

MARLI CARDOSO DOS SANTOS

BALZAC E OS MITOS DA MODERNIDADE:

Fausto e Don Juan em La peau de chagrin et « L’elixir de longue vie »



MARLI CARDOSO DOS SANTOS

BALZAC E OS MITOS DA MODERNIDADE:

Fausto e Don Juan em La peau de chagrin et « L'elixir de longue vie »

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar
Ramírez
Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2015

SANTOS, MARLI CARDOSO DOS

BALZAC E OS MITOS DA MODERNIDADE: Fausto e Don
Juan em La peau de chagrin et L'elixir de longue
vie / MARLI CARDOSO DOS SANTOS – 2015
182 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade
de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Individualismo. 2. Modernidade. 3. Fausto. 4. Don
Juan. 5. Balzac, Honoré de.. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARLI CARDOSO DOS SANTOS

BALZAC E OS MITOS DA MODERNIDADE:

Fausto e Don Juan em La peau de chagrin et « L'elixir de longue vie »

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 25/06/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dra. María Dolores Aybar Ramírez
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dra Marisa Martins Gama-Khalil
Universidade Federal de Uberlândia – UFU /Uberlândia

Membro Titular: Prof^a. Dra. Norma Domingos
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/Assis

Membro Titular: Prof^a. Dra. Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A duas pessoas as quais dedico todo o meu amor:

Arquimedes, meu querido pai, meu alicerce, meu grande apoio
durante toda a minha vida...

Maria, minha adorada mãe, minha base, sempre ao meu lado em todos
os momentos...

Obrigada, pai e mãe, por todas as orações.

AGRADECIMENTOS

Meu Senhor e meu Deus, obrigada pelo dom da minha vida e por todas as pessoas que colocou no meu caminho.

Agradeço a minha orientadora, a Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez, Lola, por sempre acreditar em mim e por ter aceitado caminhar comigo nessa missão.

A meus pais, Arquimedes e Maria, pelo apoio, incentivo e amor.

A minha querida irmã, Adriana, e a meus sobrinhos afilhados, Willian e Wesley, por estarem sempre comigo.

A toda minha família, especialmente aos primos: Geralda e Lauro, Ester e José Maria, Solene, Simone, Nair, André, Andréia e Marlene.

Aos meus amigos do Ministério Jovem: Ana Beatriz, Anderson, Cíntia, Emílio, Márcia, Márcio, Marcos Vinícios, Otávio. Obrigada, queridos, pelo carinho e por todas as orações. Sem vocês, eu não conseguiria.

Aos grupos de Oração *Jesus, Maria, José e Sagrada Família*, especialmente a Ingrid, Cleverson, Dona Odete, Geraldina, Reginaldo, Roseli, Tia Joselina.

Às queridas amigas que sempre tentam “Colocar a Saudade em Dia”, mas são impedidas pelas correrias da vida: Aline Ribeiro, Gê, Jussara e Priscila. Obrigada, meninas, vocês são muito especiais.

Aos queridos amigos que sempre estiveram ao meu lado: Aline Brustelo, Aline Tatiane, Bianca, Eduardo Mariano, João Paulo, Lidiane, Márcia Andrade e Rúbia.

Aos amigos da UNESP: Érika, Daniela e Patrícia Andrade.

Aos professores das disciplinas cursadas: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani, Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel, Profa. Dra. Karin Volobuef, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan.

Ao Prof. Dr. Paolo Tortonese, que aceitou ser coorientador estrangeiro, no período do estágio doutoral, na Universidade Sorbonne Paris III, trazendo contribuições fecundas para este trabalho.

Às professoras Dra. Marisa Martins Gama-Khalil e Dra. Maria Cristina Martins (da UFU), por todo o apoio.

À Fundação CAPES, pelo financiamento dessa pesquisa.

E a todos que contribuíram para que este trabalho fosse concluído, com mensagens, e-mails de saudades, pensamentos, orações ou simples palavras de apoio. Muito obrigada!

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, se cessa, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente.

Octavio Paz

RESUMO

A abordagem sobre os mitos da modernidade constitui uma temática muito abrangente nos Estudos Literários. Fausto, Don Juan e Dom Quixote são apenas alguns exemplos de personagens que se tornaram representações da individualidade moderna na Literatura. No decorrer dos séculos, inúmeras variações desses mitos ilustraram as obras de escritores diversos, um dos motivos que possibilitou a propagação dessas figuras. Assim, encontramos na Literatura Francesa, mais especificamente na obra do escritor Honoré de Balzac, questões relacionadas não apenas ao social, mas também ao individual, à natureza do homem. Nesse sentido, a personagem Don Juan Belvidéro, do conto “L’elixir de longue vie”, torna-se uma das variações mais satânicas do mito de Don Juan, uma vez que as atitudes egoístas e ambiciosas da personagem possibilitam até mesmo sua própria queda. Raphaël de Valentin, protagonista de *La peau de chagrin*, pode ser, então, a representação de Fausto, aquele que compactou com Mefistófeles em troca de poder. Todavia, Raphaël é apenas um indivíduo que não alcançou nada em vida e recebe a chance de possuir tudo o que sempre desejou, usando um talismã mágico, com a única desvantagem de dar em troca seus dias de vida. Logo, analisaremos essas duas narrativas para verificarmos a construção dessas personagens, que foram alicerçadas nos mitos de Fausto e Don Juan e, para isso, torna-se necessário resgatar algumas variações dessas figuras na história da literatura, para introduzir o trabalho. Discorrer a respeito desses temas modernos na obra de Balzac também é relevante, por esse motivo, a partir da fortuna crítica desenvolvida por Ernest Curtius, Pierre Brunel e outros pesquisadores da obra de Balzac, aprofundaremos nosso trabalho e desenvolveremos as temáticas relacionadas à religião, à modernidade e às relações de poder. Posteriormente, torna-se necessário analisar as narrativas pelas suas características espaciais e narratológicas, com o auxílio de Michel Foucault e Gérard Genette, para que possamos compreender também a inserção dos objetos mágicos nas narrativas, que são o elo para a introdução dos mitos modernos. Os teóricos Ian Watt, Jean Rousset, Pierre Brunel e Georges Thinès, que abordam de forma detalhada as variações desses mitos do individualismo moderno, contribuirão de forma decisiva para a análise das narrativas de Balzac.

PALAVRAS-CHAVE: Individualismo; Modernidade; Fausto; Don Juan; Honoré de Balzac.

ABSTRACT

BALZAC AND THE MYTHS of Modernity:

Fausto and Don Juan in *La peau de chagrin* et "L'elixir de longue vie»

The approach to the myths of modernity is a very comprehensive theme in Literary Studies. Fausto, Don Juan and Don Quixote are just a few examples of characters who become literature's representations of modern individuality. Over the centuries, a lot of variations of these myths illustrated the works of several writers, one of the reasons that enabled the spread of these figures. So we find in French literature, specifically the work of Honoré de Balzac, issues related not only to social but also to the individual, the man's nature. This way, the character Don Juan Belvidero, the story "L'Elixir de longue vie", becomes one of the most satanic variations of the myth of Don Juan, since the selfish and ambitious character's behavior motivate his fall. Valentin Raphaël, protagonist of *La peau de chagrin*, can be then the representation of Fausto, who allied with Mephistopheles in exchange for power. However, Raphael is just a guy who haven't anything in life and gets the chance to own everything he ever desired, using a magic talisman, and the only disadvantage is to give his life in exchanged. We will analyze these two narratives to verify the construction of these characters, both founded in the myth of Fausto and Don Juan and for this it's necessary to rescue some variations of these figures in literary history to this work. Discoursing about these modern themes in Balzac's work is important from the critical fortune developed by Ernest Curtius, Pierre Brunel and other researchers of the Balzac's literature, to go deep in our work and to develop the themes related to religion, modernity and power relations. Later, will be necessary to analyze the narratives by their spatial and narratological features, with the help of Michel Foucault and Gérard Genette, so we can also understand if the magical objects appearance in narratives are related to the introduction of modern myths. The Theoretical Ian Watt, Jean Rousset, Pierre Brunel and Georges Thines, who approached with detail the variations of these modern individualism myths, will contribute to much to the analysis of Balzac's narrative.

KEYWORDS: Individualism. Modernity. Fausto. Don Juan. Honoré de Balzac.

RÉSUMÉ

Balzac et les mythes de la modernité : Faust et Don Juan dans *La Peau de chagrin* et « L'elixir de longue vie ».

L'approche sur les mythes modernes fait partie d'une thématique assez large dans les Études Littéraires. Faust, Don Juan et Don Quixotte ne sont que certains exemples de personnages qui sont devenus des présentations de l'individualité moderne dans la Littérature. À travers les siècles, des innombrables variations de ces mythes ont illustré les ouvrages de plusieurs écrivains, l'une des raisons qui a permis la propagation de ces figures littéraires. Donc, on a trouvé dans la Littérature Française, de manière plus spécifique sur l'ouvrage de l'écrivain Honoré de Balzac, des questions qui ne sont pas rapportés seulement au milieu social, mais aussi au niveau individuel, à la nature humaine. Dans ce sens, le personnage Don Juan Belvidéro, du récit « L'elixir de longue vie », devient une des variations les plus sataniques du mythe de Don Juan, puisque les attitudes egoïstes et ambicieuses du personnage permettent même sa propre chute. Raphaël de Valentin, protagoniste de *La peau de chagrin*, peut être la présentation de Faust, celui qui a fait le pacte avec Mephistopheles pour réussir le pouvoir. Toutefois, Raphaël n'est qu'un individu qui n'a rien atteint dans la vie et a eu la chance de posséder tout ce qu'il a toujours souhaité, par moyen d'un talisman magique, avec le seul désavantage de donner en retour ses journées de vie. Donc, on travaillera sur ces deux récits pour la vérification de ces personnages qui ont été construits sur les mythes de Faust et Don Juan et, pour cela, il faut rechercher certaines variations de ces figures dans l'histoire de la Littérature, pour introduire le travail. Travailler sur des thèmes modernes dans l'ouvrage de Balzac est aussi important, ainsi, à partir de travaux critiques développés par Ernest Curtius, Pierre Brunel et d'autres chercheurs de l'ouvrage littéraire de Balzac, on va approfondir le travail et développer les thématiques rapportées à la religion, à la modernité et aux relations de pouvoir. Après, il devient nécessaire analyser les récits par moyen de leurs caractéristiques de l'espace et de la narration, en utilisant les théories de Michel Foucault et Gérard Genette, pour qu'on puisse comprendre aussi l'insertion des objets magiques dans les récits, qui sont le lien pour l'introduction des mythes modernes. Les écrivains théoriques Ian Watt, Jean Rousset, Pierre Brunel et Georges Thinès, qui travaillent sur les détails des variations de ces mythes de l'individualisme moderne, pourront contribuer de façon décisive pour les analyses des récits de Balzac.

MOTS-CLÉS: Individualisme; Modernité; Faust; Don Juan; Honoré de Balzac.

SUMÁRIO

Índice	Página
Introdução	11
Capítulo 1 – O projeto literário de <i>A Comédia Humana</i>	17
1.1. Um projeto para a modernidade	18
1.2. A religião em <i>A comédia Humana</i>	25
1.3. As relações de poder	32
Capítulo 2 – Os mitos da Modernidade e suas variações: Os percursos de Fausto e Don Juan	40
2.1. O percurso de Satã na história e na literatura	44
2.2. O mito faustiano	48
2.3. O mito donjuanesco	60
Capítulo 3 – O elemento fantástico na construção espacial e narratológica do texto balzaquiano	79
3.1. O narrador em terceira pessoa e a articulação dos espaços	81
3.2. Os espaços heterotópicos na consolidação do fantástico	87
Capítulo 4 – “L’elixir de longue vie”: A variação do Mito de Don Juan	97
4.1. Don Juan Belvidéro	101
4.2. O declínio do mito: a velhice de Don Juan	110
Capítulo 5 – <i>La Peau de chagrin</i> : a materialização do pacto de poder	125
5.1. As anacronias e a narração em primeira pessoa	137
5.2. A fragmentação da vida e do talismã: a concretização do pacto	143
5.3. A pele de onagro: os mistérios do talismã	153
Considerações Finais	168
Referências	172
Anexos	178

INTRODUÇÃO

Quando compreendemos as minúcias de um texto literário, passamos a entender melhor o mundo e o homem. Os grandes escritores da antiguidade clássica já introduziram questões acerca da criação do mundo e dos seres, recorrendo às figuras mitológicas em suas obras. Na Idade Média permanece uma visão teocêntrica do mundo. Porém, nos séculos XVI e XVII surgiram representações individuais que questionaram esse universo teocêntrico e propuseram personagens centrais para a modernidade. Essas figuras se transformaram em autênticos mitos literários graças ao trabalho de vários autores que construíram variações a partir dessas matrizes passadas. Dentre esses mitos modernos, decidimos resgatar, para esta tese, as figuras de Fausto e de Don Juan na obra do escritor Honoré de Balzac.

A vasta e profunda produção literária de Honoré de Balzac não nos permite mapear todos os diferentes temas que abordam suas obras. Logo, o recorte proposto para nosso estudo, ainda que abrangente, limita-se ao estudo das narrativas “L’elixir de longue vie” e *La peau de chagrin*, e às personagens de Don Juan e de Fausto presentes nessas obras. Os dois textos são significativos para a temática que pretendemos desenvolver e possuem elementos semelhantes, fato que permite múltiplos diálogos entre eles. Assim, numa primeira leitura, o leitor nota a semelhança entre dois protagonistas que buscam o poder por meio de objetos mágicos que representam as forças ocultas da natureza ou da ciência a serviço do ser humano.

No primeiro capítulo, intitulado “Balzac e o projeto literário de *A Comédia Humana*”, objetivamos um percurso pela obra balzaquiana, enfatizando especificamente a importância que esse escritor possui na literatura francesa e universal. Honoré de Balzac dedicou-se inteiramente ao trabalho com a escrita. Logo, sua *Comédia humana* apresenta uma visão diversificada de vários segmentos da sociedade e de indivíduos desses mesmos segmentos. Porém, essa leitura, que poderíamos classificar como sendo realista, convive com aspectos que poderíamos catalogar como pertencentes ao âmbito do sobrenatural, do fabuloso, do irracional que rompe com a lógica iluminista, presente nessas mesmas histórias.

Um escritor canônico cuja literatura se encontra entre as leituras obrigatórias do século XIX dotado, ademais, de uma capacidade inesgotável de escrita sobre os mais diversos aspectos da vida, possui igualmente uma fortuna crítica condizente com o prestígio e a variedade de sua produção. Existem, pois, as mais diversas perspectivas teóricas sobre a criação de Balzac. Assim, Albert Béguin (1965), prioriza os aspectos visionários de Balzac e aborda na sua obra as questões filosóficas que embasam *A comédia Humana*. Já para Pierre G.

Castex (1962) interessa sublinhar os aspectos fantásticos em Balzac como meio de exprimir uma filosofia, através dos grandes problemas metafísicos.

Para desenvolver a presente pesquisa, partimos de estudos que englobam, sobretudo, as questões destacadas no prefácio de *A comédia Humana*, escrito pelo próprio autor, para relevar aspectos relacionados à religião, à fragilidade do ser humano diante de sua luta pelo poder e também, perante o meio social que o cerca.

Assim, considerando essa perspectiva, nesse primeiro capítulo, desenvolvemos três tópicos: o primeiro relacionado às questões sobre a modernidade em *A comédia humana*, sobretudo, a recorrência ao individualismo das personagens; o segundo trata especificamente sobre a religião como meio de ordem social, premissa defendida por Balzac em vários momentos de sua obra; e, por fim, exploramos as relações de poder, quesito importante para a análise das narrativas, uma vez que o desejo pelo poder torna-se o fator fundamental para a realização de certos pactos ao longo das histórias.

No segundo capítulo, damos maior ênfase a mitos que se relacionam com o individualismo moderno, temática desenvolvida pelo crítico Ian Watt (1997) e usada como um dos suportes para o desenvolvimento deste trabalho. Começamos por uma abordagem sobre o papel de Satã na Literatura, uma vez que o satanismo e os pactos alicerçam diversos textos pós-renascentistas, e marcam, de forma decisiva, narrativas românticas no século XIX.

Em seguida, levando em consideração o surgimento de mitos literários, no Renascimento e no Barroco, realizamos um percurso pelas inúmeras variações dos mitos de Fausto e de Don Juan, de forma limitada, pois exploramos apenas os textos mais significativos para a nossa pesquisa. Dentre as representações dessas figuras na Literatura, destacamos a de Goethe e a de Molière como as mais próximas do texto balzaquiano, mas levantamos aspectos relevantes das outras versões como meio de assegurar a descrição das origens desses mitos da modernidade.

No capítulo terceiro, abordamos o elemento fantástico como um recurso literário que permite a exploração da ambição humana, de modos diversos. Ou seja, o tão almejado “poder” torna-se alcançável, por meio de elementos incomuns, como uma pele mágica ou mesmo um elixir da juventude.

