

ENSAIO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE BIOGRAFIA E OBRA DE UM ESCRITOR: O CASO SINGULAR DE HONORÉ DE BALZAC (1799-1850)

Balzac é tão grande na literatura universal que mais de cento e cinquenta anos depois de sua morte ele é ainda um enigma a ser desvendado, a ser decifrado, interpretado. Justamente por ter produzido uma obra muito ampla e muito rica, ele tem se prestado a distintas abordagens e leituras, realizadas pelos críticos e pelos exegetas de todas as latitudes. Ao lado de Proust e de Rimbaud, esse autor é um dos escritores franceses do qual se tem mais estudos sobre sua obra e filmes realizados a partir de seus romances, além de várias biografias publicadas. Sua *Comédia Humana* (um conjunto excepcional composto de quase noventa obras) está imortalizada na coleção “*Bibliothèque de la Pléiade*”, da Editora Gallimard, na coleção do *Club Français du Livre* e na coleção “*L’intégrale*”, todas da tradição e perfeccionismo editorial e gráfico da França. São publicações capazes de garantir, por si só, a canonização de um escritor em terras francesas. As traduções da obra de Balzac circulam em pra-

ticamente todas as línguas do planeta, do japonês ao malaio e italiano, passando pelo português do Brasil, finlandês e pelo mongol.

Trata-se, pois, de um fenômeno literário único no mundo que é, nem que seja *quantitativamente*, considerável. Porém, a obra e a *fama* da obra ultrapassam os dados estatísticos e aspectos formais para dar lugar a um conjunto estético, conteudístico e de significação única na literatura francesa, bem como nas letras universais. Essa universalidade da obra balzaquiana ficou bem visível no período da chamada “Revolução cultural”, ocorrida na China comunista, em 1968, ocasião em que, dentre outras “mercadorias”, toda a literatura estrangeira foi banida e interdita na China. A exceção ficou por conta unicamente da *Comédia Humana*, “*maior obra de denúncia da burguesia universal de todos os tempos*” e, por isso, poderia ser lida para a edificação daquele projeto radical de sociedade.

É evidente que um monumento literário tão grande assim e de recepção de tal modo universalizada, como é o caso da obra de Honoré de Balzac, se presta a praticamente quaisquer usos e interpretações. Cada um põe e dispõe da obra de Balzac como lhe apraz no contexto, no momento e com os interesses que lhe convêm. Devido a esta abertura de possibilidades de leitura tão ampla dos escritos balzaquianos, toda leitura torna-se possível, o que pode vir a constituir-se, em última análise, na própria inviabilidade de qualquer in-

terpretação. Se ele é lido por todos que dele se apropriam, passa a ser de todos e ao mesmo tempo de ninguém. Em outras palavras, o caso de Balzac coloca a questão da impossibilidade da interpretação de uma obra por causa de um *excesso* de possibilidades interpretativas que ela abre. Assim é que uma nova leitura da *Comédia* pode ser considerada simplesmente *mais uma* abordagem de uma estética que, de tão rica, já fez correr muita tinta em todas as latitudes e, ao mesmo tempo, permanece eternamente uma obra aberta e monolítica, fechada em si mesma, permanentemente *selvagem* ou *ultrapassada*, dependendo das coordenadas de que se queira servir-se.

A estética da recepção (a qual tem diante de si, por exemplo, a missão de responder à questão fundamental sobre quem leu e lê, e por quais razões a literatura de Balzac), a crítica genética (a que mais labor tem diante de si, uma vez que Balzac *reescrevia* perpetuamente seus textos!), a sócio-crítica (cujo grande desafio, no caso de Balzac, constitui refletir sobre a relação entre sociedade e literatura na *Comédia Humana!*), a crítica textual (a ciência que estuda os sistemas de signos pode se esbaldar com a rica *conotação* dos textos balzaquianos!) e a própria crítica temática (que profusão de temas e de situações a serem estudados na obra de Balzac!) e tantas outras modalidades da análise literária, ao se voltarem para a obra de Honoré de Balzac, apenas comprovam a riqueza e o quase infinito campo de pesquisa pro-

porcionado por ela. Não é à toa que críticos e teóricos da literatura do século XX como Lukács (*A teoria do romance*), Barthes (*S/Z*), Butor (nos seus *Repertoires*) e Alain Robbe-Grillet (*Por um novo romance*), só para lembrar alguns dos críticos contemporâneos, dedicaram sérios estudos a Balzac, buscando na sua obra os elementos constitutivos para a elaboração de seus projetos teóricos e renovação do romance e da crítica no século XX.

