

20 cópias p. 357

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatol Rosenfeld (1912-1973), Anita Novinsky, Augusto de Campos, Bóris Schnaiderman, Carlos Guilherme Mota, Celso Lafer, Dante Moreira Leite, Gita K. Guinsburg, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Maria de Lourdes Santos Machado, Modesto Carone Netto, Paulo Emilio Salles Gomes, Regina Schnaiderman, Robert N.V.C. Nicol, Rosa R. Krausz, Sábato Magaldi, Sergio Miceli, Willi Bolle e Zulmira Ribeiro Tavares.

Erich Auerbach

MIMESIS

*A representação da realidade
na literatura ocidental*



10 anos de
EDITORA PERSPECTIVA

Equipe de realização: Editora Perspectiva.

para cá, tem-se a tentação de imaginar quais teriam sido os efeitos, sobre a literatura e sobre a sociedade alemãs, se Goethe, com sua vigorosa sensualidade, sua mestria da vida, com a ampla liberdade do seu olhar, tivesse dedicado maior interesse e esforço construtivo à moderna estrutura da vida emergente.

A fragmentação e a limitação no domínio do realismo permaneceram as mesmas, também nos seus contemporâneos mais jovens e nas gerações imediatas; até perto do fim do século XIX, as obras mais importantes, que, de alguma forma, tentaram conformar seriamente temas da sociedade contemporânea, permaneceram no âmbito semifantástico ou idílico ou, pelo menos, no estrito âmbito do local; apresentam um quadro do econômico, social e político estático. Isto vale igualmente para escritores tão diferentes e importantes como Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Jeremias Gotthelf, Adalbert Stifter, Hebbel, Storm — até mesmo com Fontane o realismo social mal penetra em profundidade, e o movimento político na obra de Gottfried Keller é pronunciadamente suíço. Talvez Kleist ou, mais tarde, Büchner, tivessem podido trazer uma mudança, mas nenhum dos dois teve oportunidade de se desenvolver livremente, e morreram muito jovens.

18. Na Mansão de la Mole

Julien Sorel, o herói do romance *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal (1830), um jovem ambicioso e apaixonado, filho de um pequeno-burguês do Franco Condado, consegue chegar, através de um encadeamento de circunstâncias, do seminário eclesiástico de Besançon, onde estudava Teologia, a secretário de um grande senhor, em Paris, o Marquês de La Mole, cuja confiança conquista. Mathilde, a filha do Marquês, é uma moça de dezenove anos, espirituosa, mimada, cheia de fantasia e tão altiva que a sua própria situação e o seu próprio ambiente começam a aborrecê-la. O surgimento da sua paixão pelo *domestique* do seu pai é uma obra-prima de Stendhal, muito admirada. Uma das cenas preparatórias, nas quais começa a despertar o seu interesse por Julien, é a seguinte, do Cap. 4 do livro IV:

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair:

— Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

— C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M.N. ... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

— C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Julien, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là, on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester...

Uma manhã em que o abade trabalhava com Julien, na biblioteca do marquês, no eterno processo de Frilair:

— Senhor, disse Julien de repente, jantar todos os dias com a senhora marquesa é um dos meus deveres ou é uma bondade que se tem por mim?

— É uma grande honra! — respondeu o abade, escandalizado. — Nunca o senhor M... o acadêmico, que, desde há quinze anos faz uma corte assídua, pôde obter esse favor para o seu sobrinho, o senhor Tanbeau.

— É para mim, senhor, a parte mais penosa do meu emprego. Aborrecia-me menos no seminário. Vejo bocejar às vezes até a senhorita de La Mole, que, no entanto, deve estar acostumada às amabilidades dos amigos da casa. Tenho medo de adormecer. Por favor, obtenha-me a permissão de ir jantar por quarenta centavos num albergue qualquer.

O abade, verdadeiro *arrivista*, era muito sensível à honra de jantar com um grande senhor. Enquanto se esforçava em fazer compreender este sentimento a Julien, um ligeiro ruído os fez voltar a cabeça. Julien viu a senhorita de La Mole que escutava. Enrubescou. Ela havia vindo buscar um livro e tinha ouvido tudo; teve então certa consideração por Julien. Esse aí não nasceu de joelhos, pensou, como o velho abade. Deus, como é feio!

Durante o jantar, Julien não ousou olhar para a senhorita de La Mole, mas ela teve a bondade de lhe dirigir a palavra. Esse dia esperavam muita gente, e ela incitou-o para que ficasse...

Esta cena faz parte, como foi dito, dos sucessos que servem de base e preparam um entredo amoroso passionai e extremamente trágico. A sua função e o seu valor psicológico não serão discutidos aqui, pois excedem nosso objetivo. O que nesta cena nos interessa é o seguinte: seria quase completamente incompreensível sem o conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido, a saber, a França pouco antes da Revolução de Julho, de acordo com o subtítulo do romance (aposto pelo editor): *Chronique de 1830*. Já o enredo à mesa e nos salões desta

família da alta aristocracia, acerca do qual Julien se queixa, não é um enredo comum; não provém da casual estupidez pessoal dos seres humanos que ali se encontram; há entre eles também alguns altamente instruídos, espirituosos, até importantes, e o senhor da casa é inteligente e amável; trata-se, com este enredo, muito mais de um fenômeno político e sócio-histórico da época da Restauração. No século XVII ou até no século XVIII, os salões correspondentes eram tudo, menos aborrecidos. Mas o ensaio empreendido pelo governo borbônico, com meios insuficientes, para reimplantar condições definitivamente superadas e condenadas fazia tempo pelos acontecimentos, cria nos círculos oficiais e dirigentes dos seus adeptos uma atmosfera de mera convenção, de falta de liberdade e de afetação, contra a qual o espírito e a boa vontade das pessoas implicadas eram impotentes. Nesses salões não se deve falar daquilo que interessa a todo mundo, dos problemas políticos e religiosos e, conseqüentemente, tampouco da maioria dos temas literários da época ou do passado imediato; quando muito, podem ser ditas frases oficiais, que são tão mentirosas que um homem de gosto e de tato prefere evitá-las. Que diferença com a ousadia espiritual dos famosos salões do século XVIII, que, evidentemente, nem sonhavam com os perigos que desencadeavam contra a sua própria existência! Agora conhecem-se os perigos, e a vida é dominada pelo temor de que a catástrofe de 1793 se possa repetir. Devido à consciência que se tem de que não mais se acredita na causa que se representa, e de que ela seria vencida em qualquer discussão pública, prefere-se falar somente do tempo, de música ou dos mexericos da corte; e existe a obrigação de admitir como aliados pessoas *snobs* e corruptas dos círculos da burguesia enriquecida, as quais, pela desavergonhada baixaza dos seus afãs e pelo zelo pela fortuna mal ganha, acabam por deteriorar completamente a atmosfera. Baste isto quanto ao enredo.

Mas também a reação de Julien e, mais absolutamente, a sua presença, assim como a do antigo diretor de seminário, o Abade Pirard, na casa do Marquês de La Mole, só são compreensíveis a partir da constelação político-social do instante histórico contemporâneo. A natureza apaixonada e fantasiosa de Julien entusiasmou-se, desde muito jovem, pelas grandes idéias da Revolução e de Rousseau, pelos grandes acontecimentos da época napoleônica. Desde a sua primeira juventude, não sente outra coisa senão repugnância e desprezo pela mesquinha hipocrisia e pela corrupção mentirosa das classes que dominam o país desde a queda de Napoleão. É demasiado fantasioso, demasiado ambicioso e sequioso de domínio, para se satisfazer com uma existência mediocre no seio da burguesia, como o seu amigo Fouquet lho propõe; a partir da observação de que um homem de origem pequeno-burguesa só pode atingir uma posição de domínio através da Igreja, quase onipotente, tornou-se de plena consciência um hipócrita; e o seu grande talento assegurar-lhe-ia uma brilhante carreira eclesiástica,

se os seus verdadeiros sentimentos pessoais e políticos, o caráter imediatamente passional da sua natureza, não irrompessem em momentos decisivos. Um tal instante de autodelação existe também aqui, quando confia ao seu antigo mestre e protetor, o Abade Pirard, os seus sentimentos no salão da marquesa, pois a liberdade espiritual que neles se documenta não é concebível sem uma mistura de altivez espiritual e de sentimento interno de superioridade, o que não fica nada bem num jovem clérigo e protegido da casa. (Neste caso específico, a sua sinceridade não lhe acarreta qualquer dano, pois o Abade Pirard é seu amigo, e sobre a casual espreitadora a declaração de Julien causa uma impressão totalmente diferente daquela que seria de temer). O Abade é designado aqui como *vrai parvenu*, que sabe apreciar altamente a honra de comer junto a um grande senhor e que, portanto, censura a declaração de Julien; para justificar a censura, Stendhal poderia também ter aduzido o fato de que a submissão isenta de crítica ao mal deste mundo, ou plena consciência de que se trata do mal, é uma atitude típica dos jansenistas severos; e o Abade Pirard é um jansenista. Sabemos, das partes anteriores do romance que, como diretor do seminário de Besançon, teve de suportar muitas perseguições e arbitrariedades, devido à sua posição de jansenista e à sua devoção severa, inacessível a qualquer intriga, pois o clero da sua província estava sob a influência dos jesuitas. Por ocasião de um processo que o seu poderoso rival, o vigário-geral do bispo, Abade de Frilair, movia contra o Marquês de La Mole, este último teve a oportunidade de ganhar para si, como seu homem de confiança, o Abade Pirard, tendo assim podido apreciar a sua inteligência e retidão. De tal forma, finalmente, para livrá-lo da sua insustentável situação em Besançon, o marquês conseguiu para o padre uma paróquia em Paris e, pouco mais tarde, acolheu em sua casa também o discípulo preferido do Abade, Julien Sorel, como secretário particular.

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos políticos-satíricos propriamente ditos. O fato de encaixar de forma tão fundamental e conseqüente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante. Com a mesma precisão com que acontece com a mansão de La Mole, também os outros círculos vitais, nos quais Julien Sorel se movimenta — a família do seu pai, a casa do burgomestre M. de Rênal em Varrières, o seminário de Besançon —, estão determinados

sociologicamente segundo o momento histórico; e nenhuma personagem secundária, como, por exemplo, o velho Chélan ou o diretor do *dépôt de mendicité*, Valenod, seria concebível, da forma como são apresentados aqui, fora da situação histórica específica de época da Restauração. A mesma fundamentação na história contemporânea encontra-se também nos demais romances de Stendhal: ainda imperfeita e limitada a um quadro demasiado estreito, em *Armance*, mas completamente desenvolvida nas obras posteriores, tanto na *Chartreuse de Parme* que, evidentemente, apresenta um cenário ainda pouco atingido pela evolução moderna, de tal forma que o livro às vezes produz o efeito de um romance histórico, quanto em *Lucien Leuwen*, um romance da época de Luís Filipe, que Stendhal deixou inacabado. Na forma em que este último se nos apresenta, o elemento contemporâneo-político prepondera até demais, nem sempre se integra no andamento da ação e é apresentado, em relação ao tema principal, demasiado minuciosamente. Talvez na reelaboração definitiva Stendhal tivesse atingido uma articulação orgânica do conjunto. Finalmente, também os escritos autobiográficos, apesar do "egotismo" caprichoso e errático da sua posição estilística, estão ligados ao político, sociológico e econômico da época muito mais estreita, essencial, consciente e concretamente do que, por exemplo, os escritos correspondentes de Rousseau ou de Goethe. Sente-se que a história grande e real atacou Stendhal de forma muito diferente do que Rousseau ou Goethe. Rousseau já não a viveu e Goethe soube tirar o corpo fora dela e até, se for permitida esta expressão, o corpo do seu espírito.