A fortuna crítica de Balzac, e mais concretamente, aquela que observa e analisa elementos insólitos em sua produção, serve igualmente como suporte teórico para desenvolver esse capítulo. Contudo, alguns teóricos possibilitam um alicerce mais sólido para a análise dos elementos da narrativa. Por isso, as temáticas sobre o narrador de Gérard Genette e as teorias sobre o espaço de Michel Foucault contribuem de modo eficaz para a compreensão da

articulação dos textos balzaquianos, que resgatam objetos fantásticos como elementos de mediação entre o plano natural e sobrenatural nas narrativas.

Tzvetan Todorov foi um dos primeiros a teorizar as definições sobre o fantástico, classificando estruturalmente as narrativas. Outros estudiosos vieram posteriormente, para acrescentar contribuições significativas a essa temática. Louis Vax, por exemplo, foi um estudioso francês que pensou além das questões relacionadas à natureza ambígua das narrativas, quesito extremamente fundamental para a instauração do fantástico, segundo Tzvetan Todorov. Para Vax (1979, p. 25), “*Mais c’est la définition même de l’ambiguïté fantastique considérée comme impossibilité de trancher entre réalité et illusion, mystère et mystification, nature et surnature, qui n’est pas satisfaisante*”¹.

Contudo, nosso objetivo não é fechar em molduras o objeto de estudo, o texto desta pesquisa ilustra a importância dos espaços e elementos fantásticos como suporte para a introdução dos mitos modernos. Ressaltamos também, que nesse capítulo, investigamos o papel do narrador heterodiegético no desenvolvimento da narrativa, função de extrema importância em um texto realista, uma vez que possibilita ao leitor uma visão diversificada das personagens e de suas ações. Para essa investigação, nos pautamos em estudos de Gérard Genette, que nos auxiliam de forma efetiva na compreensão do narrador balzaquiano.

Após a realização de uma análise mais estrutural das narrativas, direcionamos a pesquisa para as variações dos mitos na obra de Balzac. No quarto capítulo da tese, “‘O elixir de longa vida’: a variação do mito de Don Juan”, estudamos detalhadamente a versão donjuanesca presente nesse conto; as características próprias do mito e as principais diferenças construídas por Balzac. Nesse sentido, visualizamos: a questão do nome “Belvidéro”; o casamento de Don Juan com Elvire; a velhice da personagem; a presença do elixir da imortalidade, que gera a disputa pelo poder entre pai e filho; e, finalmente, a queda de Don Juan como parte fantástica da narrativa. Assim, nosso trabalho prioriza o diálogo da obra balzaquiana com a figura de Don Juan, que corresponde a um dos principais mitos literários que percorreu narrativas de vários escritores no decorrer dos séculos.

É também por meio dessa personagem de Don Juan que analisamos sem pretensão de esgotar a temática, a presença de Satã na literatura balzaquiana. Para Milner (1960, p. 12), até 1835, o pensamento de Balzac estava relacionado ao aspecto demoníaco como condição humana:

¹ Mas é a própria definição da ambiguidade fantástica considerada como impossibilidade de separar entre realidade e ficção, mistério e mistificação, natureza e sobrenatureza, que não é satisfatória. (Todas as traduções não referenciadas são nossas).

*Donc, chaque fois que nous verrons Balzac parler du diable, entendons bien qu'il ne s'agit pas pour lui d'un être réel, mais d'un mythe, c'est-à-dire d'une représentation imaginaire propre à éclairer quelque aspect de la condition humaine.*²

Após esse período, o diabo em Balzac torna-se uma potência ativa, não mais uma personagem ou um arquétipo, mas uma visão comum entre as personagens da *Comédia Humana*. Contudo, como nossas análises priorizam as narrativas de 1830 e 1831, investigamos a construção desse arquétipo demoníaco como um dos meios para a instauração do sobrenatural.

O arquétipo maléfico de algumas personagens, sobretudo o Don Juan Belvidéro, está relacionado às histórias sobre o mito de Don Juan, que na maioria das vezes, trazem a união de dois temas: a do *El Convidado de Piedra* e a do *El burlador*. Em “O elixir de longa vida”, o enredo gira em torno de um objeto mágico, um elixir trazido do oriente, que confere a imortalidade, mas a questão essencial do conto está ligada à busca pelo poder das personagens Bartholomé Belvidero e Don Juan. Portanto, analisamos o declínio da personagem Don Juan e ainda, a dessacralização da vida e da morte nesse conto.

Outra personagem fundamental para aprofundar a temática do pacto com o diabo nas obras estudadas de Balzac é Fausto. No capítulo quinto, intitulado “*La peau de chagrin*: a materialização do pacto de poder”, vemos a constituição de um pacto por meio de um objeto irreverente, uma pele de onagro, também encontrada no oriente. Esse objeto mágico transforma-se no *chagrin* da personagem, pois será o responsável pela diminuição de seus dias, em troca da satisfação de seus desejos. Assim, notamos a aproximação com a história de Fausto, temática desenvolvida antes e depois da obra de Goethe, pois se trata de apresentar o homem com todas as suas misérias e seus anseios de poder.

Nos séculos XVIII e XIX, o eterno desejo humano de superar sua própria condição é o que leva muitas personagens da literatura a estipular alianças com as forças do mal, mas muitas delas acabam por sucumbir em meio à ambição. Esse indivíduo que busca o poder a qualquer custo, mesmo que pelo auxílio de forças maléficas, é representado de diversas formas na *Comédia Humana* de Honoré de Balzac, que desde as suas primeiras obras, já aborda temas ligados ao sobrenatural, e mais especificamente à questão do pacto do homem com forças sobrenaturais maléficas.

² Logo, cada vez que vemos Balzac falar do diabo, compreendamos bem que para ele, não se trata de um ser real, mas de um mito, quer dizer de uma representação imaginária própria para esclarecer algum aspecto da condição humana.

O diabo tornou-se, segundo Milner (1960), um arquétipo nos textos literários. No período que vai de 1818 a 1822, há um aumento significativo de títulos que desenvolvem essa temática na França. Segundo Muchembled (2001, p. 248):

O próprio Honoré de Balzac, quando jovem, publica muita coisa sobre este tema, como por exemplo, *O centenário* (ou *O feiticeiro*), de 1822. Satã, aliás, atravessa de ponta a ponta toda a *Comédia humana*. Escrito em 1820-1821, seu primeiro romance, *Falthurne*, apresenta a heroína com este nome como uma beleza celestial que é acusada de possuir faculdades maléficas. O autor toma, no entanto, o cuidado de mostrar que essas alegações são infundadas, o que faz lembrar a tradição – inaugurada por Cazotte e seguida por Nodier – que consiste em deixar pairar uma dúvida profunda sobre a realidade dos poderes demoníacos.

Satã está representado nas narrativas balzaquianas de duas formas: materialmente como o tentador, é o caso de *Melmoth Réconcilié*, e como arquétipo, tipologia que modela grande parte das personagens de *La Comédie Humaine*:

La place du diable, dans l'oeuvre romanesque de Balzac après 1830, est à la fois très limitée et très vaste. Très limitée si l'on s'en tient aux manifestations matérielles de Satan, qui n'apparaît que dans un seul roman, Melmoth réconcilié. Très vaste si l'on considère Satan non comme un personnage, mais comme un archétype sur lequel se modèlent bien des personnages de La Comédie Humaine et qui donne à leur destinée sa pleine signification. (MILNER, 1960, p. 80).³

No caso de *La peau de chagrin* (1831), vemos outra espécie de pacto: Raphaël de Valentin, iludido por seus fracassos financeiros e amorosos, decide-se pelo suicídio. Contudo, seus planos acabam se modificando em razão do encontro com o antiquário.

Nessa história, o dono da casa de antiguidades corresponde ao tentador, aquele que propõe o pacto. Como Mefistófeles quando aparece para Fausto, esse ancião propõe uma alternativa ao jovem: no lugar do suicídio, ele lhe oferece uma peça que se consolida como a chave dessa narrativa – a pele de onagro.

Percebemos que essas personagens balzaquianas possuem naturezas similares. Elas são tentadas e têm a possibilidade de recusar a tentação, mas preferem arriscar tudo em busca de poder e da realização plena de seus desejos. Podemos dizer então, que as personagens dessas histórias são como Fausto, elas se deixam tentar, não fogem do tentador, pelo

³ O lugar do diabo, na obra romanesca de Balzac após 1830, é ao mesmo tempo muito limitada e muito vasta. Muito limitada se nos prendemos às manifestações materiais de Satã, que aparece apenas em um único romance, *Melmoth réconcilié*. Muito vasta se consideramos Satã não como uma personagem, mas como um arquétipo pelo qual se modelam as personagens de *A Comédia Humana* e que dá ao destino delas sua plena significação.

contrário, para elas, a realização plena de seus desejos e a conquista do poder é fundamental para a continuação de sua existência.

Por isso, nosso intuito com esta pesquisa é realizar um estudo do romance *La peau de Chagrin* e do conto “L’elixir de Longue vie”. E, para isso, articularemos um diálogo com a tradição cultural ocidental, resgatando a relação entre diferentes versões dos mitos de *Fausto* e *Don Juan*, para entendermos como se constroem as relações de poder, por meio do pacto demoníaco.

CAPÍTULO 1

O projeto literário de *A Comédia Humana*

1.1. Um projeto para a modernidade

No decorrer da história da Literatura, encontramos inúmeros escritores que dedicaram uma vida inteira em favor da escrita. Honoré de Balzac foi um deles. O escritor doou trinta dos seus cinquenta anos a um projeto não apenas literário, mas de vida. Contudo, Balzac acabou falecendo jovem, devido à vida desregrada que teve e também pelo dispendioso trabalho de escrita em poucos anos, o que não o impossibilitou de deixar uma herança copiosa para diversos leitores em todo o mundo.

O século XIX, em que Balzac viveu e construiu seu projeto de vida, foi marcado por diferentes pensamentos filosóficos e por diversas tendências nas mais variadas artes. Destacamos o Romantismo como um dos movimentos mais marcantes desse século, pela sua multiplicidade de ideias e pela variedade de bons escritores. Com a poesia romântica e o lirismo de Alphonse de Lamartine e Victor Hugo, com a escrita apaixonada de Stendhal, que impactou positivamente as narrativas desse período, e com outros grandes escritores, esse século foi um dos mais fecundos para o universo literário.

Os românticos eram fascinados e seduzidos por acontecimentos, reais ou imaginários, da história passada, como bem afirma Robichez (1962). Muitos escritores se lançam em lutas sociais com marcado idealismo e paixão. Para Thibaudet (1936, p. 122):

*Un Lamartine, un Hugo, un Musset, un Balzac ont été pour les lecteurs et les lectrices l'objet d'amours et de haines, l'objet de préférences exclusives et violentes, qui parassaient jusqu'alors appartenir plutôt au domaine des relations passionnelles qu'à celui de la littérature.*⁴

Em meados do século XIX, com a chegada ao poder de Napoleão III, sobrinho de Napoleão I, no meio de uma grave crise econômica que afetou intensamente a nova classe proletária, a Revolução parece um acontecimento remoto. E em meio a esse novo panorama político e econômico, surge o Realismo, influenciado por ideias científicas, como o Evolucionismo e o Transformismo. Assim, para praticamente encerrar as tendências fecundas desse século, Émile Zola, marcado pela filosofia do Positivismo de Auguste Comte, abordou temas bem próximos da realidade social de seu tempo, sendo considerado um dos nomes mais importantes do Naturalismo em todo o mundo.

⁴ Um Lamartine, um Hugo, um Musset, um Balzac foram para os leitores e as leitoras o objeto de amores e de ódios, o objeto de preferências exclusivas e violentas, que pareciam até então pertencer melhor ao domínio das relações passionais que àquele da literatura.

Logo, entendemos que o século XIX não pode ser resumido nessas poucas linhas em virtude de sua complexidade; pela diversidade de ideias científicas, pensamentos, estilos literários e movimentos políticos, que marcaram não só a França, mas o mundo inteiro. Nenhum nome pode condensar também as tendências artísticas desse momento, mas o escritor Honoré de Balzac pode definir muito bem muitas das várias vertentes literárias desse conturbado período histórico.

Honoré de Balzac nasceu em 1799, na cidade de Tours, interior da França e foi o responsável por uma das maiores coletâneas de narrativas que a literatura já conheceu: *A Comédia Humana*. Composta de 89 romances, novelas e histórias curtas, Balzac presenteia os leitores com: “Estudos de costumes”, “Estudos analíticos” e “Estudos filosóficos”. “Estudos de costumes”, com 66 títulos, subdivide-se em mais seis cenas: Cenas da vida privada, Cenas da vida provinciana, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida política, Cenas da vida militar e Cenas da vida rural.

Dentro de *A Comédia Humana*, encontramos uma variedade de personagens, que como o próprio Balzac diz em seu Prólogo, representam espécies sociais, ou seja, cada personagem possui peculiaridades de determinado estrato social num dado momento histórico. Nessa representação, o intuito do escritor é retratar a diversidade humana na ficção, o que inclui o homem do povo e o artista, mas essencialmente a burguesia, seu cotidiano, seus costumes, seu pensamento e seus anseios.

Quoique, pour ainsi dire, ébloui par la fécondité surprenante de Walter Scott, toujours semblable à lui-même et toujours original, je ne fus pas désespéré, car je trouvai la raison de ce talent dans l'infinie variété de la nature humaine. (BALZAC, [19--], p.13).⁵

A obra *A Comédia Humana* é marcada, sobretudo, pelas questões sociais de um país e de um povo na primeira metade do século XIX. O romance *Le père Goriot* ilustra de forma típica a crítica balzaquiana à burguesia, que na maioria das vezes, enriquecia por meio de especulações financeiras, como é o caso do protagonista desse romance. Outras narrativas abordaram temáticas sociais relacionadas, principalmente, ao desejo burguês de conquistar o poder, por meio do dinheiro. Porém, nesses textos, nem sempre a busca tem final esperado,

⁵ Embora, por assim dizer, ofuscado pela fecundidade surpreendente de Walter Scott, sempre semelhante a ele mesmo e sempre original, eu não me desesperei, pois eu encontrei a razão desse talento na infinita variedade da natureza humana.

pois muitas das personagens de Balzac acabam encontrando apenas a ruína e a falência financeira no final da história.

Os pormenores das situações políticas que envolviam pessoas ilustres e várias questões relacionadas à modernidade e aos mitos modernos foram alguns dos numerosos temas abordados nas narrativas que compõem *A comédia humana*, de modo que os leitores conseguem ter um panorama de todos esses acontecimentos. No entanto, a obra vai além, já que "La comédie humaine est la plus belle preuve de la fécondité, de la dignité dramatique et poétique des thèmes modernes". (BARBERIS, 1999, p. 91).⁶

L'oeuvre romantique em tant qu'oeuvre "moderne" est ainsi l'expression d'une manière de concevoir, de sentir et de dire le monde (passé, actuel, futur) à partir de la donne du présent, et pour le présent. (MILLET, 2007, p. 78).⁷

Desse modo, Balzac explora temas da modernidade relacionados ao indivíduo, como a ambição, a rebeldia e a busca pela identidade em certas personagens de sua obra. O autor articula, a partir dessas temáticas, o "real" com outro "real", de natureza sobrenatural. Percebemos assim que os elementos insólitos contribuem, como um pano de fundo, para que as personagens busquem esse tão sonhado poder de modo mais simples, uma vez que o êxito da empreitada não depende do esforço das personagens, mas do auxílio de um elemento sobrenatural.

Assim, Balzac produziu enredos em que os aspectos fantásticos estão presentes e interligados ao real, pois a literatura fantástica, apesar de sugerir certo distanciamento do real, está imersa nele o tempo todo. Esse fato pode ser estudado nos *Estudos filosóficos* de Balzac, parte da *Comédia Humana* que prioriza o humano e as questões metafísicas. Dessa forma, Balzac mescla, sem transições, os costumes e peripécias da vida burguesa com ambientações onde o sobrenatural se faz presente:

Le conte fantastique balzacien, en 1830-1831, qui est bien loin de n'être qu'exercice ou concession littéraire, définit une humanité bloquée, enfermée,

⁶ A comédia humana é a mais bela prova da fecundidade, da dignidade dramática e poética dos temas modernos.

⁷ A obra romântica tanto quanto obra "moderna" é assim a expressão de uma maneira de conceber, de sentir e de dizer o mundo (passado, atual, futuro) do presente e para a situação atual.

condamnée à l'absurde. Balzac avait d'abord accueilli avec une grande sympathie la révolution de juillet. (BARBERIS, 1999, p. 155).⁸

Percebemos, a partir da citação, a importância de certos acontecimentos históricos nos textos de Balzac. Neste caso, trata-se da revolução de julho, fato essencial para aquele momento de criação do escritor, pois os acontecimentos do início da revolução em 1830 repercutiram nas linhas de diversos escritores, que abordaram a luta individual e social dos cidadãos nos dias gloriosos da revolução. *La peau de chagrin* de Honoré de Balzac, por exemplo, seria muito mais que um rascunho ou um romance experimental dessa fase, essa obra marca de modo definitivo um novo estilo de escrita do autor. Balzac inicia um novo projeto literário na medida em que ao lado de sua preocupação constante pelos grandes problemas da humanidade convive com elementos fantásticos que dialogam com essas preocupações universais.