Entretanto, nossa participação nesse colóquio de comemoração dos duzentos anos do nascimento de Balzac visa a recordar o Autor desse indecifrável monumento literário e dentro do possível, relacioná-lo com a obra, buscando não possíveis explicações para a sua genialidade, mas um sentido mínimo para as relações do homem com o objeto da sua criação, no caso, a escritura. Veremos que, ao fim das contas, Balzac escreveu sua obra por razões que estão na história de vida. Deixaremos de lado também as quase infinitas possibilidades de classificação do homem e do artista. Não tentaremos tampouco *carimbá-lo* como autor *realista*, escritor *romântico*, como *pai do romance moderno*, *criador do romance contemporâneo*, responsável pela aparição do *romance burguês* e tantas outras denominações correntes, tão profusas quanto válidas e ao mesmo tempo discutíveis.

As relações entre vida e obra do artista têm recebido os mais diferentes tratamentos no universo dos estudos literários e, desde há muito, são tidas como problemáticas e

problematizadoras. Já no clássico **Teoria da Literatura** de René Wellek e Austin Warren, de 1948, os autores advertiam que:

(...) a mais óbvia causa determinante de uma obra é o seu criador, o autor; daí que uma explanação da literatura em função da personalidade e da vida do escritor tenha sido um dos mais antigos e mais radicados métodos de estudo literário. (p. 87)

Em seguida, esses autores propõem que seja abandonada como sem valor toda questão biográfica relacionada com a obra, pois seria “*perigoso*” misturar crítica *literária* com “*testemunho biográfico*”. Para eles, apenas a análise imanente da obra deve ser considerada para a sua “*valoração crítica*”. Esta postura de separação entre vida e obra constitui uma tendência, iniciada pelos formalistas russos (que, no início do século, separaram o signo do referente) e de todos os movimentos críticos do século XX, do *new criticism* (ao abolirem a classificação das obras literárias por gênero e pretenderem encontrar a *linguagem* da literatura) ao desconstrutivismo, passando pelo estruturalismo (para cujos teóricos um *romance é algo que se inicia na primeira página e termina na última, sem qualquer relação externa a essa realidade*), sem falar nos estudos pós-estruturalistas, (que buscam separar o *significante* do *significado*). Para todas essas escolas, o texto é o Senhor e o autor é apenas um incidente de menor importância na sua origem. O autor, além

de servir para efetivar a classificação inicial dos textos, só merece atenção por seu anedotário: alguns *causos* ilustrativos e interessantes, temas para bate-papos descontraídos e sem compromisso nos departamentos de letras das universidades.

Realmente, a explicação da obra a partir da biografia do autor, os exaustivos levantamentos de relacionamentos pessoais do autor com as personagens ficcionais, uma espécie de *estudo das fontes* de inspiração dos escritores foram importantes para os estudiosos do século XIX, mas são de pouco interesse nos dias atuais. Quando se sabe que mesmo quando um escritor *conta* um fato histórico este não corresponde ao que realmente aconteceu, mas sim à maneira como esse artista o *interpretou* ou sentiu e o transformou em escritura, não deve interessar muito para os estudos literários saber de quais elementos do mundo real um autor se serviu para *criar* ou *montar* os seus personagens, seres de papel.