Nisto estão implícitas, ao mesmo tempo, as circunstâncias que fizeram despertar, neste instante e num homem desta época, o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com todas as agitações que se espalharam pela Europa inteira e que foram suas conseqüências. Diferencia-se do movimento da Reforma, não menos violento e que não agitou menos as massas, pelo *tempo* muitíssimo mais rápido da sua difusão, do seu efeito sobre as massas e das mudanças práticas da vida num espaço relativamente amplo; pois os progressos técnicos alcançados simultaneamente no campo dos transportes e da transmissão de informações, assim como a difusão do ensino elementar, resultante das tendências da própria Revolução, possibilitaram uma mobilização dos povos relativamente muito mais rápida e mais uniforme no seu sentido. Todos foram atingidos muito mais rápida, mais consciente e mais uniformemente pelos mesmos pensamentos e acontecimentos. Começava, para a Europa, aquele processo de concentração temporal, tanto dos acontecimentos históricos em si, como do conhecimento deles por todos; um processo que, de lá para cá, fez enormes progressos e que permite profetizar uma uniformização da vida dos homens sobre toda a terra, a qual, em

certo sentido, já foi atingida. Uma tal evolução estremece ou enfraquece todas as ordens e classificações da vida vigentes até então; o *tempo* das modificações exige um esforço constante e extremamente difícil em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. Quem pretender dar a si próprio razão da sua vida real, da sua posição dentro da sociedade humana, é obrigado a fazê-lo sobre uma base prática muito mais ampla e dentro de um contexto temporal muito maior do que outrora, para manter a consciência constante de que o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos.

Poder-se-ia perguntar como se deu o fato de a moderna consciência da realidade ter se conformado literariamente pela primeira vez na obra de Henri Beyle, de Grenoble. Beyle-Stendhal foi um homem espirituoso, vivaz, interiormente independente e corajoso, mas não propriamente uma grandê figura. Os seus pensamentos são amiúde enérgicos e geniais, mas são também erráticos e arbitrariamente apresentados e, apesar de toda a sua ostentação de audácia, não tem segurança nem coesão internas. Todo o seu ser tem algo de fragmentário. A mudança entre a abertura realista no conjunto e o néscio ocultamento no pormenor, entre o frio domínio de si mesmo, o ardoroso abandono aos prazeres dos sentidos e a insegura e, por vezes, sentimental vaidade, não é sempre fácil de suportar. A sua formulação lingüística é muito impressionante e inconfundivelmente original, mas tem o fôlego curto, é desigual nos seus êxitos, e só raramente apreende e retém o seu objeto de forma total. Mas precisamente assim, do jeito que era, entregou-se ao momento; as circunstâncias pegaram-no, jogaram-no de cá para lá, confiaram-lhe um destino inesperado e singular; formaram-no de tal modo que se viu obrigado a se entender com a realidade de uma forma que ninguém antes conhecera.

Quando eclodiu a Revolução, Stendhal era um menino de seis anos de idade; ao abandonar sua cidade natal, Grenoble, e a família solidamente burguesa e reacionária, que, apesar de sombriamente amuada, era ainda com as novas circunstâncias muito abastada, para se dirigir a Paris, tinha dezesseis anos de idade. Lá chegou imediatamente após o golpe de Estado de Napoleão; um seu parente, Pierre Daru, era um influente colaborador do primeiro cônsul: Stendhal fez, depois de algumas vacilações e interrupções, uma carreira brilhante na administração napoleônica. Viu a Europa durante as campanhas de Napoleão; tornou-se homem, aliás um homem do mundo muito elegante; tornou-se, também como parece, um funcionário administrativo muito apto e um organizador de confiança, cujo sangue-frio não o deixava perder a calma nem nos momentos de perigo. Quando a queda de Napoleão o fez cair do cavalo estava no trigésimo segundo ano de sua vida. A primeira parte da sua carreira ativa, bem sucedida e brilhante, tinha pas-

sado. Desse momento em diante não tem mais qualquer profissão, nem qualquer lugar ao qual pertencer. Pode ir para onde quiser, enquanto tiver dinheiro suficiente, e enquanto as desconfiadas autoridades da época pós-napoleônica nada tenham a objetar contra a sua permanência. Mas as suas condições econômicas pioram gradativamente; em 1821 é expulso pela polícia de Metternich da cidade de Milão, onde se havia instalado num primeiro momento; vai a Paris e ali vive durante nove anos, sem profissão, sozinho, com meios muito parcos. Depois da Revolução de Julho, os seus amigos lhe conseguem um posto no serviço diplomático. Como os austríacos lhe negaram o *exequatúr* para Trieste, deve ir como cônsul a Civitá Vecchia, uma cidadezinha portuária; esta é uma residência triste, e, por vezes, intrigaram-no quando estendia demais suas visitas a Roma: contudo pôde passar alguns anos de férias em Paris, enquanto um dos seus protetores é Ministro das Relações Exteriores. Finalmente adoce seriamente em Civitá Vecchia; concedem-lhe novamente férias em Paris, onde morre em 1842, acometido por um ataque de apoplexia, no meio da rua, com menos de sessenta anos de idade. Esta é a segunda parte de sua vida; neste tempo adquire a fama de um homem espirituoso, excêntrico, política e moralmente indigno de confiança; durante este tempo começa a escrever. Primeiro escreve sobre música, sobre a Itália e a arte italiana, sobre o amor; só em Paris, aos quarenta e três anos, em meio ao florescimento do movimento romântico (no qual interveio a seu modo), Stendhal publica o seu primeiro romance.

Este esboço da sua vida pretende mostrar que só tomou consciência de si mesmo e só se dedicou ao ofício de escrever de forma realista, quando procurava, "náufrago num barquinho", um porto seguro e quando descobriu que para o seu barquinho não havia porto apropriado nem seguro; quando, embora não estivesse, de modo algum, cansado ou desacorçoado, — não deixava de ser um quarentão, cuja primeira e brilhante carreira ficara para trás, um homem sozinho e relativamente pobre — chegou a sentir com todo rigor que não pertencia a lugar algum. Só então o mundo social que o circundava tornou-se para ele um problema; o sentimento de ser diferente dos demais, que até então carregara leve e orgulhosamente, transformou-se em seu interesse predominante e, finalmente, o tema recorrente de sua atividade artística. A literatura realista de Stendhal brotou do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo. O mal-estar no mundo dado e a incapacidade de se incorporar a ele são, evidentemente, elementos rousseauiano-românticos, e é provável que Stendhal já possuísse algo disso na sua juventude; há algo semelhante na sua natureza, e a história da sua juventude só pode ter fortalecido tais inclinações que, por assim dizer, correspondiam à moda da sua geração. Por outro lado, escreveu suas memórias de juventude, a

Vie d' Henri Brulard, só nos anos trinta, e é possível que, vistos da perspectiva da sua evolução posterior, da perspectiva de 1832, tenha acentuado tais motivos de isolamento individualista. O certo é que os motivos e as manifestações do seu isolamento e da sua posição problemática perante a sociedade são totalmente diferentes dos fenómenos correspondentes em Rousseau ou nos seus seguidores do primeiro Romantismo.

Stendhal tinha, em contraste com Rousseau, inclinação e, certamente, também capacidade para a vida prática; aspirava à fruição sensorial da vida como tal; não se subtrai, de início, à realidade prática, assim como tampouco à censura como um todo, logo de início; tenta, ao contrário, dominá-la e o consegue no começo. O êxito e o prestígio materiais eram apetecíveis para ele; admira a energia e o domínio da vida, e mesmo os seus amados sonhos (*le silence du bonheur*) são mais sensuais, mais plásticos, mais fortemente dependentes da sociedade humana e das obras humanas (Cimarosa, Mozart, Shakespeare, a arte italiana) do que as do *promeneur solitaire*. Somente quando o êxito e o prazer começaram a escapar-lhe, somente quando as circunstâncias práticas ameaçaram tirar-lhe o chão de sua vida, a sociedade de seu tempo tornou-se, para ele, problema e assunto. Rousseau não estava à vontade no mundo social que encontrava e que não se modificou grandemente durante a sua vida: ascendeu dentro dele, sem se tornar mais feliz por causa disso e sem melhorar as suas relações com o mesmo, que parecia permanecer inamovível. Stendhal viveu enquanto um terremoto atrás do outro sacudiu os fundamentos sociais. Um destes tremores desligou-o do andamento quotidiano da sua vida, que estava predeterminado para homens da sua classe; jogou-o, como a muitos dos seus semelhantes, em meio a aventuras anteriormente inconcebíveis, vivências, responsabilidades, autoprovações, experiências de liberdade e de domínio. Outro estremecimento jogou-o de volta para um quotidiano que lhe pareceu mais enfadonho, tolo e carente de atrativos do que o primeiro; o mais interessante nele era que também não prometia ser durável; novos tremores estavam no ar e eclodiam aqui e ali, ainda que não tão violentamente como os primeiros. O interesse de Stendhal dirigia-se, pelo fato de ter brotado das experiências da sua existência própria, não para a estrutura de uma sociedade possível, mas para as modificações da sociedade realmente existente. Nele a perspectiva dos tempos é sempre presente, a imagem das formas e modos de vida que se modificam incessantemente domina os seus pensamentos; tanto mais que são uma esperança para ele: em 1880 ou 1930 encontrarei leitores que me entendam! Quero apresentar alguns exemplos. Quando fala do *esprit* de La Bruyère (no Cap. 30 de *Henri Brulard*) evidencia-se-lhe que esta espécie de formação espiritual perdeu a validade a partir de 1789: *L'esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cent ans, et bien plus vite, s'il y a*

révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles. Os *Souvenirs d'égotisme* contêm uma multidão de tais observações de perspectiva temporal, às vezes realmente proféticas. Prevê (Cap. 7, perto do fim) que, "no tempo em que este palavreado for lido", ter-se-á convertido em lugar-comum responsabilizar as classes dominantes pelos crimes dos ladrões e dos assassinos; teme, no começo do Cap. 9, que todas as suas audaciosas declarações, que só ousa fazer com temor, serão trivialidades dez anos após a sua morte, se o céu lhe conceder uma vida de duração relativamente decente, de oitenta ou noventa anos; no capítulo seguinte fala de um seu amigo, que despende uma soma extraordinariamente elevada, quinhentos francos, pelos favores de uma *bonnête femme du peuple*, e acrescenta, à guisa de explicação: *cinq cent francs en 1832, c'est comme mille en 1872* — isto é, 40 anos após o momento em que escreve e 30 anos após sua morte. E poucas páginas mais adiante encontra-se uma outra frase, muito interessante também neste sentido, mas quase incompreensível devido à sua rápida estrutura: diz nela que seria injusto que falasse mal de uma mulher muito jovem ainda, pois possivelmente o seu palavreado seria publicado dez anos após a sua morte, e continua: *Si je mets vingt, toutes les nuances de la vie seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les masses dans ces jeux de ma plume? C'est une chose à examiner* Para contribuir na interpretação desta passagem, quero observar que *masses*, se entendo corretamente, seria traduzível aproximadamente como "grandes linhas". Teme, portanto, que vinte anos após a sua morte a vida se modifique tão profundamente que todas as nuances se tornem incompreensíveis de tal forma que o leitor só possa ver as grandes linhas de sua representação. "Mas onde, diabo, estão as 'grandes linhas' nestes jogos da minha pena?"