Desse modo, na década de 30 do século XIX, Balzac constrói algo original, em que variadas tendências se mesclam para que um estilo literário diverso e muito pessoal possa surgir:

Quelque sympathie que l'on professe, romantique ou classique, que l'on appartienne à telle autre, aujourd'hui que toutes ces distinctions sont jugées et que la cause de la littérature moderne a été noblement gagnée, après avoir été noblement défendue, il n'y a plus, de part et d'autre, que des écrivains. (BALZAC apud BARBERIS, 1999, p. 98-99).⁹

No tocante a essa ideia de não estar vinculado necessariamente a nenhuma escola literária em especial e pela versatilidade com a qual criou diferentes personagens e tramas com diferentes propostas estéticas, Honoré de Balzac garantiu um lugar de destaque no cânone literário já em pleno século XIX. Sua *Comédia Humana* era citada pelos seus contemporâneos justamente como exemplo dessa pluralidade e riqueza que caracteriza a produção do autor excepcional. Assim, para Henriot (1953, p. 283), « *Ce prodigieux créateur a lui aussi, milles visages: d'où l'extrême incertude où l'on est quand on désire le fixer* ». ¹⁰

⁸ O conto fantástico balzaquiano, em 1830-1831, que está bem longe de ser apenas exercício ou concessão literária, definiu uma humanidade bloqueada, fechada, condenada ao absurdo. Balzac tinha a princípio acolhido com uma grande simpatia a revolução de julho.

⁹Qualquer simpatia que se professe, romântica ou clássica, ou que se pertença a qualquer outra, no momento presente, em que todas essas distinções são jugadas e a causa da literatura moderna foi nobremente ganhada, após ter sido nobremente defendida, não há mais, de uma parte ou de outra, senão escritores.

¹⁰ Esse prodigioso criador possui igualmente mil rostos: por isso a extrema incerteza quando se quer fixa-lo.

Balzac foi um homem com percepção ampla de tudo o que o rodeava. Percebemos em sua biografia suas inúmeras empreitadas nos negócios, fato fundamental para que ele adquirisse uma visão do mundo e do outro que se faz presente em sua obra literária. O escritor fundou um jornal e uma revista, mas foi com a sua gráfica que ele pôde adquirir uma experiência mais profunda na área dos negócios, mesmo que paralelamente, essa empresa tenha levado o autor a uma profunda crise financeira.

A falência de sua gráfica mostra dois fatos fundamentais para a concepção da literatura de Balzac. O primeiro deles é a sua escolha de reimpressão dos clássicos que chocou frontalmente com o pragmatismo de um mercado editorial que exigia custos cada vez mais elevados. Empréstimos e dívidas (em 1829 e apenas para a sua família, Balzac devia cerca de 50 mil francos) tornam seu projeto idealista, utópico, romântico. O resultado desse processo de falência reverte, em segundo lugar, na necessidade do escritor empobrecido de escrever sem descanso para receber seus honorários por lauda, fato que explica dadas características de sua prosa e o volume exorbitante de sua criação: “*Il lui manquait le sens pratique: il ne réussit qu'à s'endetter pour une partie de son existence*”¹¹. (LANSON, 1999, p. 319).

Existem diversos questionamentos sobre a motivação de Balzac para escrever a sua volumosa obra. Seria essa uma criação espontânea ou estaria o artista obrigado a criar pelas pressões financeiras? É indiscutível, porém, afirmar que muitas delas foram o produto de seu mencionado compromisso financeiro. Quer dizer, grande parte dos escritos balzaquianos surgiu por uma pressão verdadeira, já que o escritor não estava preparado para honrar todas as dívidas da sua *Imprimerie*. E talvez por esse motivo, afirma Henriot (1953, p. 305): «*Tous les soucis financiers des personnages de Balzac ont été ses propres soucis, leur expérience est la sienne*»¹². Esse é o caso de Raphaël de Valentin e Castanier, personagens que investigaremos neste trabalho.

Assim, 1828 foi o ano em que Balzac resolveu voltar a escrever depois dos acontecimentos com sua gráfica, mas dessa vez com uma atitude diferente. Para Pierrot (1994, p. 156): «*Consciente de la rupture avec les romans commerciaux de sa jeunesse, Balzac aurait souhaité accéder à la dignité de la publication en deux volumes dans le format in- 8° jusqu'alors réservé aux ouvrages sérieux [...]*»¹³. Dessa vez o escritor queria algo mais

¹¹ Faltava-lhe o senso prático: ele só conseguiu se endividar durante uma parte de sua existência.

¹² Todas as preocupações financeiras das personagens de Balzac foram suas próprias preocupações, a experiência delas é a dele.

¹³ Consciente da ruptura com os romances comerciais de sua juventude, Balzac teria desejado ter acesso a dignidade da publicação em dois volumes no formato in – 8 até então reservado às obras sérias.

concreto, que fosse produto de um trabalho com fins literários e não apenas lucrativos, mesmo que essa necessidade estivesse implícita por conta das suas inúmeras dívidas:

À partir d'octobre 1830, il tente un autre système de diffusion de ses oeuvres littéraires visant à lui assurer des revenus fixes en argent frais, la prépublication dans des revues. [...] La collaboration de Balzac commença par la publication, le dimanche 24 octobre 1830 de L'Elixir de Longue Vie, dans la troisième livraison du tome XIX de la Revue de Paris. (PIERROT, 1994, p. 175).¹⁴

Esse é um momento que introduz bem Balzac no cenário literário das revistas, pois a partir dessa pré-publicação de contos, o autor vai ganhando prestígio e admiração, sobretudo do público feminino na época. Era o início de um grande projeto literário que tomaria grande parte da vida do escritor. Assim como seu projeto da *Imprimerie*, a obra *A comédia humana* é o produto de um Balzac visionário. O autor nunca desistiu desse grande empreendimento, mesmo que muitas de suas obras não tenham saído da forma que ele esperava.

E, assim, nesse mesmo ano de 1830, ele dá início à elaboração de uma das obras mais importantes de toda a sua carreira literária: o romance *La peau de chagrin*, uma obra que demorou muito para ser concluída em função do número de pausas que o autor realizou ao longo desse ano, um ano difícil, também do ponto de vista histórico.

Os dias que iniciam a Monarquia de Julho (1830-1848) marcam uma forte disputa entre as autoridades eclesiais e políticas e, para fugir da agitação parisiense, Balzac se refugia nas províncias, na natureza, e muda inúmeras vezes de local para escrever. O texto definitivo demora a ficar pronto, o que faz com que Balzac, pela pressão dos editores, publique fragmentos da narrativa na *Revue des Deux Mondes*: “*Cette imagination créatrice, placée dans un calendrier de promesses impossibles à tenir sera à l'origine de multiplex difficultés et disputes avec ses éditeurs.*”¹⁵. (PIERROT, 1994, p. 177-178). O texto final de *La peau de chagrin* só saiu para publicação em agosto de 1831.

Desse modo, o escritor foi trabalhando incessantemente para honrar suas dívidas e seus compromissos com os editores, mas também para cunhar na história uma obra monumental que propõe o retrato abrangente da sociedade:

¹⁴ A partir de outubro de 1830, ele tenta outro sistema de difusão de suas obras literárias visando-lhe assegurar ganhos fixos em dinheiro vivo, a pré-publicação nas revistas. [...] A colaboração de Balzac começou pela publicação, no domingo dia 24 de outubro de 1830 de *O elixir de longa vida*, na terceira edição do tomo XIX da *Revue de Paris*.

¹⁵ Essa imaginação criadora, colocada em um calendário de promessas impossíveis de se manter será a origem de múltiplas dificuldades e disputas com seus editores.

Balzac est le peintre vigoureux et fidèle d'un moment et d'une partie de la société française : il a représenté la bourgeoisie qu'en bon légitimiste parisienne et provinciale, laborieuse, intrigante, serville, égoïste, qui voulait l'argent et le pouvoir, qui allait à la fortune par le commerce et l'industrie, qui à la seconde génération se dégradait par les titres et les places. (LANSON, 1999, p. 323).¹⁶

Um pintor exímio da sociedade do século XIX surge já no início dos anos 1830, período marcado por obras ainda imaturas, mas com um senso abrangente de todos os acontecimentos políticos e sociais da época. É necessário levar em conta que inclusive as conquistas de Napoleão foram registradas em seus romances. Para Robichez, « *On sait qui Balzac prétendait achever par sa plume les conquêtes que Napoléon n'avait pu accomplir par son épée* »¹⁷. (1962, p. 49). Porém, Balzac não abordou apenas a etapa napoleônica, mas muitos outros acontecimentos históricos do século XIX na França: « *Ces années de la Restauration et de la Monarchie de Juillet (1815-1848) forment, pour les lettres, une période privilégiée. Elles correspondent à la croissance, au triomphe et au déclin de l'école romantique.* »¹⁸. (ROBICHEZ, 1962, p. 59). Por conta do olhar crítico de Balzac perante a sociedade e pela riqueza histórica de seus escritos, na Rússia comunista, ele foi considerado o juiz mais severo da sociedade burguesa e capitalista.

Do ponto de vista estético, Balzac se insere num período muito fecundo na literatura francesa, basta lembrar as meditações de Lamartine ou das inúmeras páginas de Victor Hugo. Malgrado as diferenças, percebe-se que em todas as manifestações românticas há um traço em comum: « *le Romantisme est une revolte, revolte littéraire, revolte de l'individualisme.* »¹⁹. (ROBICHEZ, 1962, p. 64). Nesse contexto, os escritos de Balzac não representam apenas uma revolta literária. O autor vai inserindo questões sociais que antecipam o Realismo na França, de forma a trazer para a literatura questões que abordam o indivíduo com seus conflitos, dentro do seu meio social.

¹⁶ Balzac é o pintor vigoroso e fiel de um momento e de uma parte da sociedade francesa: ele representou a burguesia como bom legitimista parisiense e provincial, laboriosa, intrigante, servil, egoísta, que queria o dinheiro e o poder, que chegava à fortuna pelo comércio e indústria, que na segunda geração se desprendia de títulos e posições.

¹⁷ Sabe-se que Balzac pretendia esgotar por meio da pluma as conquistas que Napoleão não pudera realizar com sua espada.

¹⁸ Esses anos da Restauração e da Monarquia de Julho (1815-1848) formam, para as letras, um período privilegiado. Eles correspondem ao crescimento, ao triunfo e ao declínio da escola romântica.

¹⁹ O Romantismo é uma revolta, revolta literária, revolta do individualismo.

L'intention de Balzac romancier n'est pas de faire connaître des individus, mais des situations, des complexes à l'occasion desquels il raconte l'histoire de certains individus. L'essentiel reste la trame, la situation sujet, non les biographies, que jamais Balzac n'eut l'intention d'écrire, et qu'il s'est contenté, ensuite, de trouver, de découvrir, dans son oeuvre déjà écrite. (BARBERIS, 1999, p. 117).²⁰

Para entender melhor como se articula esse universo literário balzaquiano, precisamos perceber como o autor desenvolveu seu projeto de escrita durante a sua produção, o que faremos no próximo tópico, no qual abordaremos mais especificamente o universo romântico criado por Balzac, associado à religião.

1.2. A religião em *A comédia Humana*

Em 1845, Honoré de Balzac, depois de um longo período de dedicação à sua obra, decide reunir sua produção sob um mesmo título: *La Comédie humaine*. Um grande sonho para o autor, a concretização de um projeto que a princípio parecia ser utópico, mas que foi realizado após muitos empecilhos, ao longo dos anos.

O projeto de *A comédia Humana* foi, acima de tudo, uma forma que Balzac encontrou para mostrar à sociedade da época que conseguira compor algo grandioso. Em um discurso em 1833, o escritor diz :

Je veux gouverner le monde intellectuel en Europe ; et encore deux ans de patience et de travaux, et je marcherai sur toutes les têtes de ceux qui voudraient me lier les mains, retarder mon vol ! La persécution, l'injustice me donnent un courage de bronze. (BALZAC, *apud* CURTIUS, 1999, p. 174).²¹

Para ele seria uma obra que poderia ir além do que já fora produzido, tanto em extensão, quanto em qualidade. E, para isso, a sociedade seria o historiador, por meio do qual, ele encontraria tudo o que fosse necessário para compor seu projeto: « *Le hasard est le plus grand romancier du monde: pour être fécond, il n'y a qu'à étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire* »²². (BALZAC, [19--], p. 13).

²⁰ A intenção do romancista Balzac não é fazer conhecer indivíduos, mas situações, complexos, na ocasião dos quais ele conta a história de certos indivíduos. O essencial permanece a trama, a situação principal, não as biografias, que jamais Balzac teve intenção de escrever, e que ele se contentou, posteriormente, de encontrar, de descobrir, em sua obra já escrita.

²¹ Eu quero governar o mundo intelectual na Europa; ainda dois anos de paciência e trabalhos e eu caminharei sobre todas as cabeças daqueles que gostariam de me atar as mãos, retardar meu voo! A perseguição, a injustiça me dão uma coragem de bronze.

²² O acaso é o maior romancista do mundo: para ser fecundo, deve-se apenas estudar. A Sociedade francesa seria o historiador, eu devia ser apenas o secretário.

Podemos dizer então, que por trás desse dispendioso projeto, havia o intuito de trazer a sociedade não apenas como pano de fundo para as histórias, mas como uma grande personagem dessas narrativas. É notável destacar que em cada romance de *A comédia Humana*, os fatos sociais estão sempre em movimento, ou seja, não há apenas um acontecimento sendo retratado, mas vários que esboçam bem cada período histórico, cada época e ainda figuras ilustres de determinadas épocas.

Além do mais, havia em suas obras um interesse peculiar em mostrar os fracassos do homem como consequência de seus atos durante a vida. Percebemos nesse ponto que Balzac recorre às punições mais severas para finalizar suas narrativas, lembrando assim, das questões que ele aborda no Prefácio de *A comédia humana* sobre o Cristianismo. Para o autor, o Cristianismo, sobretudo o Catolicismo seria um meio de ordem social, um sistema que serviria para inibir atos depravados do homem, ou seja, com as regras e normas do Catolicismo, o homem teria medo da condenação eterna e não cometeria atos que o levariam a perder sua alma. Em *La Comédie Humaine* podemos afirmar que muitos textos abordam temáticas, direta ou indiretamente, relacionadas com a religião:

Elle (la religion) y apparaît sous les aspects les plus variés, les uns essentiels, les autres accessoires, romanesquement parlant, depuis le rôle de premier plan qu'elle occupe par exemple dans l'Envers de l'Histoire Contemporaine au simple rappel épisodique du sentiment chrétien dans la psychologie des personnages. (BOREL, 1967, p. 61).²³

Balzac teria, assim, encaminhado o seu projeto literário através de percursos, muitos deles interligados à religião. Da perspectiva religiosa, e malgrado a exemplar punição que reserva muitas vezes para as suas personagens, o autor Balzac se posicionava contra a maioria dos princípios dessa religião. Seus pais eram ateus e foi desse modo que Balzac cresceu, sem nenhuma crença definida. Quando cursou seus estudos superiores na Sorbonne de Paris, com Victor Cousin, o escritor obteve uma emancipação intelectual e sentiu simpatia pelo racionalismo, mas também pelo ocultismo. Nesse momento, Balzac lança ataques contra a Igreja Católica, contra o clero e o celibato eclesiástico. (BERTAULT, 2002)

Certa ambiguidade, então, no que se refere à religião, estende-se por muitos anos na vida e na obra de Balzac que ora aplica certos dogmas da Igreja, ora acusa as doutrinas dessa

²³ Ela (a religião) aparece sob os aspectos mais variados, uns essenciais, outros acessórios, romanescamente falando, desde o papel de primeiro plano que ela ocupa por exemplo no *l'Envers de l'Histoire Contemporaine* à simples lembrança episódica do sentimento cristão na psicologia das personagens.

mesma Igreja. Isso é perceptível em vários momentos de sua obra em que a punição exemplar vive lado a lado de certas correntes ocultistas e de magia.

O paradoxo religioso em Balzac que durou muito tempo, teve, porém, uma clara evolução. As críticas contra o Cristianismo, presentes nas obras da juventude, vão ficando cada vez mais moderadas e progressivamente, vão se instalando em suas narrativas os preceitos cristãos como fundamento moral.²⁴

Neste caso, o autor constrói narrativas românticas nas quais predominam os temas modernos, associados aos mitos e à religião:

Car en même temps que la “querelle des mythologies” est balayée, le mythe s’impose comme le point d’articulation entre littérature et religion, et les romantiques sont pour la plupart des écrivains religieux (ce qui ne veut plus dire alors catholiques). (MILLET, 2007, p. 56).²⁵

Balzac tece suas páginas com situações e personagens que buscam na religião um meio para arrefecer os sofrimentos da vida. Em várias obras do escritor, notamos de forma peculiar personagens que buscam auxílio e conforto na religião. Assim, Eugénie Grandet, uma das grandes personagens de Balzac, vê em seu sofrimento uma forma de remediação das suas faltas e na religião, um conforto perante esse mesmo sofrimento: “*Dieu m’a protégée en me faisant envisager avec joie le terme de mes misères*”²⁶. (BOREL, 1967, p. 73).