Por outro lado, no contexto da virada do século XX para o XXI, há de novo no horizonte uma certa necessidade de considerarmos minimamente a existência do homem no contexto da criação da sua obra artística, notadamente a literária. Do contrário, corremos o risco de a instrumentalizar e de nos tornarmos, sobretudo na universidade, apenas médicos legistas literários a cortar e a estudar friamente *corpos artísticos* sem vida, verdadeiras *obras cadáveres*, sem calor, sem história e sem relação com seus autores. Essas se-

jam talvez as razões que levaram André Breton a preferir saber muito mais o que pensava Salvador Dalí sobre as alcahofras do que aquilo que escreviam os críticos sobre os seus quadros.

Cláudio Willer, em recente artigo publicado na Revista **Cult** n° 49, intitulado “*A crise da crítica*”, discute a divisão da vida literária contemporânea em uma vertente universitária e outra antiacadêmica e fala de uma crise da crítica que se iniciou com essa mudança de lugar. Ela saiu do jornalismo e transmigrou para a academia universitária. Willer sugere que é somente fora desta, longe dos departamentos de letras, que “*a defesa do biográfico, a personalização, digamos, de questões literárias, é feita.*” (p.12)

E afirma:

Seu propósito (o de Waly Salomão ao falar da vida sexual do poeta grego Kavafis) foi questionar, valendo-se do exagero, a dissociação entre poesia e vida, o desconhecimento do biográfico a pretexto de examinar a literatura em sua autonomia./.../mostrar que poesia é feita por gente de carne e osso e não uma escritura em abstrato, um fenômeno exclusivamente da linguagem... (p.12)

Portanto, a arte está indissociavelmente ligada à vida e o artista, o escritor no caso da Literatura é o seu *médium*. Ora, é impossível filtrar algo artístico sem se levar em conta essa realidade não apenas intermediária, mas essencial e constituinte. Não nasce a arte de um buraco no chão, mas de uma vida humana, de esforço, de sofrimento e de muito *engenho* de alguém que existe em carne e osso no momento da criação.

No caso de Honoré de Balzac, o aspecto mais importante da história de vida a ser levado em conta para se entender a obra é considerarmos que ele foi o primeiro escritor profissional do mundo moderno. Não estamos afirmando que tenha sido ele o primeiro *a viver* da literatura. Isso já ocorria com todos os protegidos de reis e mecenas da antiguidade clássica ao renascimento e deste ao mundo contemporâneo. São poetas, pintores, escultores, arquitetos e cronistas de contrato que, por necessidade ou por vocação, prestaram serviço aos poderosos. Mas também os bajularam em prosa, em verso, nas tintas e na pedra e por isso recebiam remuneração e proteção.

O que ocorreu na vida de Balzac foi uma outra coisa totalmente nova na história da arte. No mundo moderno da burguesia e do mercado é necessário criar ou produzir o seu texto literário e em seguida vendê-lo, negociar preço e condições de pagamento (melhor seria, no caso de Balzac, empregar a expressão “*condições de adiantamento*”!) data de

entrega da “*mercadoria*”, direitos de comercialização e alterações contratuais...

Já à época de Balzac, na primeira metade do século XIX, existia nesse mercado concorrência e bolsa de valores, além de a palavra *marca* não ser alguma coisa vã (note-se, por exemplo, o caso da preposição **de** presente no nome do nosso autor, uma vez que, na França, somente os homens de origem aristocrática tinham direito a ela e que, contudo, Balzac fez questão de acrescentá-la ilegalmente ao próprio nome, visando unicamente ao aspecto de *marketing* da questão).

No seu famoso e já clássico artigo intitulado “História da Leitura”, Robert Darnton (1992) esclarece que a leitura no Antigo Regime ocorria nas *veillées* de inverno (*Spinnstube*, na Alemanha) e era quase totalmente oral. Ou seja, alguém que fosse alfabetizado lia em voz alta para as pessoas analfabetas, que constituíam a maioria das pessoas. Foi necessário esperar o advento da Revolução Francesa para que a vulgarização da escola mudasse quantitativa e qualitativamente o público leitor, produzindo, então, leitores silenciosos e solitários. É preciso lembrar também que as condições materiais da sociedade, a organização das instituições (escolas, gabinetes de leitura, grandes bibliotecas e bibliotecas particulares, etc.) e as remodelações que sofreu a casa, a morada dos burgueses, a partir do século XVIII colaboraram enormemente para a alteração dessas condições. Ha-

via doravante na família nuclear um espaço físico mais intimista e silencioso facilitador da leitura individual e não sonora.