Podíamos citar aqui muitas outras passagens semelhantes, mas não é necessário; pois o elemento perspectivo temporal apresenta-se em toda parte na própria representação. Stendhal sempre trata, nos seus escritos realistas, da realidade com que se defronta: *je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route*, diz ele, não muito longe da passagem que acabamos de transcrever: não escolheria o homem neste seu afã de conhecê-lo. Este método, que Montaigne já conhecia, é o melhor para excluir a arbitrariedade da construção própria e para se entregar à realidade dada. Mas a realidade com que se defrontava estava construída de tal forma que não podia ser representada sem uma referência constante às violentas mudanças do passado imediato e sem um tatear premonitório das mudanças futuras. Todas as figuras humanas e todos os acontecimentos humanos apresentam-se, na sua obra, sobre uma base política e socialmente movimentada. Para figurar-nos o que isto significa, comparemo-lo com os mais conhecidos escritores realistas do século XVIII pré-revolucionário: com Lésage ou com o Abade Prévost, como o excelente Henry Fielding ou com Gold-

smith; considere-se quão mais exata e profundamente dedica-se às condições reais da sua época do que Voltaire, Rousseau e a obra realista da juventude de Schiller, e como é mais larga a base sobre a qual se apóia do que a de Saint-Simon que, embora numa edição muito incompleta, a única então acessível, lia assiduamente. Na medida em que o realismo moderno sério não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução — como ocorre agora em qualquer romance ou filme —, Stendhal é o seu fundador.

Contudo, a ideologia, segundo a qual Stendhal apreende o acontecer e procura reproduzir as suas engrenagens, apresenta ainda pouca influência do historicismo: este último penetrou, durante o seu tempo, na França, mas pouco o afetou; precisamente por isto, embora tenhamos falado, nas últimas páginas, de perspectivismo histórico e da constante consciência das mudanças e abalos, não falamos de uma compreensão das evoluções. Não é muito fácil descrever a sua posição interna perante os fenômenos sociais. É sua intenção captar cada uma das suas nuances; constrói com a maior exatidão a estrutura individual de cada ambiente, não possui qualquer sistema racionalista preconcebido acerca dos fatores gerais que determinam a vida social, nem uma imagem modelar de como deveria ser a sociedade ideal; mas, em seus pormenores, sua representação dos acontecimentos dirige-se, em tudo de acordo com o sentido da psicologia clássica-moral, para uma *analyse du coeur humain*, e não para uma pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas; encontram-se nele motivos racionalistas, empíricos, sensualistas, mas dificilmente, motivos romântico-históricos. Mathilde de La Mole e sua família estão orgulhosas da sua origem, ela própria rende um culto fantástico a um dos seus antepassados executado no século XVI por causa de uma conjuração. Stendhal apresenta-o como elemento sociológica e psicologicamente importante da sua representação, mas está muito longe de ter uma compreensão genética da essência e da função da aristocracia, no sentido dos românticos. Absolutismo, religião e Igreja, privilégios de classe, tudo isto observa de modo não muito diferente de um iluminista médio, isto é, como uma rede de superstições, embustes e intrigas; em geral, a intriga astuciosamente urdida (junto com a paixão) desempenha um papel decisivo na sua estruturação da ação, enquanto que as forças históricas que lhe servem de base mal aparecem. Evidentemente, tudo isto pode ser explicado a partir de sua ideologia política, que era democrático-republicana; só isto já teria sido suficiente para torná-lo imune ao historicismo romântico; e além do mais, desgostava-o extremamente a ênfase de escritores como Chateaubriand (e também de Rousseau, a quem amara na juventude e do qual se afastou mais e mais). Por outro lado, Stendhal também trata das classes da sociedade que, segundo os seus ideais, deveriam estar-lhe próximas, de forma extrema-

mente crítica e sem qualquer traço dos valores sentimentais que o Romantismo ligava à palavra "povo". A burguesia ativa na prática, que ganha decentemente o seu dinheiro, causa-lhe um enfado insuperável; tem horror da *vertu républicaine* dos Estados Unidos e, não obstante toda a sua objetividade, lamenta a ruína da cultura social do *ancien régime*. *Ma foi, l'esprit manque* (assim diz o Cap. 30 de *Henri Brulard*), *chacun réserve toutes ses forces pour un métier que lui donne un rang dans le monde*. Já não é o nascimento, e tampouco o espírito ou a autoformação como *honnête homme*, que é decisivo: é a destreza no ofício. Este não é um mundo no qual Stendhal-Dominique possa viver e respirar. Contudo, também pode, assim como os seus heróis, trabalhar e ser ativo, em caso de necessidade. Mas como é possível levar a sério por muito tempo algo assim como um trabalho profissional objetivo? Amor, música, paixão, intriga, heroísmo: estas são coisas por cuja causa vale a pena viver... Stendhal é um aristocrático filho da grande burguesia do *ancien régime*; não quer nem pode tornar-se um *bourgeois* do século XIX. Ele próprio o diz repetidamente: as minhas opiniões já foram republicanas desde a minha juventude, mas a minha família legou-me instintos aristocráticos (*Brulard*, 14); depois da Revolução, o público teatral embruteceu (*Brulard*, 22); eu mesmo fui liberal (no ano 1821), mas achava os liberais *outrageusement niais* (*Souvenirs d'égotisme*, 6); a conversação com um *gros marchand de province* deixa-me embotado e infeliz para o dia todo (*Egotisme*, 7 e *passim*): tais manifestações e outras semelhantes, que, por vezes, se referem também à sua constituição física (*La nature m'a donné les nerfs délicats et la peau sensible d'une femme*, *Brulard*, 32) encontram-se em grande quantidade. Às vezes, tem acessos pronunciadamente socialistas: no ano de 1811 só se teria podido encontrar energia na classe *qui est en lutte avec les vrais besoins* (*Brulard*, 2), e isto era válido não somente para 1811. Mas acha insuportáveis o cheiro e o barulho da massa e, nas suas obras, por mais desconsideradamente realistas que sejam no respeito a todo o resto, não há povo, nem no sentido romântico-"nacional", nem no sentido socialista: só pequenos-burgueses e, volta e meia, figuras decorativas, como soldados, criados e garçonetes. Trata, de preferência, de peculiaridades paisagísticas e nacionais, por exemplo, das diferenças entre Paris e a província, ou entre franceses e italianos, ou do caráter dos ingleses, amiúde com perspicácia, mas sempre a partir da própria experiência, às vezes de forma um tanto brusca e parcial. Mas, embora se trate de pormenores observados, não de exemplos para formas estruturais universais, como seria o caso de Montesquieu, não deixa de ser verdade que mal estão interpretados de forma genético-histórica, mas servem a uma psicologia "nacional" moralístico-anedótica. Poder-se-ia falar de moralismo local. Para entender de forma mais concreta o que queremos dizer, leiam-se, por exemplo, as manifestações de 1º e 4 de janeiro de 1817, em *Rome, Naples et*

Florence. Finalmente, vê o homem individual muito menos como produto da sua situação histórica e como coadjuvante da mesma do que como um átomo dentro dela. O homem parece ter sido jogado quase fortuitamente no ambiente em que vive; é um obstáculo com o qual se pode dar bem ou mal; não é propriamente um solo nutriz, com o qual esteja unido organicamente. Além disso, a concepção stendhaliana do homem é, no seu conjunto, preponderantemente materialista e sensualista. Uma excelente ilustração desse fato encontra-se em *Henri Brulard* (26): "*J'appelle caractère d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins qualificatifs, l'ensemble de ses habitudes morales*". Mas a felicidade, mesmo quando, no caso dos seres humanos mais altamente organizados, só pode ser encontrada no espírito, na arte, na paixão ou na fama, conserva em Stendhal sempre uma tonalidade mais sensual e terrena do que nos românticos. A sua aversão pela eficiência da burguesia provinciana, contra o tipo de *bourgeois* que estava a se formar, também poderia ser romântica, mas um romântico dificilmente encerraria uma descrição da sua aversão pelas atividades lucrativas com as seguintes palavras: *J'ai eu le rare plaisir de faire toute ma vie à peu près ce qui me plaisait* (Brulard, 32). A sua concepção do espírito e da liberdade é ainda, totalmente, a do século XVIII pré-revolucionário, embora só possa torná-la real na sua própria pessoa mediante esforço e um tanto convulsivamente. Ele deve pagar a liberdade com pobreza e com solidão interior e até também com solidão exterior, e o *esprit* torna-se facilmente paradoxal, amargo e mordaz: *une gaieté qui fait peur* (Brulard, 6). O seu *esprit* não mais possui a autoconfiança da época de Voltaire; não domina com a mestria de um grande senhor do *ancien régime* nem a sua existência social, nem uma parte especialmente importante da mesma, as suas relações sexuais, chegando mesmo a dizer que cultivava o *esprit* apenas porque queria ocultar sua paixão por uma mulher que não possuía — *cette peur, mille fois répétée, a été, dans le fait, le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans* (Egotisme, Cap. 1). Tais traços fazem-no parecer alguém nascido demasiado tarde, que procura em vão tornar realidade a forma de vida de uma época passada. Outros elementos da sua natureza, a desconsiderada objetividade da sua força realista, a corajosa auto-afirmação da sua pessoa diante do trivial *juste milieu* que estava em ascensão, e outras coisas mais, mostram-no como precursor de certas formas posteriores de espírito e de vida. Mas sempre sente e vivencia a realidade do seu tempo como um obstáculo. Por isso mesmo o seu realismo, embora não tenha surgido de modo algum, ou só muito tenuemente, de uma compreensão genética amorosa dos desenvolvimentos, isto é, de uma ideologia histórica, está tão enérgica e estreitamente ligado à sua existência — o realismo deste *cheval ombrageux* é um produto da luta pela sua auto-afirmação, e a partir disto explica-se que o nível estilístico dos seus grandes romances realistas se aproxime muito mais do antigo conceito grande e

heróico do trágico do que aquele da maioria dos realistas posteriores: Julien Sorel é muito mais "herói" do que as figuras de Balzac ou de Flaubert.

A partir de um outro ponto de vista, que já acabamos de insinuar, é evidente que está muito próximo dos seus contemporâneos românticos: na luta contra as fronteiras estilísticas entre o realista e o trágico. Nisto até os sobrepuja, pois é muito mais conseqüente e legítimo e com base nesta coincidência lhe foi possível, também, em 1822, aparecer como partidário da nova tendência.

É fato conhecido que a regra estilística clássica, que excluía todo e qualquer realismo material das obras trágico-sérias, já se afrouxara durante o século XVIII; tratamos disso nos dois capítulos precedentes. Mesmo na França, este afrouxamento é perceptível já na primeira metade do século XVIII. Durante a segunda metade foi sobretudo Diderot quem propagou, tanto teórica como praticamente, um nível estilístico médio, sem ultrapassar, contudo, o burguês-comovente. Nos seus romances, especialmente no *Neveu de Rameau*, apresenta personagens da vida quotidiana e da classe média, quando não baixa, com uma certa seriedade. Mas esta seriedade lembra mais o moralista e satírico do Iluminismo do que o Realismo do século XIX. Na figura e na obra de Rousseau há decididamente um germe de evolução posterior. Rousseau podia, como diz Meinecke no seu livro sobre o historicismo (II, 390), "mesmo sem penetrar até o pensamento cabalmente histórico, ajudar a despertar o novo senso do individual, somente pelo desvendamento da sua própria e incomparável individualidade". Meinecke fala aqui do pensamento histórico; coisa semelhante poderia ser dita do Realismo. Rousseau não é propriamente realista; trata dos seus temas, sobretudo da própria vida, com um interesse tão fortemente apologético e crítico-moral, o seu juízo acerca dos acontecimentos está tão fortemente determinado pelos seus princípios de direito natural que a realidade do mundo social não se torna imediatamente um objeto para ele. Contudo, o exemplo das *Confessions*, que procuram representar a própria existência na sua situação real com respeito à vida contemporânea, é importante como modelo estilístico para aqueles escritores que possuíam mais sentido para a realidade dada do que ele. Mais importante, talvez, na sua influência mediata sobre o realismo sério, é a sua politização do conceito idílico da natureza: ela criou uma imagem ideal para a conformação da vida, que, como é sabido, exerceu forte influência, e que se acreditava pudesse ser tornada realidade de forma imediata. Estava em contraste com a realidade histórica historicamente estabelecida, e este contraste tornava-se tanto mais forte quanto mais claramente se evidenciava que a realização do ideal estava fadada ao fracasso. Desta forma, a realidade prática, histórica, converteu-se em problema de uma maneira antes desconhecida, mais concreta e mais próxima.

