesse, senhora, e não me pagasse, eu o intimaria mais depressa ainda do que a qualquer outro devedor. (BALZAC, 2012, p. 636)

O tom intimidador e de igualdade jurídica, ou mesmo de desdém para com a nobreza, revela-se inteiramente no discurso direto de Gobseck, inclusive pelo tratamento que confere à condessa: “senhora”, sem a utilização respeitosa do título de distinção aristocrática. O próprio rei, infere-se, situa-se no mesmo nível do usurário. Portanto, pequeno-burgueses como Derville e usurários como Gobseck vivendo e compartilhando dos mesmos espaços da nobreza: sintomas da Restauração, segundo Hobsbawm (2012). A vida cotidiana de camadas sociais em ascensão ao lado da decadente nobreza levada, transubstanciada esteticamente, para o mundo ficcional: tipicidade do realismo moderno, conforme vimos na definição de Auerbach.

Consoante aos dois caracteres essenciais do romance realista moderno procede a narrativa *Gobseck*. A representação séria do cotidiano de camadas sociais baixas (entenda-se por baixas aquelas não pertencentes à nobreza), historicamente situada, completa-se com a descrição de personagens, de cenários ou de objetos que adquirem uma importância vital no universo ficcional, revelando, no caso de Balzac, pelo recurso à forma descritiva, a atmosfera moral e física de maneira interagente. Segundo Auerbach, em relação à obra balzaquiana:

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)

As descrições são, assim, constituintes da construção de um todo significativo, não funcionando como meras pausas narrativas, mas descrições em que predomina a ação, o drama, ou seja, a narração, sendo, então, de função necessária e não contingente para o ordenamento do mundo ficcional.

Segundo Lukács (2010), no século XIX, o romance realista transita do princípio de composição narrativo para o descritivo, este último assumindo posição nuclear com Flaubert e Zola. Segundo o teórico húngaro, tal mudança é ensejada por um momento histórico específico: o triunfo da ordem burguesa no pós-1848. Assim, o período precedente, por outro lado, viabilizou o método narrativo por excelência, caso de Balzac. A argumentação de Lukács discorre sobre esses dois modos

de composição, opondo o narrar ao descrever com o participar ao observar, respectivamente. Em um período de transição, a França da Restauração, a opção do artista pelo narrar decorre de sua postura frente ao mundo, ou seja, atuante; já no pós-1848, a transição está efetuada com o triunfo da ordem liberal burguesa, e a opção pelo descrever é oriunda também da posição do escritor perante esta nova realidade: observar. Conforme Lukács:

A alternativa entre *participar* ou *observar* corresponde, assim, a suas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois períodos sucessivos do capitalismo. A alternativa entre *narrar* ou *descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos. (LUKÁCS, 2010, p. 157, grifos do autor)

Portanto, dois métodos inerentemente relacionados a contextos históricos diferenciados, e nos quais os escritores fazem uma opção que é estética e ideológica. Por certo, Lukács, embora reconheça o mérito artístico de, por exemplo, Flaubert, vê em suas descrições apenas quadros nos quais não há dramaticidade; são, na compreensão do pensador húngaro, cenários casuais que não são importantes em si mesmos e nos quais as personagens apenas posam estaticamente. Por outro lado, nas descrições de Balzac, nas quais predomina o modo narrar-participar, a descrição da personagem ou do cenário é necessária e não casual. É por meio dela que se torna cognoscível o tipo particular da personagem ou da situação e, elemento definidor da descrição em que predomina a narração, o drama. De acordo com Lukács:

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 (...), 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)

Assim posto, podemos entender a descrição da personagem Gobseck e do ambiente em que vive, como elementos nucleares da composição dramática. Dialoguemos com nosso objeto, com a descrição pela ótica do narrador-personagem Derville:

Trata-se de um usurário. Como poderão imaginar essa cara pálida e baça, como se fosse de prata oxidada, e que a Academia devia permitir-me que designasse de *face lunar*? Os cabelos de meu usurário eram lisos, cuidadosamente penteados, e cor de cinza. Suas feições, tão impassíveis quanto as de Talleyrand, dir-se-ia modeladas em bronze. Seus olhos pequenos, amarelos como os de uma fuinha, quase não tinham pestanas e não suportavam a luz, da qual os protegia a pala de um boné. O nariz, pontudo, era tão bexigoso na ponta, que podia ser comparado a uma verruma. Tinha os lábios delgados como os dos alquimistas e dos velhos pintados por Rembrandt ou Metz. (...) Tudo era limpo e roçado em seu quarto, que lembrava, desde o pano verde da secretária, até o tapete da cama, o frio santuário dessas solteironas (...). Tanto seus atos, desde a hora em que se levantava, até seus acessos de tosse, á noite, eram submetidos à regularidade de um relógio (...) do mesmo modo aquele homem detinha-se no meio da frase e calava-se, quando passava um carro, para não forçar a voz. (...) À tarde, o homem-cédula transformava-se num homem comum (...). Essa casa [de Gobseck] que não

tem pátio é úmida e sombria. Os apartamentos recebem luz somente da rua. A distribuição claustral do edifício, que o divide em quartos do mesmo tamanho, não lhes deixando outra saída a não ser um corredor comprido iluminado por olhos-de-boi, mostra que a casa, antigamente, fez parte de um convento. A esse triste aspecto a alegria dos filhos de família expirava, antes de entrarem em casa do meu vizinho: a casa e ele se pareciam. Dir-se-ia ostra e rochedo. (BALZAC, 2012, p. 623, 624, 625, grifo do autor)

Percebemos, na escolha dos adjetivos como “prata oxidada”, “cinza”, “bronze” e “amarelo” a caracterização do usurário por aspectos ligados à moeda, aos metais preciosos, em uma palavra, ao dinheiro. A transfiguração da aparência física de Gobseck com o objeto que lhe é caro culmina em um simbólico “homem cédula”. Conforme Caetano (2001, p. 125), “Sua aparência física vai se transformando com o tempo em características do objeto valorizado; os traços sensoriais do dinheiro como o cheiro das moedas, as cores do cobre, do ouro, da prata dão a configuração à sua tez, a voz vai se afinando em tons metálicos.”

Junto a isso, acentua-se seu comportamento maquinal, regular “como um relógio”, e sua avareza por meio da economia da voz. O quarto, a casa e a personagem se harmonizam com a coisificação do humano, sendo “sem pátio”, quase sem luminosidade, “úmida e sombria”, acrescentando o narrador que é de aspecto “triste”. A culminância da completa identificação entre a personagem e o ambiente é dada textualmente: “a casa e ele se pareciam. Dir-se-ia ostra e rochedo”.

Essa completa descrição da personagem e do ambiente adquirem uma força transformadora da significação primeira, da ordem do mundo racionalmente ordenado e reconhecido, para uma significação segunda, reconhecível no mundo ficcional. Desse modo, os adjetivos de qualidades físicas da personagem não remetem mais apenas aos referentes de matizes de cor, mas ao dinheiro. A própria casa não é mais um simples edifício, mas “sombria” e “triste”. Essa transsubstanciação é denominada por Auerbach como uma força “demoníaca”, assim exposta:

O motivo da unidade do meio apossou-se do próprio Balzac com tanto ímpeto que os objetos e as pessoas que constituem um meio ganham para ele, frequentemente, uma espécie de segunda significação, diferente da significação racionalmente cognoscível, mas muito mais essencial: uma significação que é definida, da melhor maneira possível, pelo adjetivo “demoníaco”. (AUERBACH, 2013, p. 422)

É nessa unidade do meio com a personagem que se move a descrição, de teor narrativo, em Balzac, sendo necessária à ambientação do universo ficcional e na qual serão relatados eventos prosaicos em estilo elevado, sério. Somente com essa descrição singular podemos apreender a personagem Gobseck em sua tipicidade e individualidade, e compreender o tom dramático das situações que se desenrolam com sua presença e no seu ambiente. A própria personagem, em discurso direto, afirma a tensão de todos os que necessitarem de seus préstimos de usurário em sua casa:

Aqui – disse ele, mostrando-me seu quarto despido e frio –, o mais feroso amante que em outro lugar se irrita e puxa da espada por uma só palavra, implora de mãos postas! Aqui, o mais orgulhoso negociante, a mulher mais vaidosa de sua beleza, o mais ativo militar, todos imploram com os olhos lacrimosos, de raiva ou de dor. Aqui, o mais célebre artista implora e o mesmo faz o escritor cujo nome está destinado à posteridade. Aqui, enfim – acrescentou ele pondo a mão na testa –, há uma balança na qual são pesadas as sucessões e o interesse de toda Paris. (BALZAC, 2012, p. 640)

É, pois, com a descrição de predominância narrativa que percebemos a importância da mesma no universo ficcional, sendo absolutamente necessária ao funcionamento da estrutura narrativa e dos valores expressos. A descrição da personagem e de seu quarto apresenta uma escolha singular de elementos – na qual nada parece ser fruto do acaso – de modo a tornar a descrição como um cenário imprescindível ao desenrolar da narrativa, com os dramas humanos emergindo do cotidiano em uma atmosfera definida. Até mesmo a escolha do nome da personagem não é destituída de sentido “demoníaco”: chama-se João Ester Van Gobseck, sendo que Gobseck guarda uma sonoridade muito próxima do vocábulo holandês *vrek*, o qual significa nada menos que usurário.

Entretanto, Gobseck não constitui apenas mais um exemplar típico do usurário. De acordo com Rónai (2012, p. 616), “Além da avareza instintiva e doentia de seus predecessores, possui o que os outros não tinham: uma filosofia da usura, baseada na onipotência do dinheiro.”. De fato, o próprio Gobseck expõe sua visão do mundo: “Se o senhor tivesse vivido tanto quanto eu, saberia que só existe uma coisa material, cujo valor é bastante certo para que um homem se preocupe com ela. Essa coisa... é o OURO.” (BALZAC, 2012, p. 616). E prossegue de modo ainda mais enfático: “Não é a vida uma máquina à qual o dinheiro imprime movimento? (...) O ouro é o espiritualismo das vossas sociedades atuais.” (BALZAC, 2012, p. 640). Inegável a relação estabelecida com a teoria marxista das relações entre a estrutura econômica e as superestruturas ideológicas. Gobseck é típico e individual, sendo o produto da sociedade burguesa e do modo de produção capitalista. Por sua pessoa e seu ambiente transitam os dramas do cotidiano, sobretudo os problemas de endividamento, como o caso da condessa de Restaud e seu amor adúltero e dispendioso.

Com tudo isso, objetivamos enfatizar a proeminência do modo de descrição de teor narrativo em *Gobseck*, consoante ao modelo de Lukács, construindo um retrato físico e psicológico da personagem em perfeita unidade com a atmosfera do ambiente, um e outro interligados, e por onde se conta o drama pessoal de nobres (em decadência) e de pessoas das camadas marginalizadas (em ascensão, como a burguesia). Evidentemente, com um tratamento estético elevado e situado na história contemporânea, características inerentes ao realismo moderno de Auerbach.

Para finalizar este trabalho, que nos seja permitido um derradeiro diálogo com o texto literário, a descrição da casa do usurário logo após sua morte, a qual consideramos o desfecho que corrobora para a significação do todo do romance. A palavra é de Derville:

Na primeira peça que abri, tive a explicação das palavras que havia julgado insensatas, quando vi os *efeitos* de uma avareza, da qual nada mais restava do que o instinto ilógico de que tantos exemplos nos são dados pelos avarentos de província. No quarto contíguo ao que Gobseck expirou havia *pâtés* apodrecidos, uma grande quantidade de mantimentos de toda espécie, e até mariscos, peixes embolorecidos e cuja fetidez quase me asfixiou. Por toda parte vermes e insetos. (...) Enfim, cada objeto dava margem a desinteligências que revelavam em Gobseck os primeiros sintomas dessa puerilidade, dessa teimosia incompreensível a que chegam todos os velhos nos quais uma forte paixão sobrevive à inteligência. (BALZAC, 2012, p. 685, 686, grifos do autor)

Sem dúvida, uma descrição de horrenda imagem. A paixão pelo dinheiro, a avareza levada ao paroxismo e, como grifado em itálico pelo próprio autor, os ‘efeitos’ de tal comportamento. A força corruptora do capitalismo sobre os valores humanos, restando tudo podre, dos produtos ao próprio Gobseck (morto) – a força demoníaca da descrição em Balzac com toda sua plenitude.