Portanto, foi durante o século dezesseis que os homens tomaram posse da Palavra. Durante o século dezessete, começaram a decodificar o “livro da Natureza”. E no século dezoito aprenderam eles próprios a ler. (Darnton, p. 232)

Ora, na primeira metade do século XIX, em que viveu Balzac, já existiam todas as condições para uma boa leitura individual e silenciosa, além de possuir a leitura um público importante do ponto de vista da quantidade de leitores, capaz de garantir o sucesso econômico e o retorno financeiro a autores e, principalmente, a editores e comerciantes do livro. O aparecimento do escritor profissional constitui apenas mais um item nesse contexto geral da sociedade francesa. Alguns já o haviam tentado. Outros viviam a *mi-temps* (tempo parcial) dessa atividade e Honoré de Balzac será o primeiro a viver exclusivamente dela, mesmo desastrosamente do ponto de vista da gestão de suas finanças. Daí o embate difícil com os editores e o ritmo alucinante de trabalho a que esse pioneiro das letras modernas, no seu sentido burguês, teve de se submeter para sobreviver.

Finalmente, é preciso ressaltar que toda essa produção e consumo literários referem-se à escritura, editoração e comercialização de narrativas e não de poesia. Pobre

Baudelaire! Talvez o maior poeta de todos os tempos pelas transformações que impôs à poesia do século XIX, deserdado por sua família, só conseguiu algum dinheiro para comprar o carvão e o *absinto* cotidianos à custa de publicar artigos como crítico de arte... Felizmente para nós outros, seus pósteros que, às custas de suas condições pessoais de vida, herdamos a obra crítica que inscreveu e leu a modernidade no mundo contemporâneo. Não falaremos aqui de Lautréamont, que só teve despesas com sua poesia, nem de Rimbaud, que após a sua curta “explosão” de criação poética fez tudo para ganhar dinheiro na África, menos escrever e publicar e nem de Mallarmé, que viveu a vida inteira com o salário de professor de inglês da rede oficial de ensino secundário francês, só para ater-nos aos poetas simbolistas.

No entanto, uma vez aberto o caminho, Balzac não foi o único a obter sucesso material com a sua produção literária e nem todos os que se lhe seguiram viveram apenas da narrativa. Victor Hugo, que recebeu 120.000 francos pela publicação de *Les travailleurs de la mer* (e *Les chansons des rues et des bois*, incluída no mesmo “pacote”), recusou publicar em folhetim essa mesma narrativa pela soma de 500.000 francos! (apud Henri Guillemin no prefácio dos *Romans* de Victor Hugo, Aux Éditions du Seuil, 1963, p. 7). Sua poesia e seu teatro também lhe renderam subsídios financeiros durante toda a sua vida, ou seja, praticamente durante todo o século XIX!

O que diferencia Balzac dos seus contemporâneos é que a vida pessoal do autor e o meio social, político e econômico em que viveu estão intrinsecamente ligados, alterando forma, substância e significados da obra. Todo artista pode ser considerado sempre uma *antena* que capta fora de sua época. Sua relação com o tempo é bem diferente do comum dos mortais. Até mesmo quando se dedica a “retratar” sua contemporaneidade, ele desloca-se para o *futuro*, no sentido histórico, quase profético, como Jules Verne, ou no sentido de propor idéias e ideais novos (de conteúdos e de estética), integrando as *vanguardas* (políticas e estéticas), ou voltar-se para o *passado*, trazendo de lá notícias, imagens e interpretações para enriquecerem e alterarem o *presente*. Ele preenche lacunas que existam no trato histórico de um grupo ou de uma personalidade, cujos traços fisionômicos nos escapem (Jesus, Cleópatra, Lautréamont, alguns santos medievais ou os santos dos primórdios do cristianismo, por exemplo). Essa possibilidade pode tocar o próprio Criador (Deus), como é o caso de Michelangelo, que *pintou* seus traços fisionômicos no teto da capela sistina, ou o caso de artistas que *esculpem* as imagens de personagens históricos famosos, que deixaram lembranças e ações entre os homens, mas não fotografias. É o caso de Zumbi dos Palmares, de Pedro Álvares Cabral ou o da negra Mãe Bonifácia, acolhedora de escravos fugidos nos sertões de Mato Grosso. Seus rostos saem da escuridão disforme do tempo pela imaginação e sensibilidade dos artistas plásticos e passam a povoar