Nesse ponto, é necessário notar que o reflexo do Cristianismo se faz presente em personagens que não possuem uma conduta exemplar segundo as regras morais da época. Em muitas ocasiões, essas personagens chegam a converter-se por medo da condenação eterna, porque nesse cenário predomina a perspectiva católica. Mas não é apenas dessa forma que a religião aparece nas narrativas balzaquianas, pois assim como em outros escritores românticos, existe a exposição do conflito com os dogmas religiosos, juntamente com a crítica a certas imposições da Igreja. Para Borel (1967, p. 63):

Toutes les positions abstraites, métaphysiques de la religion et les problèmes sociaux historiques, scientifiques, la vocation de Dieu, la raison, la providence, le diable, la mysticité, le surnaturel et le merveilleux viennent

²⁴ A sociedade contra-reformista havia feito da punição eterna dos pecadores uma de suas principais armas na luta para manter tanto a moral quanto a ordem social; e por isso – como mostram, naquele período, as muitas peças sobre rebeldes, dissidentes e ateus – igualava a heresia a qualquer ato criminal e a qualquer comportamento relacionado com a traição. (WATT, 1997, p. 57)

²⁵ Pois ao mesmo tempo que a “querela das mitologias” é varrida, o mito se impõe como o ponto de articulação entre literatura e religião, e os românticos são para a maioria dos escritores religiosos (o que não quer dizer que são católicos).

²⁶ Deus me protegeu me fazendo ver com alegria o término de minhas misérias.

*tour à tour, en brèves apparitions ou en longues expositions, se refléter dans ses pages.*²⁷

Ou seja, inclusive nos momentos em que há a presença do tentador que propõe certos pactos, a religião também está por trás, uma vez que a figura do diabo existe no imaginário dos povos católicos desde os primeiros dogmas lançados pela Igreja. Podemos dizer assim, que as doutrinas da Igreja infundiram valores sobre o bem e o mal e aqueles que recorriam às forças ocultas poderiam ser punidos ainda em vida, fato que ficou evidenciado através das ações da Inquisição.

Desse modo, segundo Curtius « *Le catholicisme est visiblement pour Balzac la forme transitoire et momentanée d'une vérité religieuse éternelle* »²⁸. (1999, p. 281). Esse pensamento de Curtius pode ser comprovado pela própria fala de Balzac inserida em seu prefácio, quando ele diz que a única religião possível é o Cristianismo, pois criou os povos modernos e os conservará.

Quando voltamos na história da religião, podemos constatar que uma ordem mais punitiva prevaleceu a partir do advento de Jesus Cristo. Quer dizer, « *Les actions blâmables, les fautes, les crimes, depuis les plus légers jusqu'aux plus graves, y trouvent toujours leur punition humaine ou divine, éclatante ou secrète* »²⁹. (BALZAC, [19--], p. 21-22). Nesse sentido, em certos momentos, a religião é abordada nos romances de Balzac quando há uma espécie de punição para algumas personagens, mas de forma totalmente irônica, já que o autor também abordou e criticou esses meios de punição. Em *Melmoth Réconcilié*, por exemplo, podemos perceber que somente aqueles que se livram do pacto e se libertam do mal conseguem a reconciliação e, assim, morrem em paz, sem culpa, como o próprio Melmoth. Em contrapartida, aqueles que não se libertam das forças maléficas sucumbem no final da história, como é o caso de Raphaël de Valentin em *La peau de chagrin*.

Assim, notamos uma concepção de Romantismo ligada aos mitos modernos e à modernidade em si. Essa recorrência aos pactos que nos lembra, sobretudo, o mito faustiano, e a forma como Balzac percebe a religião católica como um sistema político e pedagógico (Curtius, 1999) são aspectos que nos interessam para as análises dos textos.

²⁷ Todas as posições abstratas, metafísicas da religião e os problemas sociais históricos, científicos, a vocação de Deus, a razão, a providência, o diabo, o misticismo, o sobrenatural e o maravilhoso vem alternadamente, em breves aparições ou em longas exposições, refletir-se em suas páginas.

²⁸ O catolicismo é visivelmente para Balzac a forma transitória e momentânea de uma verdade religiosa eterna.

²⁹ As ações reprováveis, os erros, os crimes, desde os mais leves até os mais graves, encontram sempre sua punição humana ou divina, ruidosa ou secreta.

Porém, Balzac constrói personagens autenticamente modernas no sentido de Barberis (1999, p. 103) « *L’homme moderne ne voit plus les choses, ou plus exactement il les voit de loin, élaborées par la pensée. Il s’éloigne du réel et s’exprime par des conceptions de plus en plus abstraites* »³⁰. Para construir tais personagens dotadas de complexidade e abstração, Balzac se utiliza de suportes religiosos que vão para além do Catolicismo. Nesse sentido, as ideias de Swedenborg³¹, um grande evangelista e um profeta comparável aos do Novo Testamento para Balzac, foram determinantes para a vida e obra do autor. Mergulhado assim nos pensamentos de Swedenborg, o escritor acreditava que todas as religiões, inclusive o Cristianismo, foram derivadas de uma única religião asiática.

*De même qu’il n’ya qu’une substance et qu’une science, de même il n’y a qu’une religion unique : c’est cette vérité que Swedenborg – du moins selon Balzac – a redécouverte. Balzac place cet exposé à la fin du long développement de l’histoire religieuse du monde, qui commence en Asie, sans doute sur les hauts plateaux du Tibet, où les hommes se sont réfugiés après le Déluge. Toutes les religions antiques, même le Christianisme, ne sont que des formes dérivées de cette religion asiatique originelle. (CURTIUS, 1999, p. 282).*³²

Nessa concepção, entendemos de modo mais profundo e abrangente as formas de religiosidade que Balzac explora em seus textos. Em Louis Lambert, por exemplo, podemos notar um sentido de religião que ultrapassa a ordem das normas, uma vez que essa

³⁰ O homem moderno não vê mais as coisas, ou mais exatamente ele as vê de longe, elaboradas pelo pensamento. Ele se distancia do real e se expressa por concepções cada vez mais abstratas.

³¹ Swedenborg foi um dos homens mais notáveis de toda a história. Nascido na Suécia, era filho de Sarah e Jesper Swedberg, um pastor Luterano e capelão real que foi, mais tarde, Bispo de Skara. Famoso por suas obras e rico por herança materna, esse homem dominou praticamente todas as ciências de seu tempo, até que, aos 56 anos, relata que um fato espantoso mudou sua vida. Afirma que foi designado pelo Senhor, que a Ele apareceu em 1744, para a missão de ser o porta-voz da revelação do sentido interno ou espiritual da Bíblia, até então oculto. Ao ser revelado esse sentido, também foram abertos os segredos do "o Céu, e as Suas maravilhas, e o Inferno", como descreveu, e tornou-se, também, testemunha ocular dos eventos que constituíram o Juízo Final. Mais tarde, Swedenborg reconheceu que foi, aliás, por causa dessa missão espiritual que ele fora preparado pelo Senhor desde a infância, e progrediu nos conhecimentos naturais sem nunca olvidar a fé no Criador. Por causa de sua teologia, Swedenborg sofreu censura e forte perseguição por parte de religiosos cristãos em seu país, onde seus livros foram proibidos. De fato, a doutrina por ele exposta abala as bases da crença tradicional do cristianismo, a saber, em um Deus dividido em três pessoas, num sacrifício sanguíneo de uma pessoa (o Filho), para aplacar a ira da outra pessoa (o Pai). Disponível em <http://www.swedenborg.com.br/> acesso em 08/2014.

³² Assim como há apenas uma substância e uma ciência, há apenas uma religião única: é essa verdade que Swedenborg – pelo menos segundo Balzac - redescobriu. Balzac coloca essa exposição ao final do longo desenvolvimento da história religiosa do mundo, que começa na Ásia, sem dúvida sobre os altos planaltos do Tibet, onde os homens se refugiaram após o Dilúvio. Todas as religiões antigas, mesmo o Cristianismo, são apenas formas derivadas dessa religião asiática original.

personagem possuía ideias que hoje seriam consideradas heréticas. Lambert é um jovem obcecado por livros, lê, sobretudo, a respeito de religião, história e filosofia. Essa obsessão o faz viver um sistema que negaria o Cristianismo, com uma filosofia de vida que preza o materialismo e não o amor e a caridade. Porém, Lambert acaba fracassando em tudo, pois ele carece de um suporte de crenças fechado para poder atingir suas metas, uma vez que ele mesmo cria um sistema particular de valores religiosos e morais. Por essa personagem já notamos uma condução de pensamento para a ideia que apenas o Cristianismo salva.

Contudo, as ideias de Balzac tiveram diversos pontos contraditórios, todas as suas tentativas de entender e conhecer Deus percorreram caminhos que muitas vezes não o levaram a nenhum lugar concreto. Em seus romances encontramos, ao mesmo tempo, representações de magia, misticismo e religião. Em *Séraphita* esses aspectos se destacam. A personagem é um ser andrógino, filho de pais que buscam a perfeição e que são seguidores das ideias de Swedenborg. Séraphita ou Séraphitus era amado como homem por Minna e como mulher por Wilfrid. Esse ser perfeito, sem sexo definido, tinha o objetivo de alcançar o amor sublime, amando um homem e uma mulher ao mesmo tempo. Contudo, ele acaba se transformando em serafim e indo para o céu.

Para Curtius (1999), esse romance é a profissão de fé de Balzac, pois traz um pensamento do escritor muito profundo: “*Nous sommes un des plus grandes ouvrages de Dieu [...] Nous sommes nés pour tendre au ciel.*”³³. (BALZAC, *apud* CURTIUS, 1999, p. 286). No caso dessa narrativa, a personagem atinge o céu numa concepção cristã do ser, porém na verdade o ser andrógino é considerado uma aberração pela Igreja.

Balzac então, nesse romance, constrói algo que está fora de uma dada crença e cria uma espécie de sincretismo. Nesse sentido, em vários depoimentos por cartas, a maioria para a senhora Hanska, o escritor muda de opinião sobre o Catolicismo, muitas vezes negando-o, outras vezes confirmando-o como fonte de salvação para os homens. Para Borel (1967, p. 63):

[...] Balzac porte plus haut ses ambitions : il veut fortement établir la valeur morale et l'importance pratique du lien que la religion tisse entre l'individu et la société, d'où résulte son intérêt politique et humain ; il tente par ailleurs de pénétrer le mystère des dogmes, d'atteindre l'essence même des choses divines.³⁴

³³ Nós somos uma das maiores obras de Deus [...] Nós nascemos para subir ao céu.

³⁴ Balzac leva mais alto suas ambições: ele quer fortemente estabelecer o valor moral e a importância prática do laço que a religião tece entre o indivíduo e a sociedade, de onde resulta seu interesse político e humano; ele tenta, aliás, penetrar o mistério dos dogmas, atingir a essência mesma das coisas divinas.

Percebemos nesse ponto que, em cada narrativa, há uma forma diferente de abordar esse laço entre ser humano, enquanto ser individual, possuidor de sentimentos, com a religião, fonte de amor, de caridade, de aproximação com o divino. Mesmo que o Cristianismo tenha sido negado inúmeras vezes pelo autor, há de se notar que esse sistema de crenças nunca saiu totalmente das obras balzaquianas. Ele esteve presente, só que de formas variadas, numa tentativa do escritor em conhecer o ser humano de modo a atingir seus mais profundos pensamentos.

Em *Le père Goriot*, um romance que é considerado uma das obras primas de Balzac, vemos que também há a presença de um pensamento sobre Deus e sobre religião enquanto ordem social: “*Il y a un Dieu, il nous a fait un monde meilleur ou notre terre est un non-sens*”³⁵. Nesse sentido, entendemos que o autor estabelece o pensamento de que somente em um mundo que tem as ordens bem estabelecidas e que podem ser cumpridas para que não haja um caos social é que as pessoas encontram a paz necessária para bem viver. Isso está relacionado não apenas a uma religião específica, mas a qualquer crença que possa agregar esse princípio de normalização:

L'individu n'est qu'un membre inséparable du corps social et la morale qui s'impose à lui se rattache aux obligations supérieures et aux droits imprescriptibles de la société : ainsi la religion apparaît tout de suite comme un pouvoir social. (BOREL, 1967, p. 77).³⁶

Por outro lado, a religião também pode ocasionar conflitos e, mesmo sendo um sistema, que para Balzac, é portador de ordem social, ele garantiu essa ordem, durante muito tempo, na imposição de penas duras aos fiéis. Além disso, a história da Igreja mostra vários pontos negativos. Balzac encontrou e criticou esses pontos, sobretudo os relacionados aos problemas com o clero, apesar de ter aceitado, posteriormente, alguns princípios da Igreja:

Balzac défend l'Église sincèrement. Il n'en conserve pas moins à son égard la plus grande liberté dont veuille se réclamer un écrivain, le droit de tout voir et de tout dire dans ce domaine comme dans les autres, de dénoncer les

³⁵ Há um Deus, ele nos fez um mundo melhor ou nossa Terra é um “non-sens” (sem sentido)

³⁶ O indivíduo é apenas um membro inseparável do corpo social e a moral que se impõe a ele se liga às obrigações superiores e aos direitos imprescritíveis da sociedade: assim a religião aparece imediatamente como um poder social.

abus humains de l'institution, les déviations de sentiment, les faussetés.
(BOREL, 1967, p. 91).³⁷

Assim, em *Jesus-Christ en Flandres* (1830), após vários embates relacionados com a religião, Balzac se coloca como um grande defensor da Igreja Católica. Para ele, as obras de caridade também o levam a amar a Igreja. A partir desse posicionamento, a obra de Balzac toma um rumo em que a maioria dos romances é conduzida para um final que dialoga com as propostas do Catolicismo ou mesmo de qualquer outra religião que adota a luta do bem contra as forças do mal.

Logo, encontramos, por um lado, um posicionamento favorável aos princípios do bem que conduzem ao bem. Por outro lado, deparamos com situações em que existe certa ironia relacionada à busca de poder com o auxílio das forças ocultas, ou seja, aquela personagem que desvia das regras do bom comportamento acaba por receber “castigos” de modo totalmente bizarro, como o caso da personagem Don Juan Belvidéro do conto “O elixir de longa vida”. Assim, é necessário observar de que forma a vontade de poder influencia as atitudes de cada personagem dentro dos contextos sociais criados pela ficção balzaquiana.

1.3. As relações de poder

Como psicólogo, historiador e filósofo, Balzac repensa e vivencia muitas das aspirações de seu século. Encontramos em sua obra personagens marcadas por amores fecundos, outras mais engajadas em lutas sociais, mas aquelas que são obstinadas pelo poder a qualquer custo são as que mais nos interessam para esta pesquisa, pois o comportamento de cada uma delas as conduz para um lugar que está além da realidade comum. Isso resulta do fato dessas personagens buscarem se aproximar das forças ocultas para conquistar o que não é possível pelos padrões comuns da realidade.

Assim, veremos que ao mesmo tempo em que os textos expõem a dualidade entre “real” e “sobrenatural”, nas narrativas balzaquianas haverá também um antagonismo entre amor e poder, ou seja, duas palavras de peso, essenciais para a construção literária de muitas de suas obras:

En lui, l'instinct de puissance et le désir d'amour sont de force égale: sa vie est faite de leur antagonisme. Le dilemme de sa doctrine de l'énergie – le problème posé par la Peau de chagrin – ne prend tout son sens qu'à la

³⁷ Balzac defende a Igreja sinceramente. Ele deixa de ter liberdade em relação à religião enquanto escritor, o direito de tudo ver e de tudo dizer nesse domínio como nos outros, de denunciar os abusos humanos da instituição, os desvios de sentimento, as falsidades.

lumière de cet antagonisme. Lequel de ces deux instincts doit-il suivre, alors qu'ils sont de force égale et qu'ils s'excluent l'un l'autre ?. (CURTIUS, 1999, p. 172).³⁸

A busca pelo poder das personagens representa o anseio do autor em ultrapassar a ordem romântica do amor. Ou seja, uma forma de sobrepor as paixões, seria a conquista do poder, mesmo que esse ato aconteça por meio de pactos com forças ocultas. O poder em Balzac é, acima de tudo, algo que vai além dos sentimentos, uma espécie de vontade interior só satisfeita quando esse poder é conquistado. Mas nem sempre os recursos utilizados pelos heróis nessa busca são suficientes para que eles atinjam seu objetivo, pelo contrário, muitos não realizam seus desejos, e outros são levados à morte por realizá-los.