Nos primeiros decênios após a morte de Rousseau, no pré-romantismo francês, o efeito daquela terrível desilusão foi, evidentemente, totalmente contrário: apresentou-se, justamente no caso dos escritores mais importantes, uma tendência para a fuga da realidade contemporânea. A Revolução, o Império e, ainda, a época da Restauração são pobres em obras literárias realistas. Os heróis dos romances pré-românticos revelam uma aversão por vezes quase mórbida a entrar em contato com a vida contemporânea. Já para Rousseau, a contradição entre o natural, que desejava, e o real historicamente fundamentado, com que se deparava, tornara-se trágica; mas esta contradição incitara-o para a luta pelo natural. Não mais vivia quando a Revolução e Napoleão criaram uma situação totalmente nova, não uma situação natural no sentido de Rousseau, mas ainda uma situação ligada historicamente. A geração seguinte, profundamente impressionada com os seus pensamentos e com as suas esperanças, viveu a resistência vitoriosa do histórico-real, e precisamente aqueles que mais profundamente sentiram a sua influência encontram-se num mundo novo, que destruíra totalmente as suas esperanças, e no qual não puderam se sentir à vontade. Opuseram-se ou dele se afastaram. Da herança de Rousseau guardaram somente a cisão interna, a tendência para a fuga da sociedade, a necessidade de se isolar e de ficar sozinho; o outro lado da natureza de Rousseau, o lado revolucionário e combatente, este eles perderam. As circunstâncias externas que destruíram a unidade da vida espiritual e a influência dominante da literatura na França também contribuíram para esta evolução. Dificilmente se encontrará uma obra literária importante, desde a eclosão da Revolução até a queda de Napoleão, na qual não se apresentem sintomas desta fuga do real e contemporâneo, e mesmo entre os grupos românticos posteriores a 1820 tais sintomas estão muito difundidos. Eles se apresentam da maneira mais pura e completa em Senancour. A relação da maioria dos pré-românticos com a realidade social do seu tempo é, justamente no seu caráter negativo, muito mais seriamente problemática do que a da sociedade iluminista. O movimento rousseauiano e a grande decepção que sofreu foram pressupostos para o surgimento da visão moderna da realidade. Na medida em que Rousseau contrapunha com paixão o estado natural do homem e a realidade existente da vida determinada historicamente, converteu esta última em problema prático; somente então desvalorizou-se a representação historicamente aproblemática e imóvel da vida, no estilo do século XVIII.

O Romantismo, que se desenvolvera muito antes na Alemanha e na Inglaterra, e cujas tendências históricas e individualistas estavam se preparando também na França fazia muito tempo, chegou a se desenvolver por completo após 1820 e, como se sabe, foi precisamente o princípio da mistura de estilos aquilo que Victor Hugo e seus amigos levantaram como grito de guerra próprio do seu movimento; nele se manifestava da maneira mais evidente o

contraste com o tratamento clássico dos temas e com a linguagem literária clássica. Mas já na formulação de Hugo se apresenta algo de demasiado exacerbadamente antitético: trata-se, para ele, da mistura do sublime com o grotesco. Ambos são pólos estilísticos que não tomam em consideração o real. De fato, não tinha a intenção de representar a realidade dada de forma compreensiva; antes ressalta, nos temas históricos ou contemporâneos, os pólos estilísticos do sublime e do grotesco ou também outras contradições éticas ou estéticas, e o faz com tanto vigor que eles se entrecrocavam com violência; desta forma, embora surjam efeitos fortes, pois a força de expressão de Hugo é poderosa e sugestiva, são inverossímeis e, como reprodução da vida humana, falsos.

Outro escritor da geração romântica, Balzac, que possuía tanta capacidade criadora e muito maior proximidade do real, tomou a representação da vida contemporânea como uma tarefa pessoal e pode ser considerado, juntamente com Stendhal, como o criador do realismo moderno. É dezesseis anos mais novo do que este, mas os seus primeiros romances característicos aparecem quase simultaneamente com os de Stendhal, isto é, ao redor de 1830. Como exemplo da sua maneira de representar mostraremos, primeiramente, o retrato de Mme Vauquer, a dona da pensão do romance *Le Père Goriot*, surgido em meados de 1834. Antecede-o uma descrição muito exata do bairro em que se encontra a pensão, da casa em si, dos dois aposentos do térreo; deste conjunto todo resulta uma impressão intensa de desconsolada pobreza, desgaste e rancidez, sendo que, juntamente com a descrição material, sugere-se também a atmosfera moral. Depois da descrição da instalação da sala de jantar, aparece, finalmente, a dona da casa, em pessoa:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes et fait entendre son ronron matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bain ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon

de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme Vauquer ressemble à toutes les femmes qui ont eu des malheurs. Elle a l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmier pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins elle est *bonne femme au fond*, disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entendant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été M. Vauquer? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune? "Dans les malheurs", répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre et le droit de ne compatir à aucune infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir.

Este cômodo está em todo o seu esplendor quando, perto das sete horas de manhã, o gato de Mme Vauquer precede sua dona, salta sobre os aparadores para farejar o leite contido em várias jarras cobertas com pires e faz ouvir o seu ronrom matinal. Logo a viúva aparece, ataviada com a sua touca de tule, sob a qual pende uma mecha de cabelo postiço, mal colocada; ela anda arrastando seus chinelos tortos. O rosto velhusco, rechonchudo, do meio do qual surge um nariz de bico de papagaio; as pequenas mãos roliças, a figura redonda como um rato de igreja, o corpete demasiado cheio e flutuante, estão em harmonia com esta sala onde ressuma a desdita, onde se acaçapa a especulação, e cujo ar mornamente fétido a Mme Vauquer respira sem repugnância. Sua figura, fresca como uma primeira geadada outonal, os olhos enrugados, cuja expressão passa do sorriso prescrito às dançarinas ao franzimento amargo do usurário, enfim, toda a sua pessoa explica a pensão, como a pensão implica a sua pessoa. Não existe galés sem sentenciados, não sentiríeis nessas sem aqueles. A gordura baça dessa pequena mulher é o produto desta vida, como o tifo é a consequência das exalações de um hospital. A sua anágua de lã tricotada, que sobressai da sua saia, feita de um velho vestido, cujo recheio escapa pelos rasgos do tecido puído, resume o salão, a sala de jantar, jardinzinho, anuncia a cozinha e faz pressentir os pensionistas. Quando ela está lá, este espetáculo está completo. Com cerca de cinquenta anos, Mme Vauquer parece-se com todas as mulheres que tiveram desgraças. Tem os olhos vítreos, o ar inocente de uma alcoviteira que se deixa irritar para se fazer pagar mais caro, mas, antes de mais nada, disposta a tudo para adoçar a sua sorte, disposta a entregar Jorge ou Pichegru, se Jorge ou Pichegru pudessem ainda ser entregues. Não obstante, ela é *uma boa mulher no fundo*, dizem os pensionistas, que acham que ela não tem fortuna e a ouvem gemer e tossir como eles. O que tinha sido de M. Vauquer? Ela nunca explicava a sorte do defunto. Como havia perdido sua fortuna? "Nas desgraças", respondia. Ele tinha se comportado mal para com ela, não lhe tinha deixado senão os olhos para chorar, esta casa para viver e o direito de não se compadecer com nenhum infortúnio porque, dizia ela, tinha sofrido tudo o que é possível sofrer.

O retrato da dona da pensão está ligado à sua aparição matutina na sala de jantar; aparece neste ponto central de sua

atividade, introduzida um pouco à maneira das bruxas pelo gato que pula sobre o aparador, e imediatamente começa uma descrição pormenorizada da sua pessoa. A descrição é feita sob um motivo principal, que é repetido várias vezes: o motivo da harmonia entre a sua pessoa, por um lado, e o espaço em que se encontra a pensão que dirige, a vida que leva, pelo outro; em poucas palavras, a harmonia entre a sua pessoa e aquilo que nós (e às vezes também já Balzac) chamamos de meio. Esta harmonia é sugerida da forma mais penetrante: em primeiro lugar, o aspecto gasto, gordo, suamente quente e sexualmente repulsivo do seu corpo e das suas roupas, o que concorda com o ar da habitação, que ela respira sem nojo; pouco mais tarde, em ligação com o rosto e com os gestos faciais, o motivo é considerado de forma um pouco mais moralista, a saber, acentuando energicamente a relação mútua entre pessoa e meio: *sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*. A isto junta-se a comparação com as galés. Segue-se uma interpretação mais médica, na qual o *embonpoint blafard* de Mme Vauquer, como produto da sua vida, é comparado com o tifo como consequência das exalações de um hospital. Finalmente, o seu saio é valorizado como uma espécie de síntese das diferentes especialidades da pensão, como antegosto dos produtos da cozinha e como prenúncio dos hóspedes da pensão. Este saio torna-se, por um instante, símbolo do meio, e depois, o conjunto todo é ainda resumido na frase: *Quand elle est là, ce spectacle est complet*; não é necessário esperar o café da manhã e os hóspedes; tudo isso já está incluído na sua pessoa. Não parece existir uma ordenação consciente das diferentes retomadas do motivo da harmonia, assim como não parece que Balzac tivesse seguido um plano sistemático na descrição da aparência de Mme Vauquer; a seqüência das coisas mencionadas — cobertura da cabeça, penteado, chinelos, rosto, mãos, corpo, novamente rosto, olhos, corpulência, saio — não permite reconhecer qualquer traço de composição; também não é indicada nenhuma separação entre roupa e corpo, nem entre um traço físico e o seu significado moral. A descrição toda, até o ponto em que a consideramos, dirige-se para a fantasia mimética do leitor, às imagens lembradas de pessoas semelhantes e de meios semelhantes, que ele possa ter conhecido. A tese da "unidade de estilo" do meio, na qual são também incluídos os seres humanos, não é fundamentada racionalmente, mas é apresentada como um estado de coisas imediatamente apreensíveis, de maneira puramente sugestiva, sem provas. Numa frase como esta: *ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur... et dont Mme Vauquer respire d'air chaudement fétide...* pressupõe a tese da harmonia, com tudo o que ela traz consigo (significação sociológico-moral dos móveis e das peças de vestuário, possibilidade de determinar os elementos ainda não visíveis do meio a partir dos que já foram dados etc.). Também a menção das galés e do tifo só são

comparações sugestivas; não são provas nem tentativas para tanto. A falta de ordem e o desleixo racional do texto são conseqüências da pressa com que Balzac trabalhava, mas, mesmo assim, não são casuais, pois a própria pressa é, em boa parte, um resultado da sua obsessão por imagens sugestivas. 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, freqüentemente, 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". Na sala de jantar, com os seus móveis e apetrechos gastos e mesquinhos, mas que não deixam de ser tranqüilos e inofensivos para uma mente não influenciada pela fantasia, "ressuma a desgraça, acaçapa-se a especulação" — em meio a esta quotidianidade trivial, ocultam-se bruxas alegóricas, e no lugar da viúva rechonchuda e desordenadamente vestida, vê-se surgir, por um instante, uma ratazana. Trata-se, portanto, da unidade de um espaço vital determinado, sentida como uma visão de conjunto demoníaco-orgânica e descrita com meios extremamente sugestivos e sensórios.