concretamente o imaginário coletivo de uma maneira que poderíamos considerar como sendo mais *objetiva*.

Lembre-mos das representações de Maomé apoloético, dos severos profetas bíblicos do Aleijadinho, de Isabel de Castela, matrona unificadora da Espanha, com seu olhar espiritualizado de intelectual, segura de si, de Diógenes, o cínico, representado sempre bonachão, ligeiramente gordo e com sorriso irônico. Essas imagens constituem o resultado de nossas “encomendas” de materializações estéticas aos artistas, a partir do nosso imaginário e dos sentidos que pretendemos dar a elas. A pretendida exigência ideológica é, seguramente, a que conta mais. A necessidade de criar heróis e personagens importantes para a sociedade em geral, dando-lhes sentidos e valores ideológicos, geralmente para atender às imposições das classes dominantes, é fundamental nas demandas estéticas feitas aos artistas. Ou seja, cada época e cada contexto histórico exigem representações, imagens artísticas que lhes estejam ligadas estruturalmente. Assim é que o artista realiza as suas criações em liberdade muito marcada pelos estreitos limites determinados pelo contexto histórico e pelas exigências ideológicas circunstanciais.

Balzac era diferente de Júlio Verne que, na sua criação literária, deslocava-se quase exclusivamente para o tempo futuro ou de Villiers de l’Isle-Adam que voltava ao passado (o tempo da “Rainha Ysabeau” e de “O canto do galo

de Jerusalém”, por exemplo), avançava no futuro (*A Eva futura*) ou escrevia contos-panfletos sarcásticos contra os seus contemporâneos (“Véra” e “O heroísmo do Doutor Hallidonhill”, são exemplos perfeitos).

Honoré de Balzac, ao escrever os seus romances, raramente se deslocava demasiadamente no tempo. Em geral recuava somente uns trinta ou quarenta anos para desvendar melhor a gênese de uma história, de uma família ou de um problema. Às vezes escreveu romances tais como *Les proscrits*, cuja ação se passa em 1308 e *Sur Catherine de Médicis* (première partie), referindo-se a um período da história da França que se situa em 1560. Contudo, essas obras de cunho histórico, de antes de 1789, não são muitas e nem integraram a *Comédia humana*.

Se tomarmos “*La maison du chat qui pelote*”, por exemplo, veremos que essa novela constitui um bom exemplo da técnica balzaquiana de trabalhar o recuo no tempo. Esse curto lapso de tempo não é sequer precisado, mas apenas sugerido através de expressões de referencial temporal tais como: “No meio da rua São Diniz, quase na esquina da rua do Leão, existia outrora uma dessas preciosas casas que facilitam aos historiadores a reconstrução, por analogia, da antiga Paris.” (p.33)

Esse “outrora” pode ser preenchido à guisa do leitor, sem referenciais exatos apresentados pelo narrador. Embora o texto chegue a apontar as

humildes janelas, cujo madeiramento, grosseiramente trabalhado, teria merecido um lugar no Conservatório de Artes e Ofícios, a fim de mostrar os primeiros esforços da carpintaria francesa (p. 33),

é somente por meio da ironia que o tempo de construção da casa e o gosto dos burgueses que a habitavam vai sendo delineado.