Nesse sentido, o escritor cria personagens que, a priori, desejam dominar seu destino sem se preocupar com consequências futuras. Assim, entendemos melhor essa relação determinante com a ideia de poder. O poder conduziria a sociedade burguesa e seria o fio condutor daqueles que desejam ultrapassar sua esfera; daqueles que querem exercer o domínio sobre as pessoas, os acontecimentos e o mundo. E, para isso, o dinheiro seria o meio principal para chegar ao fim desejado. Ou seja, ter dinheiro e bens materiais foi o que sempre buscou Rastignac durante sua vida; foi também o que Raphaël tanto desejou; e, por fim, o motivo que conduziu as filhas de Goriot a abandonarem o pai, após gastar toda a sua fortuna. Logo, o dinheiro é o alicerce e o meio para todos aqueles que buscam o poder:

[...] une créature agie par les forces de l'esprit, et par les sécrétions de ses organes. Cette nouveauté prend dans son oeuvre une place exactement symétrique à cet autre moment essentiel de sa conception de l'homme : la mise en évidence du rôle de l'argent. (CURTIUS, 1999, p. 197).³⁹

O ser humano necessita de dinheiro para sobreviver, é um item necessário a qualquer pessoa. Mas somente aqueles que possuem uma quantidade relativamente grande desse bem é que podem ter o domínio sobre os outros. O dinheiro na literatura balzaquiana aparece em várias instâncias. Uma delas estaria relacionada à questão da herança, como o ocorrido em *Le Père Goriot*. Na verdade, as filhas não esperam o pai morrer para ficar com tudo, o que seria o

³⁸ Nele, o instinto de poder e o desejo de amor têm forças iguais: sua vida é feita do antagonismo dos dois. O dilema de sua doutrina da energia – o problema colocado pela *Pele de onagro* – só tem sentido à luz desse antagonismo. Qual desses dois instintos ele deve seguir, já que eles têm a mesma força e se excluem mutuamente?

³⁹ [...] uma criatura conduzida pelas forças do espírito, e pelas secreções de seus órgãos. Essa novidade toma em sua obra um lugar exatamente simétrico a esse outro momento essencial de sua concepção do homem: a colocação em evidência do papel do dinheiro.

mais lógico e ético. Em lugar disso, elas gastam o dinheiro do pai enquanto ele ainda está vivo, o que faz com que o velho fique empobrecido e elas atinjam o bem-estar em seus casamentos.

Outra instância ligada ao dinheiro seria a que se relaciona com o endividamento das personagens por causa de mulheres ou jogos. A busca por satisfazer os desejos femininos ou mesmo de preencher os próprios prazeres com jogos é um dos principais motivos que faz com que várias personagens se desesperem em busca de dinheiro. Essa é a principal razão que leva Raphaël de Valentin a cogitar no suicídio em *La peau de chagrin*.

A vontade de acumulação de bens faz igualmente com que algumas personagens de Balzac entrem em casinos para colocar em risco o pouco que lhes restou. Com isso, elas podem perder até o chapéu como bem ironiza o narrador balzaquiano em *La peau de chagrin*. O jogo seria a forma mais simples de conseguir dinheiro rápido e, com isso, o tão sonhado poder, para a conquista de mulheres e para a ascensão na sociedade.

O poder então está correlacionado muitas vezes ao possuir. Quanto mais posses e bens mais poder a pessoa terá. Todavia, associado ao dinheiro, o poder também pode ser conquistado por meio das revoltas ou da dominação, o que demonstra bem o interesse de Balzac pelos grandes líderes de revolução. O escritor possuía uma grande admiração pela figura dos rebeldes. Nesse sentido, a vontade de poder superaria qualquer forma de paixão romântica, uma vez que o autor coloca em primeiro lugar o poder, deixando o amor em segundo plano: «*Mais d'après les lois qui régissent l'univers balzacien, le triomphe de la volonté de puissance n'est possible que par le renoncement à l'amour. Tous les hommes de pouvoir de Balzac dévalorisent l'amour.*»⁴⁰ (CURTIUS, 1999, p. 184).

Por essa razão, percebemos que a recorrência a figuras ilustres não é aleatória. A admiração por Napoleão, por exemplo, mostra bem o que Balzac queria quando construiu personagens como Wilfrid ou Rastignac, o poder ligado ao heroísmo: «*Napoléon était pour lui la volonté humaine devenue toute-puissance. Ce que Napoléon était dans le monde du pouvoir sur les peuples, Balzac voulut l'être dans le royaume de l'esprit.*»⁴¹. (CURTIUS, 1999, p 175).

⁴⁰ Mas segundo as leis que regem o universo balzaquiano, o triunfo da vontade de poder é possível apenas pela renúncia ao amor. Todos os homens de poder de Balzac desvalorizam o amor.

⁴¹ Napoleão era para ele a vontade humana transformada em poder. O que Napoleão era no mundo do poder sobre os povos, Balzac quis ser no reino do Espírito.

Com relação a esse desejo de dominação, que prioriza o poder e os atos heroicos e desvaloriza o amor, encontraremos uma figura notadamente napoleônica, a personagem Eugène de Rastignac, do romance *Le père Goriot*. Jovem ambicioso, com alguns vícios próprios de alguém que almeja frequentar a alta sociedade, o jovem conhece o velho Goriot na famosa pensão Vauquer. Goriot perdeu sua fortuna para agradar as filhas que não se importam de forma alguma com o pai. É, portanto, um romance que traz uma temática bem comum aos Estudos de Costumes de *A Comédia Humana*: família e herança. Em muitas narrativas, esse tema retrata uma sociedade ambiciosa que sacrifica a harmonia familiar pelo dinheiro. As duas filhas de Goriot são o principal exemplo desse caso. Elas abandonam o pai porque preferem viver suas vidas regradas pelo status social e usufruir das regalias que só o dinheiro poderia lhes trazer. Em primeira e última instância, o que essas duas personagens representantes da burguesia abandonam são os laços amorosos e afetivos.

Esse é também o caso da personagem Rastignac. Mesmo possuindo bom coração, coragem e perspicácia, ele se dirige para um mundo em que só os fortes prevalecem. Assim, o jovem Rastignac acaba seduzido pelos encantos da fina sociedade da época e lança-se à procura de poder nos ricos bairros da cidade de Paris.

Notamos também, que se há uma renúncia ao amor, o poder seria a substituição da lacuna deixada pelo sentimento. Nesse aspecto encontramos um dos pontos fundamentais de *La peau de chagrin*. Raphaël de Valentin é seduzido por Foedora, que nesse romance representaria a sociedade. Ela é o amor não realizado, seu maior desejo, tudo o que ele queria conquistar e não pôde, o motivo maior para que ele quisesse se lançar no Rio Sena e se vingar da sociedade, com um suicídio. Para Curtius (1999), essa seria uma forma de vingança, pois a personagem privaria a sociedade de ter alguém como ele em seu meio. Com esse desejo de desistir de tudo, Raphaël tenta colocar seu plano de morte em prática, mas o anseio de poder, que o persegue durante toda a vida, faz com que ele resolva aceitar o pacto de possuir a pele de onagro.

No caso desse romance, vemos que essa necessidade desesperada de dominação sobre o outro só poderia ser alcançada por meio de um pacto. Assim, observamos a introdução de elementos faustianos que estão presentes em praticamente toda a literatura de Balzac, pois além do caráter maléfico que algumas personagens possuem, outras só realizam seus desejos por meio de pactos como o realizado por Fausto: “ [...] *ce qui maintient l'unité intérieure du*

monde – c'est la tendance spontanée de Balzac; de là proviennent tous les éléments faustiens qui composent sont être et son oeuvre."⁴². (CURTIUS, 1999, p. 194).

Fausto foi aquele que mesmo sendo um doutor em Teologia preferiu entregar sua vida à invocação dos espíritos. Seu grande objetivo era conhecer e explorar todos os segredos que rodeiam o céu e a Terra, numa busca incessante de satisfação pessoal. Por essa razão, quando falamos sobre os elementos faustianos presentes nas narrativas de Balzac, estamos nos referindo a todas as personagens que buscam o conhecimento das coisas; aqueles que querem acima de tudo o poder e a dominação do próximo, personagens autocentradas, individualistas; e por último, aqueles que possuem em seu ser um caráter satânico.

As relações de poder na obra desse escritor são marcadas, sobretudo, por esse ponto chave: o pacto com as forças ocultas. Mesmo que não ocorra de maneira direta como nas várias versões de Fausto, o pacto balzaquiano é marcado pela mesma sede das personagens pela conquista de poder acima de todas as coisas. São figuras que desejam escalar na sociedade custe o que custar.

Um dos romances que também pode ilustrar a busca pelo poder e pelo conhecimento é *La recherche de l'absolu* (1834). O químico Baltazar Claes possui um objetivo bem ambicioso nessa obra: descobrir a matéria mãe que deu origem a todos os reinos, animal, vegetal e mineral. E, dessa forma, para alcançar esse conhecimento pleno das coisas, ele decide se desprender de tudo o que tem: família e bens. Esse romance evidencia que para conquistar algo importante na vida é necessária a renúncia de algum bem, talvez ainda mais importante. No caso de Fausto, a decisão de perder a alma para atingir seus objetivos é uma escolha absolutamente radical que nos conduz novamente para o âmbito da religião. Aqueles que compactuaram com as forças do mal acabam recusando a salvação eterna, a única realmente importante para o catolicismo.

Porém, essa temática constante em *La comédie humaine* parece apontar para um novo paradoxo: o caminho do conhecimento extremo também deve abrir mão da salvação eterna. Algumas personagens de Balzac renunciam ao pacto para serem salvas no final da história. É o caso de Castanier em *Melmoth Réconcilié*; outras, porém não possuem ou não querem essa chance, como ocorre com o Don Juan do conto "L'elixir de longue vie".

A desbordante imaginação de Balzac oferece inúmeras possibilidades relacionadas à conquista de poder para suas personagens. Algumas podem até ser semelhantes, como nos

⁴² O que mantém a unidade inteira do mundo – é a tendência espontânea de Balzac; donde provém todos os elementos faustianos que compõem seu ser e sua obra.

casos dos pactos em *Melmoth Réconcilié* e em *Le centenaire*, mas sempre cabem aspectos novos em novas narrativas.

[...] *l'imagination balzacienne, elle aussi, loin d'être une imagination de refuge ou de retour, est une imagination de découverte : découverte des rapports, découverte des promesses, découverte des possibilités de soi, que masquaient la logique et la pratique bourgeoises, la vie selon les hommes de raison, mise en cause par la poésie, par l'aptitude à la poésie.* (BARBERIS, 1999, p. 115).⁴³

Vemos então, que para criar figuras tão complexas e tão profundamente humanas, o escritor contava com seus grandes dotes de observador que penetra no psiquismo dos seres e na natureza dos acontecimentos históricos com idêntica facilidade, mas também consegue ir além das contingências do “real” na ficção.

Observateur, mais aussi poète qui impose aux êtres une déformation personnelle, aime aux limites du réel, les personnages bizarres, les situations hallucinantes. Dès longtemps son esprit s'est attaché derrière les choses au-delà que révèlent les initiations. (ROBICHEZ, 1962, p. 96).⁴⁴

Efetivamente, muitas das situações criadas por Balzac colocam as personagens dentro de um mundo que extrapola a realidade, e adentram espaços em que prevalecem componentes como o sonho, a loucura e o sobrenatural. Podemos afirmar então que Balzac pretende abordar a realidade, mas por meio de estratégias narrativas que levam para além dessa mesma realidade, com seus problemas, misérias e limitações. Do sobrenatural, mesmo que abordado através do sonho, da loucura ou de outras alterações da consciência, resulta a ponte fundamental para que as personagens balzaquianas possam superar as limitações do mundo real e adentrem em espaços desconhecidos à procura do almejado poder.

Uma das formas escolhidas pelo autor para compor esse mundo fantástico começa pelos objetos mágicos introduzidos nas narrativas. Em “L’elixir de longue vie”, o líquido mágico trazido do oriente é o elemento que pode conferir a imortalidade, a eterna juventude, tão sonhada por Don Juan, herói desse conto. Em *La Peau de chagrin*, o pacto ocorre por

⁴³ [...] a imaginação balzaquiana longe de ser uma imaginação de refúgio ou de retorno, é uma imaginação de descoberta: descoberta das relações, descoberta das promessas, descoberta das possibilidades de si, que mascaravam a lógica e a prática burguesas, a vida segundo os homens de razão, colocada em destaque pela poesia, pela aptidão à poesia.

⁴⁴ Observador, mas também poeta que impõe aos seres uma deformação pessoal, ama os limites do real, as personagens bizarras, as situações alucinantes. Desde muito tempo seu espírito se prendeu atrás das coisas além que revelam as iniciações.

meio da utilização de uma pele de jumento trazida também do oriente, um talismã capaz de realizar todos os desejos daquele que a possui.

No caso desses dois textos, Balzac constrói duas personagens que anseiam pelo poder e que encontram em seu caminho o meio para conquistá-lo. Diferentemente da conquista que poderia se dar através do dinheiro ou do ato heroico, ele é adquirido por meio desses objetos mágicos, que fazem a intermediação entre o natural e o sobrenatural nas diferentes histórias.

Dessa forma, veremos que, assim como Fausto que almejava o conhecimento e o poder e conseguiu tudo por meio de um pacto, as personagens balzaquianas dessas duas narrativas fazem também um pacto para conseguir a imortalidade e a realização de desejos, utilizando a magia⁴⁵. Ou seja, o elemento mágico é essencial para que o pacto aconteça, sem ele não seria possível.

A metáfora de Balzac, no romance *La peau de chagrin*, ilustra de forma clara o desejo de mostrar como o poder é perigoso: “querer queima e poder destrói”. Mesmo assim, a maioria das personagens que têm a chance de conquistar esse poder não hesita em aceitá-lo, de modo que nenhum objeto mágico é dispensado.

Nodier, en 1832, dans sa seconde préface à Smarra, proposait de fonder un néo-fantastique sur l'exploration de domaines psychiques jusqu'alors trop négligés. Philarète Chasles, un an plus tôt, avait félicité Balzac d'avoir, avec La peau de chagrin, ouvert la voie à un fantastique non plus de fantaisie, mais nourri des problèmes de l'immédiat. (BARBERIS, 1999, p. 91).⁴⁶

A busca pela imortalidade, fio condutor do conto “L’elixir de longue vie”, apareceu bem antes na produção de Balzac, ainda nos romances de juventude do escritor. Envolvido pelo grande desejo de seu pai de conquistar a eternidade, Balzac escreve um primeiro romance sobre esse tema: *Le centenaire* (1824). Nesse romance, o pacto é explícito, e para conseguir a sonhada imortalidade, é necessário que a personagem, centenária, sobreviva consumindo o sangue das pessoas, sobretudo das mulheres. Desse modo, ela se transforma num vampiro que passa sua vida à procura de vítimas, para que se perpetue o pacto.

⁴⁵ O *Faustbuch* não deu a mesma atenção conferida por Marlowe aos aspectos intelectuais da história. Mas o conflito básico é apresentado em suas páginas, ainda que de forma rudimentar e incipiente: o desejo de ultrapassar as fronteiras vigentes do conhecimento, aquilo que leva o herói de *Faustbuch* a aderir à magia, uma vez que os homens comuns “são incapazes de me proporcionar qualquer saber mais”. (WATT, 1997, p. 45).

⁴⁶ Nodier, em 1832, em seu segundo prefácio a Smarra, propunha fundar um neo-fantástico por meio da exploração de domínios físicos até então muito negligenciados. Philarète Chasles, um ano antes, tinha parabenizado Balzac por ter, com *A pele de Onagro*, aberto o caminho a um fantástico não mais de fantasia, mas nutrido de problemas do momento atual.

O estilo fantástico desse romance possui muitas das características da literatura gótica, tanto pelos espaços descritos quanto pela figura do vampiro. Assim, o poder descrito nas narrativas balzaquianas, já nesses primeiros romances, só pode ser efetivado com o auxílio do elemento fantástico. Em romances posteriores, nos quais não há essa intervenção sobrenatural, o dinheiro será a peça fundamental para a conquista de poder.

CAPÍTULO 2

Os mitos da Modernidade e suas variações:

Os percursos de Fausto e Don Juan

Uma das características da natureza humana está relacionada à criação de histórias, ou mesmo, à busca de histórias que expliquem o surgimento da natureza, do homem, do Mundo e do Universo. Em todos os tempos, o homem sempre buscou descobrir as verdades a respeito do passado e dos mistérios que envolvem seu meio, e foi em meio a tantos questionamentos que grande parte dos mitos surgiu. Mitos são, pois, narrativas que contam histórias sagradas, que relatam fatos em seu tempo primordial (Eliade, 1972). Podemos dizer então, que os relatos míticos são fundamentais para que possamos entender o ser humano e as culturas nas quais ele se insere.

O mito lhe ensina as ‘histórias primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com seu próprio modo de existir no COSMO o afeta diretamente. (ELIADE, 1972, p. 16).

Por possuir o sagrado, o mistério como pano de fundo, podemos dizer que os relatos míticos fazem parte do âmbito do sobrenatural. Grande parte das narrativas míticas foge aos dados da realidade e traz em seu ponto inicial criaturas divinas, deuses e outros seres que não são encontrados no “mundo real” que conhecemos. O mito representa os seres interferindo na esfera humana, ou seja, a inserção do sobrenatural no natural (humano).

Na literatura, a recorrência aos mitos é algo coincidente do nascimento da própria literatura. Até o momento presente, muitos escritores retomam nomes de diversas mitologias ou constroem histórias em torno dessas personagens e temáticas.

Todavia, existem também os mitos literários, que nem sempre estão ligados às antigas mitologias. Muitos desses mitos literários encontram-se vinculados a outras tradições, como a tradição oral (é o caso de Don Juan) e se relacionam com o progressivo processo de individualismo promovido pela modernidade a partir do Renascimento.