O romance *Gobseck*, assim como *A menina dos olhos de ouro* e *Eugênia Grandet*, portanto, utiliza-se da descrição com força narrativa, necessária como atmosfera na qual surgirão os dramas humanos de situações prosaicas, geralmente associados a representantes de camadas baixas da sociedade, em uma ambientação de fundo histórico contemporâneo: o realismo moderno. Em suma, Balzac opera uma reflexão e uma refração de elementos do meio ideológico de sua época, notavelmente a ascensão do capitalismo e da ordem burguesa, mas de modo algum com um posicionamento avalizador desse *status quo*, mas, pelo lado oposto, uma posição axiológica de crítica ao capitalismo e seus *efeitos* no homem. Assim, a denúncia da corrupção capitalista é estetizada por meio de escolhas formais, como a descrição de matiz narrativo, que viabiliza a representação séria do prosaico e do contemporâneo. A obra literária constitui-se, dessa maneira, em um objeto-signo que dialoga com o contexto material de modo crítico e contestador.

Retornando à pergunta suscitada pelas descrições contidas nos primeiros romances abordados, se a descrição com função narrativa poderia ser considerada uma tendência do fazer artístico de Balzac, acreditamos que a resposta é afirmativa – com a implícita sugestão de uma análise com tal paradigma na obra completa de Balzac –, diante do estudo aqui apresentado e considerando-se as análises de Auerbach e Lukács. Seguramente, as narrativas deste trabalho apresentam múltiplas possibilidades de apreço, mas, por hora, contentamo-nos com a satisfação da dúvida que orientou o esmero de reflexão crítica e com a sinalização de uma possibilidade de estudo mais ampliada, que permita uma conclusão dedutiva da obra balzaquiana.

MODERN REALISM AND THE TREND OF DESCRIPTION IN HONORÉ DE BALZAC

ABSTRACT

This paper proposes a critical analysis of modern realism and description in Honoré de Balzac. From the author of the works of analysis, we intend to signal a possible symptomatic trend in its aesthetic construction: the high representation of characters of the lower layers of society in a contemporary

historical context, and necessary and not contingent character of the description, essential for understanding the characters and actions. To elucidate this possible trend, we turn to authors like Auerbach, Lukacs and Hamon.

Key words: Modern Realism; Description; Balzac.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BALZAC, Honoré de. *Gobseck*. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Vol. 3. Tradução de Vidal de Oliveira et al. 3.ed. São Paulo: Globo, 2012.

_____. *Eugênia Grandet*. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida provinciana*. Vol. 5. Tradução de Vidal de Oliveira et al. 3.ed. São Paulo: Globo, 2012.

_____. *A menina dos olhos de ouro*. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. Vol. 8. Tradução de Vidal de Oliveira et al. 3.ed. São Paulo: Globo, 2012.

BOURNEUF, R; OULLET, R. *O universo do romance*. Tradução de José Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CAETANO, Kati Eliana. *Três leituras sensoriais na publicidade*. In: *Significação*, nº 16. Universidade de São Paulo, 2001. p. 119-134.

HAMON, Philippe. *O que é uma descrição*. In: SEIXO, Maria Alzira. (Org.). *Categoria da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.

HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 25.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

LUKÁCS, G. *Narrar ou descrever?*. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Coutinho. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

RÓNAI, Paulo. *Introdução*. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida provinciana*. Tradução de Vidal de Oliveira et al. 3.ed. São Paulo: Globo, 2012.