Na realidade, o que vamos percebendo ao continuar a leitura do texto é que o narrador só se serve do recuo temporal para falar (mal) dos habitantes contemporâneos da casa, os pequenos burgueses, comerciantes de mau gosto estético, não por habitar uma casa antiga, mas por interpretar de uma maneira *kitsch* e não histórica o passado. Esse procedimento passa a servir, então, de elemento de caracterização das personagens do *presente* da narrativa:

Para abater o orgulho de quantos pensam que o mundo se torna de dia para dia mais espiritualizado, e que o moderno charlatanismo sobrepassa tudo, convém aqui observar que essas insígnias, cuja etimologia parece estranha a mais de um negociante parisiense, são os qua-

dros mortos de quadros vivos com auxílio dos quais nossos espertos antepassados haviam conseguido atrair fregueses para as suas casas. (p. 34).

Ou seja, na narrativa balzaquiana, o passado conta apenas como um dado a mais, destinado unicamente a fornecer subsídios para criticar o presente. Com referência ao espaço, mesmo se Balzac se desloca, em alguns romances, para a província (*O cura de Tours*, *O médico rural* e *Eugênia Grandet*, por exemplo), Paris é o sítio privilegiado da Comédia Humana. Universo burguês, seu contemporâneo, e a grande cidade de Paris são os referenciais mais fortes em relação a tempo e espaço. A questão espacial na biografia de Honoré de Balzac estará sempre ligada à capital francesa. Grande viajante curioso, ele voltará à cada vez a Paris como quem volta para a sua verdadeira casa.

Denominado “*témoin de son temps*” e “*historien de la société du XIXème siècle*” (Rey, 1982, p. 16 e 17), Balzac teve como uma das grandes características de sua obra o fato de referir-se ao seu tempo, o que não constitui tarefa fácil. Poucos são os bons analistas dos tempos que correm e são raros os artistas capazes de interpretar esteticamente com competência e independência a sua época e seus valores.

Balzac literalmente escandalizou-se não apenas com a primazia estonteante da classe burguesa de seu tempo sobre as demais, mas reprovou-lhe totalmente o emprego dos seus meios para atingir seus fins. A moral de fachada, o endeusamento do dinheiro e, principalmente, a falta de ética na consecução dos objetivos, foram os aspectos que mais o chocaram. A idéia de escrever uma obra que, através de vários romances, retratasse e denunciasses essa lastimável realidade de **toda uma sociedade** passou, então, a ser a ambição maior daquele que, como afirmamos acima, pode ser o primeiro escritor profissional da história. Ao final, o que restou foi o mais completo e perfeito retrato, uma verdadeira fotografia, um registro privilegiado da França da primeira metade do século XIX, pois que detalhadíssimo, não da sociedade como um todo como pretendia, mas da classe dominante burguesa.

No entanto, oh! contradição, ao fazer essa denúncia e ao pintar literariamente este retrato coletivo, Balzac só estava fazendo o que realmente a sociedade burguesa estava esperando que alguém fizesse: que se criasse para ela uma literatura inteiramente sua, que não tivesse nenhum vínculo com a cultura popular e, principalmente, que rompesse com a literatura aristocrática ainda persistente no seio da sociedade e que, naquele momento, levava o nome de *Romantismo*. Ao escrever a *Comédia humana*, ao descrever pormenorizada e competentemente a sociedade burguesa, ao de-

nunciar-lhe as injustiças e as desonestidades, a frieza do raciocínio interesseiro e calculista, Balzac simplesmente criou o que faltava à burguesia: uma literatura que lhe fosse própria, produzida, endereçada e consumida pelos burgueses.

A questão que nos interessa mais especificamente aqui, com referência a Honoré de Balzac, é menos **como** o autor da *Comédia Humana* elaborou e interpretou esteticamente a sociedade burguesa sua contemporânea e muito mais indagar o **porquê** de ele dedicar-se a descrever e a denunciar aquilo que considerava ser o mal da sociedade burguesa sua contemporânea: a ética do lucro, o progresso a qualquer custo e o desprezo a tudo o que não tivesse a ver com dinheiro e negócios.