Para Brunel (1999, p. 397):

*Nos mythes modernes ne cherchent plus des modèles pour la vie humaine dans le fonctionnement de la nature [...], ils nous renvoient à une perspective renouvelée où l'homme se sent et se veut au centre du monde, comme une liberté face à un créateur dont il est l'image, comme une personne appelée à vivre un dialogue avec les autres, ses semblables, comme avec l'autre, l'unique.*⁴⁷

⁴⁷ Nossos mitos modernos não buscam mais modelos para a vida humana no funcionamento da natureza [...], eles nos remetem a uma perspectiva renovada na qual o homem se sente e se quer no centro do mundo, como uma liberdade diante de um criador do qual é a imagem, como uma pessoa chamada a viver um diálogo com os outros, seus semelhantes, como com o outro, o único.

Ser o centro do mundo e ter poder sobre todas as coisas são vontades que fazem o homem desejar ocupar o lugar de Deus no universo. Homens assim são encontrados na mitologia, no Antigo Testamento ou na história da humanidade. Contudo, para este trabalho, escolhemos duas figuras icônicas no campo literário que se relacionam, por um lado, com o individualismo moderno e, por outro, com os dogmas da Igreja. Ou seja, em cada uma das histórias criadas em torno desses nomes, há um ponto em comum relacionado às ideias de vida e morte, salvação e condenação, conceitos extremamente enraizados à religião, sobretudo, ao Catolicismo. Esse é o caso das histórias literárias de Don Juan e Fausto, dois grandes ícones da literatura que influenciaram obras de muitos escritores no decorrer dos séculos e que surgiram no fim do período Renascentista.

O Renascimento foi um importante período para todas as artes e marcou a história pela ruptura com a Escolástica e com o pensamento medieval. O homem passa a interrogar o mundo de uma perspectiva humanista que questiona o teocentrismo e cria novos centros. O homem se situa nesse espaço e inicia um progressivo processo de individualização:

L'esprit humain par une paresse naturelle aime les contrastes violents, rapides et faux. Il se délecte à opposer Dieu au Diable, le bien au mal, le soleil à la lune et le jour à la nuit. Il imagine volontiers que la noble créature humaine, après avoir reposé comme un méprisable cadavre sous la dalle sépulcrale du Moyen âge, s'est soudain chargée vers le milieu du XVe siècle d'une force vitale suffisante pour soulever avec fracas la pierre tombale qui l'opprimait et pour renaître à la lumière liquide sous l'aspect d'un jeune héros rempli d'appétits dévorants [...]. (QUENEAU, 1978, p. 162).⁴⁸

Assim, Ian Watt (1997, p. 234), quando discorre a respeito dos mitos modernos de Fausto, Don Juan, Dom Quixote e Robinson Crusoe, propõe o seguinte pensamento:

[...] convém aceitar o fato de que os nossos quatro mitos modernos diferem dos primitivos por dedicarem menos atenção à “solidariedade cósmica da vida”, tão presente naqueles, do que aos esforços para alcançarem seus objetivos individuais.

Cada um desses mitos literários sempre buscou realizar conquistas essencialmente individuais, guardadas as devidas proporções entre Dom Quixote e Don Juan, por exemplo.

⁴⁸ O espírito humano por uma preguiça natural gosta dos contrastes violentos, rápidos e falsos. Ele se deleita em opor Deus ao diabo, o bem ao mal, o sol à lua e o dia à noite. Ele imagina habitualmente que a nobre criatura humana, após ter repousado como um desprezável cadáver sob a laje sepulcral da Idade Média, apoderou-se de repente no meio do século XV de uma força vital suficiente para levantar com estrondo a pedra tumular que o oprimia e para renascer à luz líquida sob o aspecto de um jovem herói repleto de apetites devoradores [...].

Por esse motivo, Watt (1997, p. 236) ressalta a diferença desses com mitos da antiguidade. Para o teórico, “[...] em decorrência do Renascimento e da Reforma, a primazia do indivíduo sobre o coletivo tornou-se a característica definidora da moderna sociedade ocidental em seu conjunto”. Essa tendência a uma busca pela identidade foi acentuada de uma forma notável no período romântico, basta lembrar que uma parte dos textos românticos possuía como título o próprio nome do protagonista, uma forma de colocar mais uma vez o “eu” no centro do mundo.

Todavia, os primeiros indícios dessa nova “tendência” têm nos séculos XVI e XVII o texto fundador, com as variações dos mitos de Fausto e Don Juan. Por essa razão, é necessário verificar até que ponto as personagens de algumas obras do século XIX carregaram esses arquétipos e de que forma se estabelece uma ligação entre mitos antigos e românticos.

Essas figuras são ligadas por uma incessante busca de identidade; são indivíduos incompletos, insatisfeitos e, por isso, desafiam também as ordens naturais e sobrenaturais. Logo, um dos caminhos para entender a relação que existe entre esses mitos é a análise dos elementos sobrenaturais. A forte presença de elementos que fogem ao “real”, como espíritos que propõem pactos e estátuas que ganham vida para se vingarem são aspectos que possibilitaram a perpetuação e a repetição desses mitos na história da literatura. As narrativas balzaquianas também focalizaram o mundo dessa perspectiva quando tentam revelar mistérios e introduzem objetos e fatos que fogem à racionalidade. É o caso das narrativas que abordam os mitos da imortalidade a partir de um elixir que confere vida eterna e do motivo da fonte da juventude; é o caso igualmente dos textos que retomam o mito fáustico e a questão do pacto com as forças do mal.

Nesse contexto, podemos verificar que Balzac não fugiu do que a maioria dos frenéticos fazia na época, uma literatura com forte recorrência às forças ocultas. O escritor retoma as questões góticas e a presença de forças demoníacas, construindo, por meio de outra perspectiva literária, narrativas que focalizam o ser humano como portador de conflitos interiores profundos, extremamente relacionados ao exterior, ao social, à sociedade:

Balzac est le premier romancier au monde à avoir fait du roman un instrument d'investigation et de compréhension des sociétés humaines, des réalités politiques et économiques jusqu'à leurs prolongements psychologiques, voire pathologiques, les plus secrets ; [...] Il n'a cessé de projeter sa subjectivité d'homme et d'auteur, dans cette extraordinaire

mythologie du monde moderne qu'il édifie au travers de son oeuvre.
(VAILLANT, 2012, p. 64).⁴⁹

Nesse sentido, a abordagem sobre os mitos da Modernidade na obra de Honoré de Balzac, se relaciona, sobretudo, a duas figuras que foram fundamentais na construção de muitas narrativas do escritor: Fausto e Don Juan. Esses mitos estão associados ao individualismo dos tempos modernos e ambos carregam um arquétipo relacionado à figura do diabo na literatura. Fausto, pela própria questão do pacto e por querer ter tanto poder quanto Lúcifer; Don Juan, pelo seu caráter cruel e maléfico, pois nunca se importou com o mal que ocasionava às suas vítimas.

Logo, é necessário fazer um percurso sobre a presença do diabo na literatura para que assim possamos entender de modo mais coerente, como essa figura sempre aparece no universo literário, corroborando com a construção das personagens aqui estudadas.

Esse percurso sobre Satã não será amplo no aspecto histórico, buscaremos apenas algumas imagens que possam dialogar com os mitos aqui estudados. Por essa razão, o próximo tópico focalizará, sobretudo, a presença de Satã a partir do século XVII.

2.1. O percurso de Satã na história e na literatura

A figura de Satã aparece algumas vezes no Novo Testamento, mas ainda muito antes, a arte o representa em diferentes lugares e tempos. Satã, para Pierre Brunel (2005, p. 814), tornou-se “Arquétipo do medo ancestral das trevas exteriores [...] uma espécie de catalisador de fantasmas, ao mesmo tempo que um argumento filosófico ideal para explicar a onipresença do mal”.

Em plena Idade Média e a partir do século XII ocorre a entrada explícita de Satã na cena ocidental, com representações variadas dessa figura em diversas artes. Nos séculos XVI e XVII, após o Concílio de Trento, é o momento das fogueiras contra a feitiçaria e da caça às bruxas, período fortemente marcado pela Inquisição⁵⁰. Já o século das luzes representa o

⁴⁹ Balzac é o primeiro romancista no mundo a ter feito do romance um instrumento de investigação e de compreensão das sociedades humanas, das realidades políticas e econômicas até seus prolongamentos psicológicos, até mesmo patológicos, os mais secretos; [...] Ele não parou de projetar sua subjetividade de homem e de escritor, nessa extraordinária mitologia do mundo moderno que ele edifica em sua obra.

⁵⁰ O papa Gregório IX criou a Inquisição em 1229; e tendo a doutrina estabelecido que qualquer prática mágica devia ser considerada como uma voluntária submissão ao Demônio, e que portanto era necessariamente herética, tratou-se de montar o palco para o último ato. Em resposta à queixa de dois inquisidores dominicanos, Heinrich Krämer e Jacob Sprenger, de que a feitiçaria espalhava-se pela Alemanha, enquanto as autoridades se limitavam a criar obstáculos aos seus esforços para combatê-la, o papa Inocêncio VIII lançou em 1484 a bula *Summis desiderantis*, na qual declarando-se “supremamente desejoso” de erradicar a heresia, determinava a todas as

crepúsculo do diabo, no qual a figura de Satã passa a dar lugar a Mefistófeles, que entra nos séculos XIX e XX com suas metamorfoses. Para entender esse percurso no ocidente, vejamos o que ocorreu entre os séculos XVII e XVIII:

O imaginário ocidental não expulsou brutalmente o diabo em meados do século XVII, mesmo que este momento possa marcar uma real cisão intelectual entre os racionalistas e os pensadores tradicionais, empenhados em manter para a teologia sua posição dominadora no campo das idéias. Na verdade, Satã foi perdendo lentamente, insensivelmente, sua soberba em uma Europa em profunda mutação. Sua imagem, até então concentrada no discurso de luta das Igrejas em acirrada concorrência e imposta ao conjunto das populações, e do cimo aos primeiros degraus da escala social, esfacelou-se em múltiplos fragmentos. O fim das graves crises religiosas, a ascensão de Estados nacionais rivais, a picada aberta pela ciência, e logo a seguir o fluxo das novas idéias que iriam ser qualificadas de Luzes, ou, para alguns, o gosto por uma *dolce vita*, compuseram a trama profundamente movediça da mudança. As sociedades do Velho Continente começaram a afastar-se do medo de um demônio aterrorizante e de um inferno escabroso. (MUCHEMBLED, 2001, p. 191).

Esse momento de transição entre um demônio assustador para outra concepção do diabo foi diferente em diversas regiões da Europa, tanto a ocidental quanto a oriental, que ainda permaneciam na multiplicação das fogueiras contra a feitiçaria. Contudo, as diversas figurações do diabo foram se modificando no século XVIII e no momento do Romantismo, já no século XIX. A dúvida sobre os poderes de Satã se faz presente, mas sem que ele perca totalmente sua credibilidade.

Segundo Muchembled (2001), no primeiro decênio do século XVIII na França, há uma polêmica em torno dos poderes do demônio. O pensamento sobre Satã modifica-se e acaba por conduzir a imagem diabólica para o onírico. O Romantismo interessou-se por essa vertente da consciência e, portanto, pela personagem de Satã sob essa perspectiva. O momento passa a ser de representação de um diabo irônico, mais ligado ao riso que ao medo, e na ficção, surgem os pactos diabólicos, que possuem um viés mais assustador, já que configuram uma busca por poderes em troca da alma.

O pacto existe nas mais variadas culturas. Assim, no oriente, a representação do diabo na garrafa também constitui um tipo de pacto, pois o diabo da garrafa ou gênio da lâmpada realiza o desejo dos homens. Nesse caso, o poder conquistado não se troca pela alma. O

autoridades eclesiásticas que apoiassem a caça às feiticeiras [e feiticeiros, é claro, embora eles fossem pequena minoria] empreendida pelos inquisidores. Dois anos mais tarde, Krämer e Sprenger publicaram um volumoso e detalhado manual, intitulado *Malleus maleficarum* [martelo das feiticeiras], no qual descreviam em detalhes as crenças e práticas das feiticeiras. Bem como os meios pelos quais elas podiam ser melhor reconhecidas, presas, condenadas e queimadas. O livro teve enorme influência, e em 1580 já estava na décima-quarta edição. (WATT, 1997, p. 29).

objeto funciona como um talismã que realiza desejos sem comprometer a vida de quem o possui. Esse tipo de representação, como dissemos, foi diferente no ocidente. Com Jacques Cazotte, instaurador do conto fantástico na França (Castex, 1962), a transição entre crença e imaginação artística se instaura definitivamente. *Le diable amoureux*, escrito em 1772, é uma narrativa que exalta o imaginário diabólico por meio da zombaria do próprio Belzebu.

Conservada ainda durante muito tempo no campo religioso e moral, a imagem aterrorizante do diabo perde sua força no imaginário literário, no qual ela se transfigura em fantasias, em ilusões, em medos sem maiores conseqüências sociais, à diferença do tempo das fogueiras de feitiçarias. [...] o Fantástico, a caminho do maravilhoso, instaura, de fato, uma instância entre o ser e o mundo, entre as pessoas e as crenças, produzindo um universo de sonho em que tudo é possível e bem distinto do universo da vida real. [...] Uma guinada crítica se observa na França, bem como em toda a Europa no início do século XIX. A imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se inelutavelmente da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se, cada vez mais, uma figura do Mal que cada um traz dentro de si. (MUCHEMBLED, 2001, p. 238).

Por essa natureza interiorizada do diabo (e não exteriorizada como antes), o teórico Max Milner (1960) afirma que a representação do mal passa a ser arquétipo nas personagens literárias. Com o *Roman noir* e os frenéticos há um gosto pelas metamorfoses, ou seja, a imagem de Satã começa a adquirir formas, dependendo de como ela é inserida em determinado contexto da sociedade, dentro de um texto literário. Desse modo, os frenéticos mostram-se fascinados por figuras monstruosas, muitas vezes relacionadas com o duplo do homem. Um dos grandes exemplos é *Frankenstein*, escrito em 1818 por Mary Shelley, romance que aborda a construção de uma figura espelhada no homem, mas que se torna vítima e ao mesmo tempo predador da humanidade.

Quando se trata propriamente do diabo, Milner (1960) afirma que ele não ocupa na literatura frenética nenhum lugar particular, porém está presente junto com os vampiros, os fantasmas e todos os seres sobrenaturais que ameaçam a vida humana.

Nesse período, entre 1818 e 1822, há um aumento significativo de títulos frenéticos na França e essa voga acaba atingindo Balzac:

O próprio Honoré de Balzac, quando jovem, publica muita coisa sobre este tema, como por exemplo, *O centenário* (ou *O feiticeiro*), de 1822. Satã, aliás, atravessa de ponta a ponta toda a *Comédia humana*. Escrito em 1820-1821, seu primeiro romance, *Falthurne*, apresenta a heroína com este nome como uma beleza celestial que é acusada de possuir faculdades maléficas. O autor toma, no entanto, o cuidado de mostrar que essas alegações são infundadas, o que faz lembrar a tradição – inaugurada por Cazotte e seguida

por Nodier – que consiste em deixar pairar uma dúvida profunda sobre a realidade dos poderes demoníacos. (MUCHEMBLED, 2001, p. 248).

A natureza do *Roman noir* residia na ambiguidade do sobrenatural, e com *Os elixires do diabo* de Hoffmann, o clima de inquietude e terror se intensifica ainda mais. Esse romance foi uma das grandes influências para Balzac. Após ter experimentado as facetas do gênero frenético, Balzac começa a tratar em suas narrativas o espírito diabólico do século XVIII:

Le XVIIIe siècle a donné le jour à des oeuvres qui mettent le diable en scène de façon plus ou moins malicieuse : Dans Le diable boiteux (1707), Alain-René Lesage le chargeait de transporter son héros sur les toits afin d'observer les divers comportements des habitants. Dans Le diable amoureux (1772), Jacques Cazotte représentait les souffrances d'Alvare sur le point de prêter allégeance au démon par amour de la désirable et séductrice Biondetta... À la fin du siècle s'est développé particulièrement en Angleterre, le genre du roman noir, dit « gothique », qui aime à mettre en scène des âmes damnées dans des décors inquiétants. [...] Balzac est très influencé par cette littérature. C'est ce dont témoignent ses oeuvres de jeunesse (signées sous des pseudonymes). Le Sorcier, intitulé aussi Le centenaire (1822), relate l'histoire fantastique d'un vieillard qui défie le temps en volant à ses victimes leur fluide vital. Le thème de l'immortalité est donc déjà ici associé à un personnage satanique. (MIMOUNI, 2009, p. 61).

⁵¹

Nesse sentido, o lugar do diabo na obra balzaquiana é, ao mesmo tempo, vasta e limitada para Milner (1960): limitada, porque a manifestação material de Satã ocorre apenas em *Melmoth réconcilié*, de 1835; vasta, pelo fato de que Satã aparece como um arquétipo, modulando várias personagens de *La comédie humaine*.

Percebe-se então, que Balzac age de duas formas no momento de introduzir o diabo em suas obras: ora aborda o diabo como tentador, ora como manifestação arquetípica de muitas personagens.