A parte seguinte do nosso texto, na qual o motivo da harmonia não mais é mencionado, ocupa-se do caráter e da história progressa de Mme Vauquer. Mas seria um erro ver nesta separação entre, por um lado, a aparência e, pelo outro, o caráter e a história progressa, um princípio proposital de composição. Mesmo nesta segunda parte aparecem ainda características físicas (*l'oeil vitreux*) e, muito freqüentemente, Balzac também ordena de forma diferente, ou mistura totalmente entre si os elementos físicos, morais e históricos de um retrato. O tratamento do caráter e da história progressa não tem, no nosso caso, a finalidade de esclarecer algo disso tudo, mas serve para colocar a obscuridade de Mme Vauquer "sob uma luz apropriada", isto é, sob o lusco-fusco do demonismo subalterno e trivial. No que se refere à história progressa, a dona da pensão integra a categoria das mulheres aproximadamente cinqüentonas *qui ont eu des malheurs* (plural!). Balzac não dá explicação alguma acerca da sua vida progressa, mas reproduz, parcialmente em discurso indireto, a tagarelice informemente plangente, perdidamente coloquial, que ela mesma sói apresentar diante de inquirições compadecidas. Também aqui apresenta o plural suspeito, que se exime da informação precisa: o seu falecido marido teria perdido a sua fortuna *dans les malheurs*; de forma totalmente semelhante àquela em que, mais tarde, outra viúva suspeita indica que seu marido, que tinha sido conde e general, morrera *sur les champs de bataille*. A isto corresponde o baixo demonismo do caráter de Mme Vauquer; parece *bonne femme au fond*, parece ser pobre, mas possui, como é dito mais tarde, uma bela fortuninha, e é capaz de qualquer baixa vulgar para melhorar um pouco a própria sorte — a limitação baixa

e vulgar das metas deste egoísmo, a mistura de tolice, astúcia e força vital escondida, dá novamente a impressão de algo repulsivamente fantasmagórico; novamente impõe-se a comparação com um rato ou com um outro animal que tem sobre a força imaginativa dos homens um efeito demoníaco e vil. A segunda parte da descrição é, portanto, uma complementação da primeira: depois de Mme Vauquer ter sido apresentada, na primeira parte, como síntese da unidade do espaço vital por ela dominado, na segunda, aprofunda-se a opacidade e a baixa do seu ser que deve agir no mencionado espaço.

Em toda a sua obra, como neste texto, 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. É digno de nota que conseguiu isto da maneira mais perfeita e legítima com referência aos círculos da burguesia média e pequena de Paris e da província, enquanto que a sua representação da sociedade distinta é amiúde melodramática, ilegítima e, às vezes, até de um efeito cômico contrário às suas intenções. Em geral, Balzac não está isento de exageros melodramáticos; mas, enquanto isto só raramente prejudica a legitimidade do conjunto nas esferas baixas ou médias, não é capaz de criar a atmosfera certa para as zonas mais elevadas da vida — inclusive para as intelectuais.

O realismo atmosférico de Balzac é um produto da sua época, é ele próprio parte e produto de uma atmosfera. A mesma forma espiritual — isto é, a romântica —, que começava a perceber sensivelmente com tanta intensidade a unidade atmosférica de estilo das épocas anteriores, que descobria a Idade Média, o Renascimento e também a forma historicamente peculiar das culturas estrangeiras (Espanha, o Oriente), esta mesma forma espiritual desenvolveu também a compreensão orgânica para a peculiaridade atmosférica da própria época, em todas as suas variadas formas. O historicismo e o realismo atmosféricos estão em estreita correlação; Michelet e Balzac são arrastados pelas mesmas correntes. Os acontecimentos que tiveram lugar na França, precisamente entre 1789 e 1815, e as suas conseqüências nos anos sucessivos trouxeram como seqüela o fato de ser precisamente na França onde o realismo moderno contemporâneo chegou mais cedo e mais fortemente se desenvolveu, e a unidade político-cultural do país deu-lhe, neste sentido, um avanço importante com respeito à Alemanha. A realidade francesa podia ser abrangida, em toda a sua varie-

dade, como um todo. Em grau não menor do que a simpatia romântica pela totalidade atmosférica dos espaços vitais, também uma outra corrente romântica contribuiu para o desenvolvimento do realismo moderno, a saber, aquela da qual já falamos tão repetidamente: a mistura de estilos. Foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-quotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme Vauquer, se tornassem objetos da representação literária séria.

Estas considerações gerais parecem-me evidentes; é muito mais difícil descrever com alguma exatidão a ideologia que domina precisamente a especial maneira de representar de Balzac. As indicações que ele próprio faz a respeito são numerosas e dão também muitos pontos de apoio, mas são confusas e contraditórias. Por mais que ele seja rico em idéias e em imaginação, não possui a qualidade de separar entre si os diversos elementos da sua própria ideologia, não é capaz de represar a irrupção de imagens e comparações sugestivas, mas carentes de clareza, em meio a análises racionais e, em geral, não consegue adotar uma posição crítica diante da corrente da sua própria inspiração. Todas as suas análises racionais, embora estejam cheias de observações isoladas agudas e originais, levam a uma fantasiosa macroscopia, que lembra o seu contemporâneo Hugo. No entanto, para uma explicação de sua arte realista, é necessária, precisamente, uma nítida separação das correntes que nela confluem.

No *Avant-propos à Comédie humaine* (publicada em 1842), Balzac começa a explicação da sua obra com uma comparação entre o reino animal e a sociedade humana, para a qual se deixa inspirar pelas teorias de Geoffroy Saint-Hilaire. Este biólogo sustentava, sob a influência da filosofia natural especulativa alemã da época, o princípio da unidade típica na organização, isto é, a idéia de que na organização das plantas (e dos animais) haveria um plano geral: Balzac lembra, nesta ocasião, os sistemas de outros místicos, filósofos e biólogos (Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham), para formular finalmente os seus pensamentos da seguinte forma:

Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer...

O criador não se serviu senão de um só modelo para todos os seres organizados. O animal é um princípio que assume sua forma exterior, ou, para falar mais exatamente, as diferenças de sua forma, nos meios onde é chamado a se desenvolver...

Este princípio é transferido imediatamente à sociedade humana:

La Société [com maiúscula, como pouco antes *Nature*] ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?

A Sociedade não faz do homem, segundo os meios onde sua ação se desenvolve, tantos homens diferentes quantas são as variedades zoológicas?

E depois compara as diferenças entre um soldado, um trabalhador, um funcionário, um advogado, um vadio, um sábio, um estadista, um comerciante, um marinheiro, um poeta, um pobre, um sacerdote, com as que existem entre lobo, leão, burro, corvo, tubarão, e assim por diante...

Disto se conclui, em primeiro lugar, que Balzac tenta fundamentar as suas opiniões acerca da sociedade humana (tipo humano diferenciado pelo meio) mediante analogias biológicas. A palavra meio (*milieu*), que aparece aqui pela primeira vez em sentido sociológico, e à qual estava destinada uma tão grande carreira (Taine parece tê-la recebido de Balzac), Balzac aprendeu-a de Geoffroy Saint-Hilaire, o qual, por sua vez, a tinha transferido do campo da Física para o da Biologia. Agora ela emigra da Biologia para a Sociologia. O biologismo que Balzac tem em mente é, como pode ser deduzido dos nomes por ele citados, místico, especulativo e vitalista; com isto, a representação ideal, o princípio "animal" ou "homem", não está concebido, de modo algum, de forma imanente, mas como que uma idéia real platônica. As diferentes espécies e gêneros são apenas *formes extérieures*. E, além do mais, elas próprias não são vistas como historicamente mutantes, mas como fixas (um soldado, um trabalhador etc., assim como um leão, um burro). A significação própria da idéia de "meio", assim como a aplicava na prática nos seus romances, Balzac não parece tê-la reconhecido totalmente aqui. Não a palavra, mas a coisa — o meio em sentido social — já existiu muito antes dele; Montesquieu possui esta idéia inconfundivelmente; mas enquanto Montesquieu dá muito maior consideração às condições naturais (clima, solo) do que às que surgiram da história da humanidade, e enquanto se afana em construir os diferentes meios como representações modelares inamovíveis, às quais é possível aplicar, caso por caso, o modelo de constituição e de legislação apropriado para elas, Balzac está, na prática, inteiramente sob o sortilégio dos elementos estruturais históricos e constantemente mutantes do seu meio. E nenhum leitor chega por si só à idéia que Balzac parece defender no *Avant-propos*, ou seja, que o que lhe interessa é o tipo "homem" ou, até mesmo, somente os tipos especiais ("soldado", "comerciante"): o que se vê é a figura individual, concreta, internamente corpórea e histórica, surgida da imanência da situação histórica, social, física etc., e em constante mutação; não "o soldado", mas, por exemplo, o Coronel Bridau em Issoudun (*La Kabouilleuse*),

exonerado após a queda de Napoleão, desmoralizado e entregue à aventura.

Após a audaciosa comparação entre a diferenciação zoológica e sociológica, Balzac se esforça, contudo, em salientar as peculiaridades da *Société* em contraste com a *Nature*. Ele as vê, antes de mais nada, na muito maior variedade da vida humana e dos costumes humanos, assim como na possibilidade, inexistente no reino animal, de se transformar uma espécie em outra (*L'épicier... devient pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social*); outrossim, há o acasalamento de espécies diferentes (*la femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince...; dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle d'un mâle*); também são mencionados os dramáticos conflitos amorosos, raramente existentes no reino animal e os diferentes graus de inteligência de diferentes seres humanos. A oração que resume tudo diz: *L'Etat social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société*. Por mais inexacto e macroscópico que seja este período, por mais que sofra por causa do *proton pseudos* (falsidade inicial) da comparação que lhe serve de fundamento, não deixa de conter uma compreensão histórica instintiva (*les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures... changent au gré des civilisations*) e algo de dinamismo vitalista (*si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie...*). Não se fala nas possibilidades de compreensão especiais de que o homem dispõe frente ao homem; também não em uma formulação negativa, isto é, que, comparados com ele, os animais não a possuem; pelo contrário, a simplicidade relativa da vida social e espiritual dos animais é colocada como fato objetivo, e só no fim encontra-se uma insinuação do caráter subjetivo de tais conhecimentos: *...les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps...*

Depois desta transfusão do biológico ao histórico-humano, Balzac prossegue com uma polêmica contra a historiografia habitual, à qual lança em rosto ter negligenciado até então a história dos costumes; esta seria a tarefa à qual ele ter-se-ia avocado. Com isto, não menciona os ensaios de história dos costumes que foram feitos a partir do século XVIII (Voltaire); portanto não se chega também a uma análise que explicasse a diferença entre a sua representação dos costumes e a dos seus eventuais predecessores; somente menciona Petronio. Ao observar as dificuldades da sua tarefa (um drama com três ou quatro mil personagens), sente-se encorajado pelo exemplo dos romances de Walter Scott; movimentamo-nos, estritamente, no mundo do historicismo romântico. Também aqui a clareza do pensamento vê-se prejudicada pelas formulações cheias de efeitos e fantasia; por exemplo, *faire concurrence à l'Etat-Civil* é incompreensível, e a frase *le hasard est le plus grand romancier du monde* necessita, dentro de uma mentali-

dade histórica, ao menos de um comentário. Contudo, alguns motivos significativos e característicos emergem com êxito: antes de mais nada a concepção do romance de costumes como história filosófica e, em geral, a interpretação energicamente sustentada por Balzac também em outras partes, de que a sua atividade deve ser considerada como historiografia (ainda voltaremos a este ponto), outrossim, a justificação de todas as espécies e de todos os níveis estilísticos em obras deste gênero; e, finalmente, a sua intenção de superar Walter Scott, na medida em que encerra todos os seus romances num conjunto único, numa representação global da sociedade francesa do século XIX, o que volta a designar aqui como obra histórica.