Nesse sentido, há que se considerar fundamentalmente três aspectos para se buscar uma compreensão das relações entre o contexto político, econômico, cultural e social, o homem nele inserido e a obra que ele produziu. Ou seja, vida e obra. Permeia todos eles, no entanto, um denominador comum, qual seja, como vimos, o seu relacionamento pessoal com a sociedade burguesa. A prática burguesa, o seu *train de vie*, a sua maneira de passar o interesse financeiro adiante da moral, da religião, do amor, da própria felicidade e de todas as virtudes e bons sentimentos humanos destoam completamente daquele homem capaz de *ver claro* o que estava acontecendo ao redor de si.

Dentre eles, tomaremos em primeiro lugar a questão do casamento e das relações familiares no seio da burguesia. Balzac percebia os resultados depreciativos do casamento burguês, tomado unicamente como uma aliança útil, boa apenas para se obterem vantagens econômico-financeiras, junção de interesses e não de sentimentos.

Nosso autor sofreu na própria pele as injunções dessa situação generalizada na sociedade em que vivia. Seu pai, um homem de mais de cinquenta anos, casa-se com uma jovem de menos de vinte anos, movido mais pelo fato de que o pai dela era um banqueiro e ele tinha, até então, feito de tudo na vida para ganhar dinheiro sem obter muito sucesso e necessitava dar um empurrão na sua situação material para fazê-la avançar. É com o casamento que Bernard-François Balssa conseguirá a tão almejada ascensão social e econômico-financeira. Tratava-se, na realidade, de uma “lei” na sociedade burguesa da primeira metade do século XIX: o homem só poderia casar-se depois de haver feito fortuna, de ter realizado a ampliação ou a obtenção do seu próprio negócio, enfim, após ter-se feito o que na época se denominava “uma situação”. Nesse contexto, era natural que a jovem que se casava com um homem bem mais velho, tivesse o primeiro filho com “o velho” para envolver-se, em seguida, com um amante tão jovem quanto ela, com o qual teria os outros filhos da família. Se a fachada não fosse alterada (ou seja, se não houvesse escândalos), tudo se passava quase num acor-

do tácito entre o casal, a família e a sociedade em geral, sem maiores problemas. O problema é que, posteriormente essa mãe manifestaria preferência afetiva pelo filho, ou pelos filhos caçulas, frutos do seu amor e do seu prazer e não pelo primogênito, oriundo das imposições de uma sociedade hipócrita e desumana. Essa era a regra geral. No seu caso particular, Balzac nunca perdoaria à sua mãe o amor que ela dedicava à sua irmã mais nova e a seu irmão caçula, bem como a dureza com que encaminhou sua educação e sua vida. Nosso autor sofreu na própria pele a imposição e as consequências de uma sociedade que ele considerava imoral e cruel. “*Minha mãe me odiava ainda antes mesmo de eu nascer...*” (Hennion, *apud ROBB*, p. 210).

Em segundo lugar, vem, pois, esse sentimento, ou consciência de que a dominação da classe burguesa sobre as demais formava uma sociedade contraditória, que um dia iria se dar mal. Isso o chocava e o escandalizava e ele passou, a partir de um momento da sua carreira, a dedicar-se de corpo e alma à denúncia dessas incoerências e desse apego exagerado ao lado material e interesseiro da vida. E pôs mãos à obra para desnudá-la e mostrar ao próprio público burguês suas podridões e seus desarranjos. Muito embora Balzac não tenha se interessado, como vimos, pelas classes sociais subalternas.

Em terceiro lugar, podemos considerar o apego de Balzac ao lado *bon vivant* da vida burguesa, que chamaríamos hoje de “sociedade de consumo”. Como se sabe, ele adorava vestir-se bem, ir ao teatro e à ópera, comer e beber em bons restaurantes, freqüentar a noite, viajar e comprar objetos de arte, especialmente quadros.