Les oeuvres composées entre 1829 et 1831 sont souvent placées sous le signe de Satan : il semble que, pour un temps au moins, l'obsession des activités maudites l'emporte sur le rêve de pureté mystique. Avant de

⁵¹ O século XVIII deu nascimento a obras que colocam o diabo em cena de maneira mais ou menos maliciosa: Em *Le diable boiteux* (1707), Alain-René Lesage buscava transportar seu herói sobre os telhados a fim de observar os diversos comportamentos dos habitantes. Em *Le diable amoureux* (1772), Jacques Cazotte representava os sofrimentos de Alvare prestes a tornar-se fiel ao demônio por amor à desejável e sedutora Biondetta... No fim do século, desenvolveu-se particularmente na Inglaterra, o gênero do *roman noir*, dito “gótico”, que gosta de colocar em cena as almas danadas em ambientes inquietantes. [...] Balzac é muito influenciado por essa literatura. É o que mostram suas obras de juventude (assinadas sob pseudônimos). *Le sorcier*, intitulado também *Le centenaire* (1822), relata a história fantástica de um velho que desafia o tempo roubando de suas vítimas seu fluído vital. O tema da imortalidade é, portanto, associado aqui a uma personagem satânica.

*concevoir l'idée maîtresse de La comédie humaine, Balzac a esquissé en une trentaine de pages, une comédie du Diable. (CASTEX, 1962, p. 181).*⁵²

Pode-se dizer que essa comédia do diabo está dentro da *Comédia Humana*, aparecendo de forma implícita ou explícita. Para este estudo, não investigamos a manifestação limitada do diabo nas narrativas balzaquianas, privilegiamos a manifestação do arquétipo satânico e, assim, percebemos, a construção das personagens que carregam também o arquétipo de Fausto e Don Juan.

Logo, para entender a construção das personagens balzaquianas, associada a esses mitos do individualismo moderno, torna-se necessário entender como se construíram tais mitos desde seu surgimento na literatura. Para isso, os tópicos seguintes possuem o objetivo de fazer um panorama em torno das figuras de Fausto e Don Juan, apontando as principais recorrências desde as origens, para que haja uma compreensão mais profunda da aproximação desses dois mitos na obra de Balzac.

2.2. O mito faustiano

Fausto e Don Juan tornaram-se verdadeiros mitos literários ao longo do tempo. Ambos surgiram no Cristianismo, ou seja, não existem indícios dessas figuras na antiguidade, pois levando em consideração as semelhanças em suas construções, podemos dizer que são caracteres típicos da modernidade. Esses dois ícones da literatura são modernos porque estão numa constante busca de satisfação pessoal, de completude do ser.

De um lado, a representação de uma figura que não se importou em vender sua alma para conquistar poder e conhecimento das coisas. Do outro, aquele que buscou satisfazer seus próprios desejos carnis e egoístas sem pensar nas consequências que traria aos outros. Essas duas figuras marcadas pela rebeldia estão presentes como arquétipo, como pensamento ou como exemplo de transgressão de valores em muitas personagens de *A comédia Humana* de Balzac. Por esse motivo, abordamos especificamente, nesse tópico, como se articulou o mito de Fausto, para entendermos melhor as formas de pacto presentes na obra de Balzac. Em seguida, abordamos o mito de Don Juan, para chegarmos à variação balzaquiana dessa personagem.

A busca do homem pelo conhecimento e pelo poder é tema central de várias obras ao longo dos séculos, não apenas peças de teatro, mas também romances e contos, e a figura

⁵² As obras compostas entre 1829 e 1831 são frequentemente colocadas sob o signo de Satã: parece que, por um tempo pelo menos, a obsessão das atividades malditas o leva para o sonho da pureza mística. Antes de conceber a ideia dominante de *A Comédia Humana*, Balzac esboçou em umas trinta páginas, uma comédia do Diabo.

lendária de Fausto torna-se a mais representativa das personagens na história da literatura, ligada às forças demoníacas. Como abordamos no tópico anterior, a presença do diabo no período pós-Trento foi marcada pelos pactos e bruxarias, e alguns escritores partiram desse momento histórico para criar personagens dispostas a qualquer sacrifício pelo poder: “[...] *tout à l’opposé de celle de Don Juan, l’histoire de Faust s’est développée dans l’anonymat populaire, elle reflète surtout les superstitions de l’époque, démonologie, sorcellerie, pacte, etc*”. (BRUNEL, 1999, p. 395).⁵³

Um dos primeiros Faustos que surge na história é o Jorge Fausto (1509); possivelmente foi a personagem que deu origem à lenda. Havia uma especulação sobre tal indivíduo ter concluído um curso superior em Teologia. Provavelmente ele nunca entrou em uma universidade, porém o que sabemos é que ele acabou herdando esse título de doutor:

É verdade que o livro de registros da Universidade de Heidelberg menciona em 1509 o fato de um tal “Johannes Faust ex Simern” ter obtido uma licenciatura em teologia (s, p. 86-87); mas nosso mágico foi conhecido desde o início como Jorge, e em 1507, segundo a carta de Tritheim, já andava se proclamando “o chefe dos nigromantes”. O mais provável é que Jorge Fausto tenha hoje o título de Doutor somente pelo fato de a história ter ratificado, na posteridade, um tratamento que lhe era dado por cortesia, embora na origem ele o houvesse usado para efeito de propaganda pessoal. (WATT, 1997, p. 24).

Percebemos a partir dessa informação, que não existem dados muito concretos a respeito do homem que deu origem a uma das lendas mais importantes da história da literatura. Todavia, sendo ou não Jorge Fausto o primeiro Fausto histórico, sabemos que a alegoria dessa figura representa muito mais que um doutor em Teologia que fez um pacto com o demônio. Fausto representa a vontade humana de conquistar o poder acima de tudo, o desejo da humanidade pelo conhecimento. Fausto pode ter sido criado como uma simbologia no fim do Renascimento, mas sua figura está tão ligada aos tempos atuais que podemos dizer que ele é contemporâneo:

Mas o Fausto era também uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança – por exemplo, a ressurreição dos conhecimentos clássicos pelo humanismo renascentista, paralelamente à sua busca de uma ciência mágica –, e por isso conduzia em si mesmo alguns dos interesses da Reforma em relação aos estudos bíblicos e ao alargamento do âmbito do ensino universitário. (WATT, 1997, p. 26).

⁵³ [...] bem oposta àquela de Don Juan, a história de Fausto se desenvolveu no anonimato popular, ela reflete sobretudo as superstições da época, demonologia, bruxaria, pacto, etc.

A alegoria dessa personagem foi tão marcante naquele momento que vários escritores resolveram dar-lhe uma vida literária. *O Faustbuch*, de Johann Spies, escrito provavelmente em 1587, foi uma extensa obra composta de mais de sessenta capítulos. Há de se destacar que no caso dessa narrativa, existe uma confirmação de que a personagem Johann Faustus era realmente um Doutor em Teologia, que acabou se entregando à nigromancia. Nessa narrativa, o desejo pelo conhecimento é explícito, o protagonista pretende decifrar os mais obscuros segredos da origem humana, e para isso, ele recorre a toda espécie de contato com as forças ocultas. E por cobiçar tanto o que estava além da simples sabedoria humana, Johann Faustus decide firmar o pacto:

Depois de vários encontros e prolongadas negociações, Fausto redigiu o contrato e o assinou com seu próprio sangue. O espírito demoníaco – Mefistófeles – compromete-se a “servir ao Fausto e obedecê-lo em tudo até o dia de sua morte; a dar-lhe “tudo que ele desejar”; e a responder a todas as suas perguntas, sem jamais fugir da verdade (HF, p. 17). Em troca, Fausto aceita que: “vinte e quatro anos após a data do presente documento”, se todos os meus desejos tiverem sido satisfeitos, o Diabo “poderá fazer o que quiser de mim, à sua maneira e conforme sua vontade, apossar-se do meu corpo, alma, carne, sangue e bens”. (WATT, 1997, p. 35)

A presença do espírito de Mefistófeles nas inúmeras versões de Fausto e a mesma forma de pacto podem ser os fatores fundamentais para que, seguidamente, outros escritores, como o próprio Balzac, tenham optado por essas figuras em seus romances. Mefistófeles é o tentador, aquele que propõe a negociação proibida pelas leis morais e divinas. O papel dessa figura é ganhar uma alma para o demônio e, assim, com suas artimanhas, ele consegue persuadir o homem de uma forma tão perspicaz que não há refúgio.

Em *Faustbuch*, o contrato do pacto ocorre com uma troca bem definida: Mefistófeles oferece tudo o que Fausto deseja e este já propõe o acordo de 24 anos até a consumação do pacto. Seria uma troca justa em virtude de todos os benefícios que Fausto teria. Todos os seus desejos poderão ser realizados, ele terá em suas mãos o que nenhum outro homem possui: a sabedoria sobre todas as coisas e o poder sobre elas.

Contudo, o pactuante não visualiza suas desgraças futuras, pois o que está em jogo é o pacto com o diabo, a troca da alma por dinheiro, poder e conhecimento pleno das coisas. Há nesse caso uma luta do bem – das forças divinas que tentam resgatar a alma – contra o mal – forças ocultas que desejam a queda da alma. Assim como Lucifer que desafiou a Deus e escolheu o caminho do mal, Mefistófeles surge como aquele que também desafia o divino para levar o homem a perder sua alma. No caso de Johann Faustus, logo no final de sua vida há um arrependimento, o que faz com que Mefistófeles entre em seu pensamento impedindo

que ele se entregue a Deus. Todavia, o doutor e professor em Teologia ainda consegue praticar uma boa ação. Mesmo sabendo que sua alma já estaria perdida, Johann Faustus aconselha seus alunos a não fazerem nenhuma espécie de pacto com as forças ocultas, para que assim possam preservar a alma.

Na abordagem que Thinès (1989) realiza a respeito do mito faustiano, ele nos apresenta a importância da manipulação do tentador e sua proximidade de Lúcifer, o anjo decaído, comparando o desejo de Fausto em ter poder com a revolta de Lúcifer contra Deus. Nessa representação, Thinès demonstra que o homem possui, mesmo que no inconsciente, esse desejo de ultrapassar a ordem entre criador e criatura:

L'ambiguïté de Mephisto à l'ordre de la représentation se manifeste ici selon deux modes opposés et complémentaires. D'une part, il est l'émissaire investi des pouvoirs de son maître, dont il est représentant actif, capable d'initiatives qui dépassent par leur ampleur tous les pouvoirs de l'homme. En lui, les désirs démesurés de Faust trouvent l'agent susceptible de violer à tout moment les lois de la nature. Celles-ci, nous le verrons, lui résistent toutefois sur un point, que les termes du pacte mettent clairement en évidence. D'autre part, Méphisto apparaît comme la conscience représentée de Lucifer et ce, une fois de plus, en un double sens : premièrement, parce qu'il est la face visible des ténèbres, l'incarnation de l'anti-divinité obscure, l'image palpable de l'invisible au sein de la contingence ; secondement, parce qu'il re-présente dans l'actualité de sa relation avec Faust la révolte immémoriale de Lucifer contre Dieu. (THINÈS, 1989, p.98).⁵⁴

Por tais motivos, é inegável que as consequências dessa relação entre homem e diabo podem contribuir para a condenação da alma humana e, assim, notamos que nos textos que se utilizam desses elementos há justamente uma moral cristã sendo apregoada. Primeiramente, porque há a possibilidade de conversão e renúncia do pacto e, depois, pelo fato de Fausto optar pelo ato de bondade para alertar seus seguidores sobre os malefícios de uma decisão precipitada:

O *Faustbuch* termina repetindo a moral de que “cada cristão deve aprender, mas principalmente aqueles cuja mente é orgulhosa, presunçosa, petulante e

⁵⁴ A ambiguidade de Mephisto na ordem da representação se manifesta aqui segundo dois modos opostos e complementares. De um lado, ele é o emissário investido dos poderes de seu mestre, do qual ele é representante ativo, capaz de iniciativas que ultrapassam por sua amplitude todos os poderes do homem. Nele, os desejos desmesurados de Fausto encontram o agente susceptível de violar a todo o momento as leis da natureza. Estas, veremos, lhe resistem, todavia, em um ponto, que os termos do pacto colocam claramente em evidência. Por outro lado, Mephisto aparece como a consciência representada de Lúcifer e, uma vez mais, em duplo sentido: Primeiro, porque ele é a face visível das trevas, a encarnação da anti-divindade obscura, a imagem palpável do invisível no seio da contingência; segundo, porque ele re-presenta na atualidade de sua relação com Fausto a revolta imemoriável de Lúcifer contra Deus.

obstinada, a temer a Deus, a fugir da feitiçaria e de outras obras diabólicas, aquelas que Deus mais severamente proibiu”. (WATT, 1997, p. 37).

Entendemos que essa moral está vinculada a praticamente todas as versões faustianas. A questão da condenação é recorrente nessas narrativas em que a ordem é estabelecida somente com a renúncia ao pacto. Conduzido pelas leis da Igreja predominantes na época, o indivíduo passa a temer o que acontecerá com sua alma e prefere se redimir. Fausto não era ligado a nenhuma religião e, por isso, assume o pacto sem pensar nas consequências, mas depois percebe que está prestes a perder sua alma e sua vida.

Assim, a história do homem que pactuou com o demônio em troca de poder foi ganhando força ao longo do tempo, não apenas pela questão da condenação da alma, mas, sobretudo, porque esse indivíduo pertence à esfera da modernidade. Aqueles que não se conformam com o banal da vida e buscam sempre mais, desafiando até mesmo a ordem do sobrenatural correspondem a esse caractere moderno.

Nessa perspectiva, em meados do século XVII, o escritor Marlowe também deu sua contribuição para a perpetuação do mito faustiano. Na peça de Marlowe haverá igualmente o posicionamento de que é necessária a redenção. Nessa peça, há uma sugestão direta de que é essencial a volta para o estado primitivo em que Deus colocou o homem, ou seja, aquele que compactua com o diabo terá como fim a queda infernal, a morte da alma, mas aquele que, mesmo no final, volta-se para Deus e se arrepende, ganha a salvação:

No *Faust Book* o pacto com o Diabo expressa claramente um orgulho severo dos que não estão contentes “com aquela vocação para a qual Deus os havia chamado” (S, p. 142); o momento em que o texto de Marlowe mais se aproxima dessa advertência ortodoxa dirigida ao indivíduo que tenta melhorar sua própria na ordem social é quando o coro conclui a peça com uma reflexão, a de que a queda “infernal” do Fausto deveria servir para que a pessoa sábia fique de sobreaviso em relação ao tipo de conhecimento que ignora a lei, “cuja profundidade impele os temerários / a fazer mais do que as forças do céu consentem” (Epílogo, versos 7-8). (WATT, 1997, p. 48)

As histórias de Fausto apresentam uma moral punitiva, aquele que não segue o que é justo segundo as normas divinas ganhará o inferno como castigo supremo. Mesmo com as diferenças quanto à proposição de cada um dos enredos, os desfechos possuem semelhanças bem marcadas. Nota-se na peça de Marlowe que o coro é responsável pelo canto dessa moral, na maioria das versões esse procedimento se repete – o coro assume o papel das reflexões e introduz a moral.

Além disso, analisando as recorrências primeiras da necessidade de firmar o pacto, constata-se que: « *Le thème de la volonté de puissance faustienne acquiert de la sorte une*

dimension qui transcende les objectifs historiques concrets dont on n'a cessé d'affirmer qu'ils étaient les seuls que le pactiseur s'évertuait à poursuivre. »⁵⁵ (THINÈS, 1989, p.11).

Os objetivos históricos estariam relacionados ao conhecimento, sobretudo sobre magia e mistérios sobre o céu e a terra. Associada a esses desejos, a vontade humana pelo poder prevalece, mas como se daria esse tão esperado poder? Fausto não receberia um poder capaz de fazer o que ele quer, pois isso poderia colocar em risco os planos do próprio Mefistófeles: « [...] *si Faust acquiert par le pacte un pouvoir quelconque, celui-ci est nécessairement mondain. [...] La volonté de puissance trouve donc dans sa limitation même de la durée mondaine, la condition essentielle de son accomplissement plénier.* »⁵⁶ (THINÈS, 1989, p. 157). Então, o poder recebido estaria relacionado a aspectos bem simples, bem mundanos, que a qualquer momento poderiam ser desfeitos porque a vida humana é finita e, assim, os desejos realizados teriam uma duração rápida, mas satisfatória para aquele que deseja.

Logo, aqueles que assinam o pacto, mesmo alcançando uma realização imediata, efêmera e plena de suas vontades, perdem o que seria mais precioso e definitivo – a salvação da alma. Nesse sentido, a peça de Marlowe apresenta um indivíduo que pratica a magia e ainda assume um pacto com o demônio, o que era iminentemente terrível numa época em que se abominava qualquer tipo de relação com o mal. Contudo, segundo Ian Watt, o ponto central da peça é o individualismo da personagem que possui o objetivo único de conquistar o poder pleno sobre tudo e, por isso, acaba se condenando ao inferno criado por ele próprio:

Fausto é muito especialmente o mito intelectual; quantos terão sido aqueles que, depois do Fausto de Marlowe, e de diferentes maneiras, “prepararam suas mentes para alcançar a divindade”, tornando-se aptos a perceber as expectativas que brotam daquele livro? Nesse tocante, o Fausto de Marlowe pode continuar a ser visto como a imagem fundadora de um dos pressupostos básicos, ainda que irreal, do individualismo secular moderno. Esse individualismo sustentava algumas das aspirações transcendentais do Renascimento, e também da Reforma, mas não era capaz de encontrar nem de criar um mundo no qual elas pudessem realizar-se; só a arte mágica saberia fazê-lo. (WATT, 1997, p. 52).