Mas com isto o seu plano não se esgota; quer prestar contas pormenorizadas, ainda, acerca de *les raisons ou la raison de ces effets sociaux*, e se teve êxito pelo menos na procura de *ce moteur social*, quer finalmente também *méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau*? Não é necessário que insistamos acerca da sua incapacidade de tecer considerações teóricas, fora dos limites de uma narração, nem acerca do fato de que, portanto, só poderia tentar a realização dos seus planos em forma de romances. Aqui somente interessa constatar que não lhe bastava a filosofia "imamente" dos seus romances de costumes, e que esta insatisfação o induz aqui, após tanta discussão biológica e histórica, a empregar imagens modelares clássicas — *la règle éternelle, le vrai, le beau* —; categorias que não mais pode aproveitar de forma prática em seus romances.

Todos esses motivos: biológicos, históricos, classicamente morais, encontram-se efetivamente esparsos em sua obra. Gosta muito de comparações biológicas; fala em fisiologia ou zoologia motivado por fenômenos sociais, fala da *anatomie du coeur humain*; no texto acima citado, compara os efeitos de determinado meio social com as exalações que produzem o tifo e, numa outra passagem do *Père Goriot*, diz que Rastignac se teria entregue aos ensinamentos e seduções do luxo *avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée*. É desnecessário enumerar motivos históricos, pois o espírito atmosférico-individualizante do historicismo é o espírito de toda a sua obra, mas quero citar pelo menos uma de muitas passagens, para mostrar que era constantemente consciente das concepções historicistas. A passagem consta do seu romance de província *La vieille Fille*; trata-se de dois senhores de certa idade que moram em Alençon; um deles é um típico *ci-devant*, o outro, um oportunista da revolução, falido:

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par

l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physiologies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs coutumes.

As épocas desbotam sobre os homens que as atravessam. Estas duas personagens provavam a verdade deste axioma pela oposição das tintas históricas impressas em suas fisionomias, nas suas palavras, nas suas idéias e costumes.

E, numa outra passagem do mesmo romance, fala, relativamente a uma casa de Alençon, do *archétype* que ela representaria; aqui não se trata do arquétipo de um ente abstrato histórico, mas daquele das *maisons bourgeoises* de uma grande parte da França. A casa, cujo saboroso caráter local descreveu anteriormente, mereceria o seu lugar nesta obra tanto mais ... *qu'il explique des mœurs et représente des idées*. Elementos biológicos e historicistas reúnem-se na obra de Balzac, e o fazem bastante bem, não obstante algumas faltas de clareza e de muitos exageros, pois ambos encaixam no caráter romântico-dinâmico da mesma, caráter que, por vezes, transborda no romântico-mágico e demoníaco. Em ambos os casos, sente-se a ação de "forças" irracionais. Em contraste, o elemento clássico-moralista age frequentemente como um corpo estranho. Manifesta-se particularmente na propensão de Balzac para a formulação de sentenças morais de caráter generalizador. Por vezes, e como observações isoladas, são engenhosas, mas sofrem, em geral, de uma generalização desmedida; por vezes nem são engenhosas, e quando crescem até se converterem em análises mais prolongadas surge o que vulgarmente se denomina de palavrório. Quero citar aqui algumas máximas que se encontram no *Père Goriot*:

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. -- (La science et l'amour) ...sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre. -- S'il est un sentiment inné dans le cœur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercé à tout moment en faveur d'un être faible? -- Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait. -- Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée?

A felicidade é a poesia das mulheres, assim como a *toilette* é seu disfarce. (A ciência e o amor). . . são assíntotas que nunca podem se encontrar. Se há um sentimento inato no coração do homem, não é ele o orgulho da proteção exercida em favor de um ser frágil? Quando se conhece Paris, não se acredita em nada do que dizem a seu respeito, e não se diz nada acerca do que lá se faz. Um sentimento, não é o mundo num pensamento?

O mínimo que pode ser dito sobre tais sentenças é que não merecem, em sua maioria, a generalização de que gozam. São as ocorrências surgidas da situação do instante, por vezes muito oportunas, por vezes absurdas, nem sempre de bom gosto. Balzac

ambiciona ser um moralista clássico; ocasionalmente encontram-se nele até reminiscências de La Bruyère (por exemplo, uma passagem no *Père Goriot*, onde são descritos os efeitos físicos e espirituais da posse de dinheiro, por ocasião da remessa de dinheiro que Rastignac recebe da família). Mas isto não casa nem com o seu estilo, nem com o seu temperamento. As melhores formulações, encontra-as em meio às narrações, quando nem pensa em moralizar; assim, quando, em *La vieille Fille*, diz acerca de Mlle Cormon, aproveitando a oportunidade do instante: *Honteuse elle-même, elle ne devinait pas la honte d'autrui*.

Acerca do plano do conjunto, que ia se formando paulatinamente dentro dele, há ainda outras interessantes declarações dele próprio, sobretudo do tempo em que o fixou definitivamente: nas cartas escritas ao redor de 1834. Há três motivos que devem ser salientados especialmente nestas auto-interpretações; encontram-se reunidos numa carta à senhora von Hanska (*Lettres à l'Etrangère*, Paris 1899, carta de 26 de outubro de 1834, pp. 200-206), onde diz (p. 205):

Les *Etudes des Mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physiologie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mur, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.

Os *Estudos dos Costumes* representarão todos os efeitos sociais sem que nenhuma situação da vida, nenhuma fisionomia, nenhum caráter de homem ou de mulher, nenhuma maneira de viver, nenhuma profissão, nenhuma zona social, nenhuma província francesa, nada do que disser respeito à infância, à velhice, à idade madura, à política, à justiça, à guerra, tenha sido esquecido.

Isto posto, a história do coração humano traçada fio por fio, a história social feita em todas as suas partes, eis a base. Não serão fatos imaginários; será o que acontece em toda parte.

Dos três motivos que tenho em mente, dois podem ser reconhecidos imediatamente: primeiramente, o caráter universal e vitalmente enciclopédico da intenção; nenhuma parte da vida deve faltar; logo depois, o elemento de realidade casual: *ce qui se passe partout*. O terceiro motivo reside na palavra *histoire*. Nesta *histoire du cœur humain* ou *histoire sociale* não se trata de "História" no sentido corrente: não da investigação científica de acontecimentos ocorridos, mas de uma invenção relativamente livre; não se trata de *history*, mas de *fiction* (os termos ingleses são especialmente claros); não se trata, de forma alguma, do passado,

mas do presente contemporâneo, que se estende, quando muito, por alguns anos ou décadas no passado. Quando Balzac designa os seus *Etudes des Moeurs au dix-neuvième siècle* como história — de forma semelhante Stendhal já tinha dado ao seu romance *Le Rouge et le Noir* o subtítulo *Chronique du dix-neuvième siècle* —, isto significa, em primeiro lugar, que considera a sua atividade criativa e artística como uma atividade histórico-interpretativa, de natureza mesmo histórico-filosófica, como já podia ser apreendido no *Avant-propos*; em segundo lugar, significa que considera o presente como história; isto é, o presente é algo que ocorre surgindo da história. De fato, os seus homens e os seus ambientes, por mais presentes que sejam, estão sempre representados como fenômenos que emanaram dos acontecimentos e das forças históricas. Basta reler, por exemplo, a descrição da origem da fortuna de Grandet (*Eugénie Grandet*), ou a carreira de Du Bousquier (*La vieille Fille*), ou a do velho Goriot, para se aperceber disso; nada semelhante tão consciente nem exato se encontra em parte alguma antes do aparecimento de Stendhal e de Balzac, e este último ultrapassa o primeiro de longe no que se refere à ligação orgânica entre homem e história. Uma tal concepção e uma tal prática são totalmente historicistas.

Voltemos ainda uma vez ao segundo motivo — *ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout*. Com isto fica dito que a invenção não haure da livre força imaginativa, mas da vida real, tal como se apresenta em toda parte. Ora, Balzac possui, diante desta vida, múltipla, embebida de história, representada sem rebuços, com tudo o que tiver de quotidiano, prático, feio e comum, uma posição semelhante à que Stendhal já possuía: leva-a a sério e até a considera tragicamente, nesta forma real, quotidiana, intra-histórica. Isto não existiu em parte alguma na época posterior ao surgimento do gosto clássico; nem antes, nesta forma prática e intra-histórica, dirigida para uma auto-responsabilização social do homem. A partir do Classicismo francês e, sobretudo, após o absolutismo, não somente o tratamento do quotidiano-real tinha se tornado muito mais limitado e decoroso, mas também a atitude que se tinha diante dele privava-se, por assim dizer, fundamentalmente, do trágico e do problemático. Tentamos analisar isto nos capítulos precedentes; um objeto da realidade prática podia ser tratado de forma cômica, satírica, didático-moralizante; certos objetos de campos bem circunscritos e determinados do contemporâneo e quotidiano atingiam até o nível estilístico mediano do comvente; mas não se ia além. A vida real-quotidiana, mesmo das camadas médias da sociedade, era considerada como de estilo baixo; o engenhoso e importante Henry Fielding, que toca tantos problemas morais, estéticos e sociais, mantém a representação sempre nos limites do tom satírico-moralista e diz no *Tom Jones* (livro XIV, Cap. I): *...that kind of novels which, like this I am writing, is of the comic class.*

A irrupção da seriedade trágica e existencial no Realismo, tal como a constatamos em Stendhal e Balzac, está, sem dúvida, em estreita correlação com o grande movimento romântico da mistura dos estilos, designado pelo slogan "Shakespeare contra Racine", e considero a forma de Stendhal e Balzac, a mistura do sério com a realidade quotidiana, muito mais decisiva, autêntica, importante, do que a do grupo de Victor Hugo, que queria unir o sublime ao grotesco.

A novidade da atitude e a nova espécie de objetos que eram tratados séria, problemática, tragicamente, tiveram como efeito o desenvolvimento progressivo de uma espécie totalmente nova de estilo sério ou, se se quiser, elevado; não seria possível transferir, para os novos objetos, sem mais nem menos, os níveis antigos, nem os shakespearianos, nem os níveis racinianos de percepção e de expressão; num primeiro momento mostrava-se uma certa insegurança nesta nova espécie de atitude grave.

Stendhal, cujo realismo surgira a partir de uma resistência contra um presente que lhe era desprezível, ainda conservou na sua atitude muito dos instintos do século XVIII. Nos seus heróis ainda aparecem os espectros das lembranças de figuras tais como Romeu, Don Juan, Valmont (das *Liaisons Dangereuses*) e Saint-Preux; sobretudo vive nele a figura de Napoleão; os heróis dos seus romances pensam e sentem contra o tempo, rebaixam-se somente com desprezo às intrigas e maquinações do presente pós-napoleônico; embora se imiscuam constantemente motivos que, segundo as concepções anteriores, teriam caráter cômico, não deixa de prevalecer para ele o conceito de que uma figura pela qual sente uma participação trágica, participação que também exige do leitor, deve ser um herói autêntico, grande e audacioso nos seus pensamentos e paixões. A liberdade do coração grande, a liberdade da paixão ainda têm, no caso de Stendhal, muito da altura aristocrática e do jogo com a vida que pertencem, antes, ao *ancien régime* do que à burguesia do século XIX.

Balzac submerge os seus heróis bem mais profundamente na temporalidade; com isto, perdem-se-lhe a medida e os limites daquilo que, anteriormente, era considerado trágico; e a seriedade objetiva diante da realidade moderna, que se desenvolveu mais tarde, esta ele ainda não possui. Qualquer enredo, por mais trivial ou corriqueiro que seja, é por ele tratado grandiloquentemente, como se fosse trágico; qualquer mania é por ele vista como paixão. Está sempre disposto a marcar qualquer infeliz como herói ou como santo; se se tratar de uma mulher, compara-a com um anjo ou com uma madona. Demoniza todo e qualquer malvado vigoroso e, em geral, qualquer figura levemente sombria; e chega até a chamar o coitado do velho Goriot *ce Christ de la paternité*. Correspondia ao seu temperamento agitado, cáldo e carente de crítica; correspondia também à moda de vida romântica, farejar por

toda parte forças demoníacas secretas e exacerbar a expressão até o melodramático.