Além disso, era importante para ele manter ao mesmo tempo vários relacionamentos amorosos, notadamente com senhoras mais velhas do que ele. Para obter e manter um tal padrão de vida, necessitava de muito dinheiro e esta constitui a primeira contradição do autor da *Comédia*: escrever *contra* uma classe social que o sustentava e lhe proporcionava tudo de bom que sua sensibilidade exigia. Balzac foi, em sua vida pessoal, um burguês que escreveu **sobre** a burguesia e que vendia o resultado do seu trabalho à única classe social que estava em condições de comprar as suas obras: a burguesia. Vale a pena lembrar que não há em toda a *Comédia humana* uma só obra em que a ação gire em torno de personagens não burguesas. O proletariado e os camponeses não entram na história e se o fazem é de passagem, para servir personagens burgueses, sem que as luzes do ponto de vista do narrador se concentrem sobre personagens de outras classes sociais. É como se apenas a burguesia fizesse parte da paisagem.

Esses são os elementos da biografia que motivaram Honoré de Balzac a escrever a sua obra. O envolvimento do autor, do homem, com essas motivações são por demais evidentes para serem negados. Tornar-se escritor, viver da literatura, enfrentar o mercado e os editores, sobreviver moralmente contra tudo e contra todos. Balzac não só nunca foi aceito pela Academia Francesa (que o humilhou quando ele apresentou a sua candidatura), como não teve o reconhecimento dos seus pares, que preferiam Eugène Sue e os irmãos Goncourt. Além disso, só se casou com a mulher amada, a polonesa Madame Hanska, seis meses antes da morte, passou a vida endividado fugindo dos credores e dos meirinhos, mas também dos amigos (para poder escrever) e das convocações da Guarda Nacional. Balzac e a sociedade em que vivia não se entendiam porque ele adotava na prática do seu cotidiano tudo aquilo que condenava, na sua literatura, sobre o estilo de vida dos burgueses.

Cabe ressaltar, ao encerrarmos nossa intervenção nesse evento, que o próprio Balzac nos dá provas do entrelaçamento entre vida e obra no seu leito de morte. No desespero das últimas horas, quando voltava das suas alucinações e se acalmava, invocava à sua cabeceira o Doutor Horace Bianchon, o famoso médico-personagem dos romances da *Comédia Humana* no lugar dos médicos que realmente o tratavam. Ora, se o genial Balzac podia simbolicamente mesclar os dois níveis, a vida e a obra, por que nós outros, os

seus leitores, seus críticos, seus fãs não podemos seguir-lhe os passos? Essa *démarche* em nada diminui o valor da obra ou do homem e nós não cometemos, com isso, nenhum *pecado* científico ou metodológico. Os textos dos romances continuam a oferecer toda a riqueza de possibilidades para a análise que sabemos, mesmo se para entendê-los, para lançar sobre eles um clarão inicial, explorador e fundador fizermos recurso à biografia do autor. Pelo contrário, como tentamos aqui demonstrar, Balzac foi um ser humano que amou, acertou e errou, acreditou em si e na humanidade, que conheceu e interpretou os meandros da psicologia e dos sentimentos humanos, que criticou a sociedade de sua época e, sofrendo, passou tudo isso para a sua obra literária. Se esse ser humano não preenchesse a *Comédia humana* com suas interpretações do mundo e com *parti pris*, dando-nos textos cheios de opiniões, de engajamentos e de julgamentos de valor é provável que a sua obra não fosse essa que conhecemos e que tanto admiramos.

Sidney Barbosa

FCL - UNESP - Araraquara

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALZAC, Honoré de. Ao “Chat-qui-pelote”. In: **A comédia humana**, v. 1. Trad. de Vidal de Oliveira, edição com supervisão,

notas e orientação de Paulo Rónai, Porto Alegre: Editora Globo, 1959.

CULT. Revista brasileira de literatura, n. 49. São Paulo: Lemos Editorial, agosto de 2001.

DARNTON, Robert. História da Leitura. In: BURKE, Peter. **A escrita da História**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

REY, Pierre-Louis. **La comédie humaine de Balzac**. Paris: Hatier, 1982. (Profil d'une œuvre)

ROBB, Graham. **Balzac, uma biografia**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 5 ed. Trad. de José Palla e Carmo, Mira Sintra: Publicações Europa-América, 1962. (Biblioteca Universitária)