Na geração seguinte, que faz sua aparição nos anos cinqüenta, apresenta-se, neste sentido, uma violenta reação: com Flaubert o realismo torna-se apartidário, impessoal e objetivo. Num trabalho preparatório sobre "a imitação séria do quotidiano", analisei um trecho de *Madame Bovary* a partir deste ponto de vista, e repetirei aqui aquelas páginas, com poucas modificações e abreviações, pois encaixam perfeitamente na atual corrente de idéias, e porque o local e a data da sua publicação (Istambul, 1937) devem ter impedido que chegassem a ter muitos leitores. O trecho em questão está no Cap. 9 da primeira parte de *Madame Bovary* e diz assim:

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servir sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire des raies sur la toile cirée.

Mas era sobretudo às horas de refeição que ela não aguentava mais, nesta pequena sala do andar térreo, com a estufa que fumegava, a porta que rangia, os muros que ressumavam, as lajes úmidas; toda a amargura da existência parecia-lhe servida no seu prato e, como a fumaça do cozido, subiam do fundo de sua alma como que outras bafuradas de enjôo. Carlos era vagaroso ao comer; ela mordiscava algumas avelãs, ou então, apoiada no cotovelo, divertia-se a fazer riscos com a ponta da faca no oleado.

A passagem constitui o ponto culminante de uma descrição cujo objeto é a insatisfação de Emma Bovary com a sua vida em Tostes. Longo tempo esperou um acontecimento repentino, que imprimisse uma nova direção a essa vida sem elegância, aventura, nem amor, no mais profundo da província, ao lado de um homem mediocre e enfadonho. Ela até se preparou para esse acontecimento, cuidou de si e da sua casa, como que para merecer essa virada do destino e para ser digna dela; como ela não ocorre, o desassossego e a desesperação apoderam-se dela. Isto é descrito por Flaubert em várias imagens, que pintam o ambiente que rodeia Emma, tal como ele se lhe apresenta; somente quando não vê mais esperança alguma de fugir desse mundo, surge-lhe nitidamente o que ele tem de desconsolado, monótono, cinzento, enfadonho, asfixiante e irremediável. A passagem que transcrevemos é o ponto culminante da descrição do seu desespero. Depois, narra-se como desleixa tudo na casa, como deixa de cuidar de si mesma e começa

a ficar adobentada, de tal forma que o seu marido se decide a deixar Tostes, pois acredita que o clima não lhe faz bem.

A própria passagem mostra um quadro: marido e mulher juntos, durante uma refeição. Mas este quadro não é mostrado, de forma alguma, em si ou por si mesmo, mas está subordinado ao objeto dominante, ao desespero de Emma. Por isso mesmo também, não é apresentado ao leitor de forma imediata — eis duas pessoas sentadas à mesa, e lá está o leitor que as observa —, mas o leitor vê, em primeiro lugar, Emma, da qual muito se falou nas páginas anteriores, e somente através dela é que vê o quadro. De forma imediata, o leitor vê apenas o estado interno de Emma, e de forma mediata, a partir deste estado, à luz da sua sensação, vê o processo da refeição à mesa. As primeiras palavras do trecho: *Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus...* anunciam o tema, e tudo o que se segue não passa de desenvolvimento do mesmo. Não só as determinações dependentes de *dans* e *avec*, que indicam as espacialidades, se constituem, com o seu amontoado de pormenores do mal-estar, num comentário para *elle n'en pouvait plus*, mas também a oração seguinte, que fala do nojo que lhe causam as comidas, sujeita-se, no seu sentido e no seu ritmo, à intenção principal. Quando mais tarde se lê: *Charles était long à manger*, embora se trate gramaticalmente de uma nova oração, e ritmicamente de um novo movimento, não deixa de ser apenas uma retomada, uma variante do movimento principal; somente a partir do contraste entre o seu tranqüilo comer e a sua repugnância e os movimentos descritos logo a seguir, do seu nervoso desespero, a oração ganha a sua significação própria. O homem que come, despreocupado, torna-se ridículo e algo espectral; quando Emma olha para ele, assim como está sentado e come, torna-se o motivo principal propriamente dito do *elle n'en pouvait plus*; pois tudo o mais que origina o desespero, o triste recinto, a comida habitual, a falta de toalha de mesa, o desconsolador do conjunto todo, parece a ela e, por conseguinte, também ao leitor, algo que tem a ver com Charles Bovary, que emana dele, algo que seria totalmente diferente se ele fosse diferente.

Desta forma, a situação não é apresentada simplesmente como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem Emma e, através dela, apresenta-se a situação. Ainda não se trata, contudo, como em alguns romances em primeira pessoa e em outras obras posteriores do mesmo tipo, da simples reprodução do conteúdo da consciência de Emma, daquilo que sente e do modo como o sente. Embora seja dela que se irradie a luz que ilumina o quadro, ela própria não deixa de ser uma parte do quadro, situando-se em seu centro. Lembra assim o falante da cena de Petrônio, no nosso segundo capítulo; só que os meios que Flaubert emprega são diferentes. Não é Emma quem fala aqui, mas o escritor. *Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui*

suintaient, les pavés humides: certamente Emma sente e vê tudo isto, mas ela não seria capaz de juntá-lo desta forma. *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servir sur son assiette*: ela certamente tem uma tal sensação, mas se quisesse exprimi-la, não o faria desta forma; para chegar a esta formulação faltam-lhe a agudeza e a fria honestidade que resulta de uma prestação de contas consigo mesmo. Todavia, não é de modo algum a existência de Flaubert, mas a de Emma a única que se apresenta nestas palavras; Flaubert não faz senão tornar lingüisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena subjetividade. Se Emma pudesse fazê-lo sozinha, não mais seria o que é, ter-se-ia emancipado de si mesma e, com isto, estaria salva. Assim, ela não vê simplesmente, mas é ela própria vista como alguém que vê, e através disto, pela mera designação nítida da sua existência subjetiva, a partir das suas próprias sensações, é julgada. Quando se lê uma passagem posterior (2ª parte, Cap. 12): *jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...* pensa-se talvez por um instante que esta singular justaposição seja o resultado de um amontoamento afetivo dos motivos que fazem jorrar a aversão de Emma pelo marido; que seja ela própria quem, por assim dizer, pronuncia internamente estas palavras; que se trate de um caso de discurso indireto. Mas isto seria um erro. Trata-se, de fato, de alguns motivos paradigmáticos da aversão de Emma, mas foram concatenados muito premeditadamente pelo autor, e não por Emma, movida por suas emoções. Pois Emma sente muito mais, e de maneira muito mais confusa; vê também outras coisas, afora estas, no seu corpo, nos seus modos, nas suas vestimentas; misturam-se lembranças, entretimentos ouve-o dizer alguma coisa, sente talvez sua mão, a sua respiração, vê-o andar de cá para lá, bonachão, limitado, insípido e despreocupado; é um sem-número de impressões confusas. A única coisa que aparece com contornos nítidos é a repugnância que sente por ele, e que deve ocultar. Flaubert transpõe a agudeza nas impressões; escolhe três dentre elas, de forma aparentemente involuntária, mas que são tiradas de forma exemplar do físico, do espiritual e do comportamento; e coloca-as assim como se fossem três choques que atingem Emma um após o outro. Isto, evidentemente, não é uma reprodução naturalista da consciência. Os choques naturais ocorrem sempre de forma totalmente diferente. Há nisto a mão ordenadora do escritor, que compendia de forma fechada a confusão do conteúdo interno e o dirige no sentido em que ele próprio avança: na direção "repugnância diante de Charles Bovary". Esta ordenação do conteúdo interno evidentemente não recebe as suas escalas de fora, mas do próprio material de que se constitui. É posto em ordem aquilo que deve ser empregado para que o próprio conteúdo se transforme em linguagem, sem mistura alguma.

Quando se compara esta forma de representação com as de Stendhal ou Balzac, deve-se expor preliminarmente que também aqui podem ser encontradas as duas características decisivas do realismo moderno; também aqui acontecimentos quotidianos e reais de uma camada social baixa, da burguesia provinciana, são levados muito a sério — ainda falaremos sobre o caráter especial desta seriedade — e também aqui os acontecimentos quotidianos estão submersos muito exata e profundamente numa época histórico-contemporânea determinada (a época da monarquia burguesa); embora isto ocorra de forma menos evidente do que no caso de Stendhal ou de Balzac, não deixa de ser incontestável. Nestas duas características fundamentais existe, em contraste com todo o realismo anterior, unanimidade entre os três escritores; mas a posição de Flaubert diante do seu objeto é totalmente diferente. No caso de Stendhal e de Balzac, ouvimos com freqüência, quase constantemente, aliás, o que o autor pensa acerca das suas personagens e dos acontecimentos; Balzac acompanha algumas vezes as suas narrações com comentários comovidos, ou irônicos, ou morais, ou históricos, ou econômicos. Ouvimos também muito amiúde o que as próprias personagens pensam ou sentem, e isto ocorre freqüentemente de tal maneira que o autor se identifica com a personagem numa situação dada. Estas duas coisas faltam em Flaubert quase inteiramente. A sua opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert.

Isto é uma tradição muito antiga, classicamente francesa. Já no verso de Boileau sobre o poder da palavra bem empregada (acerca de Malherbe: *d'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir*) há algo disto; considerações semelhantes encontram-se em La Bruyère. Vauvenargues disse: *Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périssent d'elles-mêmes, exprimées clairement*. A confiança de Flaubert na linguagem vai além da de Vauvenargues: acredita que também a realidade do acontecimento se desvende na expressão lingüística. Flaubert é um homem que trabalha muito conscientemente e possui senso artístico crítico num grau pouco comum até na França. Por isso encontram-se em sua correspondência, espe-

cialmente a dos anos 1852 a 1854, durante os quais escreveu *Madame Bovary* (*Troisième Série na Nouvelle édition augmentée da Correspondance*, 1927), muitas manifestações esclarecedoras acerca das suas intenções artísticas. Elas desembocam numa teoria que é, em última análise, mística, mas que repousa, na prática, como todo verdadeiro misticismo, sobre a razão, a experiência e a disciplina; uma teoria da submersão nos objetos da realidade que se esquece de si mesma, através da qual estes objetos seriam transformados (*par une chimie merveilleuse*) e evoluiriam até atingir a maturidade verbal. Desta forma, os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece a si próprio, o seu coração serve-lhe tão-somente para sentir o dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, for alcançado, a expressão lingüística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresenta-se de per si: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. A isto junta-se uma concepção da mistura de estilos que surge da mesma visão místico-realista; não haveria objetos elevados e baixos; o universo seria uma obra de arte criada sem parcialidade, o artista realista deveria imitar os processos da criação, e cada objeto conteria, na sua peculiaridade, perante o olho de Deus, tanto a seriedade quanto a comicidade, tanto a dignidade quanto a baixeza. Se for reproduzido correta e exatamente, então também será atingido exatamente o nível de estilo que lhe corresponde; não é necessária nem uma teoria geral dos níveis, pela qual os objetos seriam graduados segundo a sua dignidade, nem qualquer análise por parte do escritor, que comente o objeto após sua apresentação, para fins de melhor compreensão e mais exata ordenação; tudo isto deveria surgir por si próprio a partir da representação do objeto.

É evidente o contraste que existe entre esta concepção e a evidenciação grandiloqüente e ostentatória do próprio sentimento e das escalas por ele conferidas, tal como tinha surgido a partir de Rousseau e por sua causa; uma interpretação comparativa entre a frase de Flaubert: *Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres*, e a de Rousseau, no início das *Confessions*: *Je sens mon coeur, et je connais les hommes*, poderia representar exaustivamente a mudança de posição que acabava de se completar. Porém, da correspondência também surge com clareza quão penosamente e com que convulsionado esforço Flaubert chegou às suas convicções. Os grandes objetos e a atuação livre e carente de responsabilidades da fantasia criadora ainda têm um grande atrativo para ele; deste ponto de vista, vê Shakespeare, Cervantes e até Hugo com olhos totalmente românticos, e maldiz por vezes o seu próprio objeto, estreito e pequeno-burguês, que o obriga a realizar um trabalho estilístico miniatural dos mais penosos (*dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires*). Isto vai por vezes tão longe que diz coisas que contradizem as suas posições funda-

mentais: *...et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela (Madame Bovary) ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même*. Junta-se ainda a isto o fato de ele, como tantos importantes artistas do século XIX, odiar o seu tempo; vê com grande agudeza os seus problemas e as crises que estão em preparação; vê a anarquia interna, o *manque de base théologique*, o começo da massificação, o historicismo corrompido e eclético, o domínio do chavão; não vê, contudo, qualquer solução, qualquer escapatória; o seu fanático misticismo artístico é quase como uma religião sucedânea, à qual se aferra convulsivamente, e a sua honestidade torna-se muito freqüentemente resmungona, mesquinha, colérica e nervosa. Com isto sofre, por vezes, o amor imparcial pelos objetos, comparável ao amor do criador. Todavia, a passagem que analisamos está intata por essas lacunas e debilidades do seu ser; permite-nos observar o efeito da sua intenção artística na sua pureza.

A cena mostra marido e mulher, à mesa, a mais quotidiana das situações que possam ser imaginadas; anteriormente, só seriam concebíveis literariamente como parte de uma farsa, de um idílio, de uma sátira. Aqui é um retrato do mal-estar, a saber, não de um mal-estar momentâneo e passageiro, mas de um mal-estar crônico, que domina inteiramente toda uma existência, a de Emma Bovary. Embora, mais tarde, apareçam toda classe de acontecimentos, inclusive histórias amorosas, ninguém poderá ver nesta cena à mesa só uma parte da exposição de uma história de amor, nem quererá designar *Madame Bovary* como um romance de amor. O romance é a representação de toda uma existência humana sem escapatória, e o nosso trecho é uma parte disso, que contém, contudo, o todo em seu bojo. Nesta cena não acontece nada de extraordinário, e nada de extraordinário aconteceu no passado imediato. É um instante qualquer da hora regularmente recorrente em que marido e mulher comem juntos. Os dois não brigam, não se apresenta nenhum conflito tangível. Emma está totalmente desesperada, mas o seu desespero não é causado por qualquer catástrofe determinada; não há nada de totalmente concreto que tenha perdido ou desejado. Embora tenha muitos desejos, estes são totalmente vagos: elegância, amor, uma vida cheia de variações. Um tal desespero carente de concreção pode ter existido sempre, mas antes nunca se pensou em levá-lo a sério em obras literárias. Uma tal tragicidade carente de forma, se for possível chamá-la de tragicidade, que é desencadeada pela própria situação como um todo, só se tornou apreensível literariamente através do Romantismo. Flaubert deve ter sido o primeiro a representá-la junto a seres humanos de baixa formação espiritual e de baixo nível social. É certamente o primeiro a apreender imediatamente o caráter circunstancial dessa situação anímica. Nada acontece, mas este nada tornou-se um algo pesado, surdo e ameaçador. Já vimos como Flaubert consegue isto: ordena, na linguagem, as confusas impres-

sões do mal-estar que surgem em Emma pela observação do recinto, da comida e do marido, até conferir-lhes uma densa univocidade. Em geral também narra só raramente acontecimentos que impelem rapidamente à ação; mediante uma série de meros quadros, que fazem do nada do dia-a-dia indiferente uma duradoura presença do desgosto, do enfado, de falsas esperanças, de decepções paralisantes e de lastimáveis temores, um destino humano cinzento qualquer arrasta-se lentamente para o seu fim.

Também a interpretação da situação está contida em si mesma. Os dois estão sentados juntos, à mesa; o homem nada suspeita do estado interior da mulher; têm tão pouco em comum, que nem chega a haver uma disputa, uma discussão, um conflito aberto. Cada um deles está de tal modo encasulado no seu próprio mundo, ela no desespero e nos vagos sonhos desejosos, ele na sua tola satisfação provinciana, que os dois estão totalmente solitários. Nada têm em comum, mas nada também de próprio, por cuja causa valesse a pena ficar sozinho. Pois cada um tem para si um mundo falso e néscio, que não é possível coadunar com a realidade da sua situação, de tal modo que cada um deles desperdiça as possibilidades da vida que se lhes oferecem. O que acontece com estes dois vale para quase todas as personagens do romance. Cada um dos muitos seres humanos medíocres que nele se movimentam tem o seu próprio mundo de estupidez néscia e medíocre, um mundo de ilusões, hábitos, impulsos e chavões; cada um está só, nenhum pode compreender o outro, nenhum pode ajudar o outro a atingir a compreensão. Não existe um mundo comum dos seres humanos, porque este somente poderia surgir quando muitos deles encontrassem o caminho para a realidade autêntica e própria, conferida a cada um deles — realidade esta que seria também, então, a autêntica realidade comum. Certamente os homens se encontram para os seus afazeres e divertimentos, mas este encontro não dá nenhum sinal de comunidade; torna-se esquivo, ridículo, penoso, e está carregado de incompreensão, vaidade, mentira e ódio estúpido. O que seria realmente o mundo, o mundo dos "sábios", isto Flaubert nunca nos diz. No seu livro o mundo é feito de mera estupidez, que não atina para a verdadeira realidade, de tal forma que esta nem poderia ser encontrável. Todavia, ela existe. Existe na linguagem do escritor, que desmascara a estupidez pelo seu mero relato. A linguagem tem, pois, uma escala para a estupidez e, com isto, tem também parte daquela realidade dos "sábios", que não aparece em nenhuma outra forma neste livro.

Também Emma Bovary, a figura principal do romance esta totalmente imersa na falsa realidade, na *bêtise humaine*, assim como o "herói" do outro romance realista de Flaubert, Frédéric Moreau, da *Education sentimentale*. Como encaixa a modalidade da representação flaubertiana de tais personagens nas categorias tradicionais do "trágico" e do "cômico"? Sem dúvida, a existência de Emma é apreendida em toda a sua profundidade, sem

dúvida as categorias intermediárias, que antes existiram, como, por exemplo, "comovente" ou "satírico" ou talvez "didático" não são aplicáveis, e muito amiúde o leitor é arrebatado pelo seu destino de uma forma que se parece muito com a compaixão trágica. Mas ela não é uma autêntica heroína trágica. A maneira como a linguagem desnuda o tolo, o imaturo, o desordenado e até o miserável desta vida, no qual fica presa (*toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*), exclui a idéia da autêntica tragicidade, e o autor e o leitor nunca podem se sentir de tal forma unidos com ela, como deve ser o caso com o herói trágico. Ela é sempre posta à prova, julgada e, juntamente com todo o mundo em que está presa, condenada. Mas tampouco é cômica; não o é, com toda certeza; para tanto, é compreendida muito profundamente demais a partir do envolvimento do seu destino, embora Flaubert não leve a cabo qualquer espécie de "psicologia da compreensão", mas deixe falar simplesmente os fatos. Encontrou uma posição diante da realidade da vida contemporânea que difere totalmente das posições e dos níveis estilísticos anteriores, mesmo os de Stendhal e de Balzac, aliás, precisamente desses dois. Poderia ser chamada muito simplesmente de "seriedade objetiva". Isto parece estranho como denominação estilística para uma obra de arte literária. Seriedade objetiva que procura penetrar até as profundezas das paixões e enredos de uma vida humana, sem contudo entrar ela própria num estado de excitação, ou, pelo menos, sem delatar essa excitação: esta é uma posição que se pode esperar mais de um clérigo, de um educador ou de um psicólogo do que de um artista. Mas estes querem agir de forma imediatamente prática, o que está longe das intenções de Flaubert. Através da sua atitude — *pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif* — quer obrigar a linguagem a produzir a verdade acerca dos objetos da sua observação: *le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses* (Corr., II, 346). Em todo caso, atinge-se também através disto, no fim das contas, uma intenção pedagógica e de crítica do seu tempo; e não se deve recear dizê-lo, por mais que Flaubert faça questão de ser artista e nada mais que artista. Quanto mais a gente se ocupa com Flaubert, tanto mais se evidencia a profundidade da sua visão da problemática e da socavação da cultura burguesa do século XIX contida nas suas obras realistas; e muitas passagens importantes da sua correspondência confirmam este fato. A demonização dos processos sociais, que se encontra em Balzac, falta, evidentemente, em Flaubert de forma total e absoluta. A vida não mais ondula e escuma, mas flui viscosa e pesadamente. Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não parecia estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entretantes, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e

ininterrupto, de tal forma que o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão. Todos os acontecimentos parecem modificá-lo muito pouco; mas, na concreção da duração, a qual Flaubert sabe sugerir tanto no acontecimento isolado (como no nosso exemplo) quanto no conjunto do panorama da época, mostra-se algo como uma ameaça oculta: é um tempo que, com a sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como com um explosivo.

Através do nível estilístico de uma seriedade fundamental e objetiva, a partir da qual as próprias coisas falam e se ordenam diante do leitor, sem importuná-lo, segundo o seu valor, como sendo trágicas ou cômicas, e até mesmo, na maioria dos casos, como sendo as duas coisas simultaneamente, Flaubert superou o ímpeto e a insegurança românticos no tratamento dos objetos contemporâneos; já se vê claramente algo do positivismo mais antigo no seu critério artístico, embora ocasionalmente pronuncie acerca de Comte um juízo muito desfavorável. Sobre a base desta objetividade tornaram-se possíveis desenvolvimentos posteriores, dos quais trataremos em capítulos subseqüentes. Aliás, poucos dos que o seguiram avocaram-se a tarefa de representação da realidade contemporânea com a mesma clareza e responsabilidade; sem dúvida, porém, houve entre eles espíritos mais livres, espontâneos e ricos do que o seu.

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, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos. Se observamos corretamente, a França teve durante todo o século XIX a mais importante participação no surgimento e no desenvolvimento do moderno realismo. A situação da Alemanha foi por nós ventilada no fim do último capítulo. Na Inglaterra, embora a evolução fosse fundamentalmente a mesma da França, ela se desenvolveu mais calma e gradualmente sem a brusca ruptura entre 1780 e 1830; já se inicia muito antes, e preserva durante muito mais tempo, até bem entrados os tempos vitorianos, formas e modos de ver tradicionais. Já na arte de Fielding (*Tom Jones* apareceu em 1749) há muito mais enérgico realismo contemporâneo da vida como um todo do que nos romances franceses do mesmo período; também a agitação do pano de fundo histórico contemporâneo não falta inteiramente. Mas o conjunto é concebido de forma mais moralista, e mantém-se afastado da seriedade problemática e existencial. Por outro lado, ainda em Dickens, cujas obras

foram publicadas a partir dos anos trinta do século XIX, não obstante o forte sentimento social e a sugestiva densidade do seu "meio", quase nada se faz sentir da agitação do pano de fundo político-histórico. Entrementes, Thackeray, que encaixa os acontecimentos de *Vanity Fair* (1847/8) muito concretamente na história do seu tempo (os anos anteriores e posteriores a Waterloo), conserva, em conjunto, a espécie de visão moralista, meio satírica e meio sentimental, que foi transmitida sem muitas mudanças já a partir do século XVIII. Infelizmente, devemos renunciar a falar, ainda que seja com indicações as mais vagas, do surgimento do moderno realismo russo (*As almas mortas* de Gogol apareceu em 1842, a narração *O capote*, já em 1835); isto é impossível para o nosso fim, quando não podemos ler as obras no original. Deveremos contentar-nos com falar da influência que exerceu mais tarde.