Assim, o que permanece de mais essencial no mito faustiano é a queda do homem diante dos seus incontroláveis desejos e vontade de poder, essa necessidade de completude e a rebeldia diante das morais impostas foi o que possibilitou ser uma obra tão revisitada durante

⁵⁵ O tema da vontade de poder faustiana adquire dessa forma uma dimensão que transcende os objetivos históricos concretos dos quais sempre se afirmou que eram os únicos que o pactuador se esforçava em perseguir.

⁵⁶ Se Fausto adquire pelo pacto um poder qualquer, este é necessariamente mundano. [...] A vontade de poder encontra então em sua própria limitação da duração mundana, a condição essencial de sua realização plena.

séculos. Dentre as narrativas posteriores que desenvolveram essa temática, cabe destacar a de Goethe, dividida em duas partes – a mais célebre foi escrita em 1808.

O *Fausto* de Goethe é um poema narrativo de dimensões épicas, que também traz a história de um cientista que fez um pacto com Mefistófeles. Essa figura representa o anseio de ultrapassar a ordem, o desejo pelo conhecimento. A força e a emergência desses anseios são motivos essenciais para que o pacto seja firmado:

Goethe trabalhou no Fausto quase durante sessenta anos: [...] ou seja, quase todo o tempo que durou a sua carreira literária. Trata-se de uma circunstância única, que explica em boa medida tanto as dificuldades da obra quanto a variedade de tratamento que nela recebe a lenda faustiana. (WATT, 1997, 197).

O Fausto de Goethe, portanto, tem pouca semelhança com o Doutor Fausto de Marlowe. Não experimenta nenhum fascínio pela magia; não sente nenhum desejo de alcançar a condição de semi-deus que a magia pode proporcionar. (WATT, 1997, p. 199).

A obra de Goethe representa uma das mais importantes variações para a representação do mito de Fausto, de todas as versões é sem dúvida a mais lembrada pelos leitores e críticos. Uma das explicações seria o empenho do autor em fazer com que cada detalhe fosse colocado no drama. A peça de Goethe foi construída com um trabalho árduo, em virtude do desejo do escritor em fazer com que ela fosse única, perfeita em termos estéticos. O trabalho de uma vida só poderia ser consagrado com uma das obras-primas da Literatura.

O protagonista Fausto é um sujeito irônico que deseja mais do que poderia ter. O encontro com Mefistófeles ocorre nesse tom sarcástico em que a vida é leiloada pela ambição humana:

Mefistófeles: Como pode arrebatá-lo tão calorosamente assim na tua oratória? Qualquer farrapo de papel sempre serve. Tu assinas com uma gotinha de sangue.

Fausto: Se isto te dá plena satisfação, cumprirei esta mera formalidade.

Mefistófeles: Sangue é um suco todo especial. (GOETHE, 1964, p. 68).

A ironia diante das expressões usadas para firmar o pacto (“gotinha de sangue” que seria uma mera formalidade para eles e o sangue sendo considerado um “suco todo especial”) mostra que a personagem não estaria preocupada com as condições propostas pelo tentador. De modo totalmente blasfemo, tentador e pactuante brincam com a vida (sangue) e com o sagrado (pacto): « *En signant le pacte que lui propose Méphisto – même sous la forme appauvrie du contrat définitif – Faust constitue indubitablement le monde propre que requiert*

l'exercice de sa volonté de puissance. »⁵⁷ (THINÈS, 1989, p.158). Assinar o contrato que lhe daria fácil acesso a todos os desejos mundanos, compilava com a condição de que a personagem também teria que assinar o seu fim. E pensando na articulação do pacto em Balzac, percebemos que o mesmo ocorre com Raphaël de Valentin em *La peau de chagrin*.

Assim, desejando ter conhecimento e realizar prazeres físicos, o cientista Fausto prefere condenar sua vida, pelo poder que vai possuir. Nessa narrativa, as questões relacionadas a Deus demonstram que Fausto gostaria de ser ouvido pelas forças celestiais, ele deseja buscar o que é divino, mas a sua fraqueza o impossibilita de ter esse contato e, por isso, o pacto com Mefistófeles torna-se o meio mais fácil, para que ele possa conquistar o que quer.

Quando indagado por Margarida, sua amante, sobre sua crença em Deus, Fausto desconversa e prefere não responder diretamente qual é a sua fé⁵⁸, trazendo uma resposta que demonstra sua natureza ambivalente:

Margarida: Não tens ido há muito tempo à missa nem ao confessionário. Crês em Deus?

Fausto: Minha querida, quem ousaria dizer: Creio em Deus? Podes ao padre ou ao sábio perguntar e a sua resposta parecerá apenas uma zombaria a quem perguntou. (GOETHE, 1964, p. 135).

Margarida questiona Fausto sem saber que ele já havia assinado o pacto. Para ele, é indiferente a crença em alguma coisa, uma vez que a personagem já realizara um negócio obscuro, sem conhecer necessariamente as consequências. Margarida seria, pois, aquela que poderia resgatar a alma de Fausto pela sua fé. E é interessante notar que nessa primeira parte do *Fausto* de Goethe há toda uma relação em torno de Margarida e de Fausto, como se fosse um drama familiar. Eles são o centro da história.

No entanto, Goethe não estaria totalmente satisfeito com o desfecho desse drama e na tentativa de dar mais vida à personagem de Fausto, o autor constrói a continuação da história com o Fausto II, que não teve tanta repercussão como o primeiro livro: “Não há dúvida de

⁵⁷ Assinando o pacto que lhe propõe Mefistófeles – mesmo sob a forma empobrecida do contrato definitivo – Fausto constitui indubitavelmente o mundo próprio que requer o exercício de sua vontade de poder.

⁵⁸ Fausto acha-se ideologicamente desobrigado de lealdades locais ou nacionais, embora ocasionalmente tenha guerreado pelo Imperador. No tocante à religião, tanto quanto podemos ver, não se preocupa com o destino de sua alma, ao contrário do Doutor Fausto de Marlowe. E embora em certas ocasiões o seu discurso inclua termos cristãos, é provável que eles estejam ali para serem entendidos apenas como imagens ou símbolos; Fausto jamais reza, nem vai à Igreja; Deus o chama de seu servidor, mas ele nunca o serve; ao contrário, podemos imaginá-lo como um cético, encabulado diante das grandes homenagens que termina por receber dos pais da Igreja, dos anjos que transportam sua alma para o céu, e outras situações semelhantes. A maior homenagem que lhe prestam os anjos é meio individualista, e curiosamente secular: “Salvar nos é permitido / a quem sozinho lutou” (P, vv. 11936-37). (WATT, 1997, p. 207)

que, no seu conjunto, a Parte II está mais próxima da epopéia do que do drama teatral.” (WATT, 1997, p. 203). Nessa segunda parte, o tratamento de Mefistófeles para com Fausto é mais absurdo, uma vez que o espírito do mal se volta para ele com desdém. Mesmo assim, com toda a arrogância do tentador, Fausto consegue ser salvo (apesar de sua maldade passada) pelos anjos que o levam ao céu.

Entendemos que os dois livros que Goethe dedicou ao mito faustiano representam para a literatura obras fundamentais para que os leitores não esqueçam essa figura central. Mesmo com uma intenção diferente em cada livro, o autor conseguiu apresentar o homem com todas as suas grandezas e misérias. Fausto é, ao mesmo tempo, aquele que se questiona sobre o mundo e aquele que deseja ter poder sobre esse mesmo mundo. Ele não é diferente de outras personagens na história da literatura como o próprio *Doutor Fausto* de Thomas Mann, Dorian Gray, de Oscar Wilde, como Dom Quixote de Cervantes, nem mesmo diferente de Don Juan em suas inúmeras versões. Todas essas figuras representam o anseio da humanidade pelo poder, pela sabedoria e pela eternidade.

Esse indivíduo, que pelo auxílio de forças maléficas, busca conquistar o que não é possível pelos padrões comuns de vida de qualquer ser humano, é representado de diversas formas na *Comédia Humana* de Honoré de Balzac que, desde suas primeiras obras, já aborda temas ligados ao sobrenatural, sobretudo à questão do pacto.

A figura de Fausto está presente na obra de Balzac de diversas maneiras, seja pelos pactos, seja pelo individualismo de muitas personagens. Esse mito moderno não poderia deixar de ser representado por um escritor que buscou acima de tudo abordar a natureza humana em todos os seus aspectos. Balzac criou personagens que desejaram o poder, que buscaram a eternidade, que compactuaram de diversas formas com o objetivo de extrapolar as limitações individuais que cada homem possui.

Assim, antes de analisar as duas obras principais deste trabalho, torna-se necessário visualizar um dos exemplos de pacto explícito na *Comédia Humana*, presente no romance *Melmoth réconcilié*, escrito em 1835. Essa narrativa surgiu como uma continuação do livro *Melmoth*, de Maturin, que segundo Dédéyan (1958) é um dos grandes modelos de escritor para Balzac: « *Mais le grand modèle de Balzac – il le placera entre Molière et Goethe –, est Maturin. Son influence se marque dès Le centenaire ou les deux Beringheld, de 1822 également, qui prendra plus tard le titre de Le Sorcier.* »⁵⁹. (DÉDÉYAN, 1958, p. 329).

⁵⁹ Mas o grande modelo de Balzac – ele o colocará entre Molière e Goethe –, é Maturin. Sua influência se marca desde *Le centenaire* ou *les deux Beringheld*, de 1822 igualmente, que tomará mais tarde o título de *Le sorcier*.

Em 1820 surge algo novo – Maturin publica um romance terrível, que conjuga e torna mais perversos os elementos característicos da literatura gótica do século XVII: *Melmoth, The Wanderer*. O romance narra a história de um nobre irlandês nascido no século XVII – Melmoth, o viandante – que faz um pacto com o diabo em troca de conhecimentos ocultos. Ele adquire 150 anos excedentes de vida, a capacidade de percorrer imediatamente grandes distâncias e de atravessar obstáculos físicos.

Enquanto devoto de Satã, a tarefa principal de Melmoth é convencer outras pessoas a fazerem o pacto. Se bem sucedido, ele poderia passar adiante o fardo que carregava, fugindo à necessidade de entregar a alma ao diabo quando morresse. Isso faz com que no decorrer da narrativa, Melmoth se dirija aos lugares mais obscuros e terríveis, aos espaços onde moram os desesperados e aflitos; às camadas sociais tradicionalmente marginais: os prisioneiros das masmorras, hospícios e conventos, vítimas da miséria e da tirania dos poderosos – pessoas potencialmente dispostas a vender a alma em troca da solução de seus problemas.

No caso do romance de Balzac, Melmoth consegue uma reconciliação, uma vez que ele transfere seu fardo a Castanier, um bancário economicamente falido e emocionalmente, fragilizado. O primeiro encontro dessas personagens se produz pela primeira vez no banco, após o expediente, quando Castanier tentava falsificar a assinatura de Nucingen:

Melmoth avait déjà dépassé sa victime. Si le premier mouvement de Castanier fut de chercher querelle à un homme qui lisait ainsi son âme, il était en proie à tant de sentiments contraires, qu'il en résultait une sorte d'inertie momentanée. Il reprit donc son allure, et retomba dans cette fièvre de pensée naturelle à un homme assez vivement emporté par la passion pour commettre un crime, mais qui n'avait pas la force de le porter en lui-même sans de cruelles agitations. (BALZAC, 1979b, p. 353).⁶⁰

Esse antigo militar começa a falsificar assinaturas no local onde trabalhava, com o objetivo prático de desviar dinheiro para beneficiamento próprio. Castanier pretendia, sobretudo, agradar Aquilina, sua amante, e para esse fim, ele necessitaria de dinheiro. “*L'ex-dragon dut recourir à des artifices commerciaux pour se procurer de l'argent, car il lui fut impossible de renoncer à ses joissances. Son amour pour la femme ne lui avait pas permis de*

⁶⁰ Melmoth já tinha conquistado sua vítima. Se o primeiro movimento de Castanier foi o de disputar com um homem que lia assim sua alma, ele estava atormentado por muitos sentimentos contrários, que resultava um tipo de inércia momentânea. Ele retoma então sua atitude, ele cai novamente em sua febre de pensamento natural a um homem tão vivamente conduzido pela paixão para cometer um crime, mas que não tinha a força para sustentá-lo em si mesmo, sem cruéis agitações.

résister aux fantaisies de la maîtresse. »⁶¹. (BALZAC, 1979b, p.360). No entanto, o bancário não esperava que Aquilina tivesse também um amante, Léon.

Assim, a primeira vez que Castanier encontra-se com Melmoth, é quando este surge no banco para retirar dinheiro. Em uma segunda vez, esse encontro ocorre no teatro, quando Nucingen planeja prender o bancário pelos desvios feitos no banco. Mas essa prisão não acontece, pois com a ajuda de Melmoth, Castanier foge.

Todavia, esse auxílio tem um preço, pois Melmoth tem um objetivo: transferir o pacto a alguém: “*Or Castanier est pour lui la proie toute designée, – on se demande d’ailleurs pourquoi il n’a pas trouvé depuis tant de siècles un autre criminel [...]*”⁶². (DÉDÉYAN, 1958, p. 368-369). Para isso, Melmoth utiliza uma estratégia bem eficaz: ele faz com que Castanier presencie o que de mais horrendo poderia lhe acontecer, se ele fosse preso – trabalhos forçados, o julgamento, marcas de ferro em seu corpo –, e, assim, o convence que aceitar o pacto seria uma maneira de se livrar da prisão e ter o que sempre desejou: o poder.

« *Que faut-il faire? Dit castanier à Melmoth.*

- *Veux-tu prendre ma place ? lui demanda l’anglais.*

- *Oui*

- *Eh bien, je serai chez toi dans quelques instants. »*

.....

« *Que s’est-il passé en si peu de temps entre cet homme diabolique et toi ? demanda-t-elle.*

- *Je lui ai vendu mon âme. Je le sens, ne suis plus le même. Il m’a pris mon être, et m’a donné le sien.* » (BALZAC, 1979b, p. 370).⁶³

A partir do pacto, Castanier resolve, com um golpe de mestre, seus problemas amorosos e financeiros: escapa do desfalque perpetrado no banco, incriminando Léon, o amante de Aquilina. Mas passado muito tempo, ele percebe o erro cometido quando vendeu sua alma. Procura Melmoth para reverter a sua situação e informam o herói da morte e da salvação de Melmoth:

⁶¹ O ex-dragão recorreu a artifícios comerciais para conseguir dinheiro, pois era impossível para ele renunciar a seus deleites. Seu amor pela mulher não lhe tinha permitido de resistir às fantasias da amante.

⁶² Ora Castanier é para ele a presa bem indicada, - pergunta-se aliás por que ele não encontrou desde tantos séculos um outro réu [...]

⁶³ “Que é preciso fazer? disse Castanier a Melmoth.

- Você quer ocupar meu lugar? Perguntou-lhe o inglês.

- Sim

- Pois bem, eu estarei em sua casa em alguns instantes.

[...] “O que aconteceu em tão pouco tempo entre esse homem diabólico e você? Perguntou ela.

- Eu lhe vendi minha alma. Eu sinto isso, não sou mais o mesmo. Ele tomou meu ser e me deu o seu”.

Monsieur votre frère, dit le prêtre en continuant, a fait une fin digne d'envie, et qui a dû réjouir les anges. Vous savez quelle joie répand dans les cieux la conversion d'une âme pécheresse. (BALZAC, 1979b, p. 378).⁶⁴

Melmoth, que não conseguira a salvação com Maturin, consegue com Balzac. Melmoth está agora reconciliado, como o título balzaquiano sugere, o fardo foi transferido e sua alma poderá descansar. Balzac nesse romance volta-se para a salvação da personagem que se redime após cometer um grave pecado. Não há semelhança explícita com o ocorrido em Fausto, pois este não transfere o pacto a ninguém, mas em ambos os casos há uma redenção, seja por arrependimento, seja na súplica de alguém pela alma do condenado.

Desse modo, Balzac também faz com que a alma de Castanier encontre um final digno de ser salva. Para isso, durante toda a narrativa, os sofrimentos vividos pela personagem mostram que ele deveria se arrepender, o que ocorre no dia em que Castanier é tocado por uma pregação religiosa:

Castanier arriva précisément au moment où le prédicateur allait résumer avec cette onction gracieuse, avec cette pénétrante parole qui l'ont illustré, les preuves de notre heureux avenir. L'ancien dragon, sous la peau duquel s'était glissé le démon, se trouvait dans les conditions voulues pour recevoir fructueusement la semence des paroles divines commentées par le prêtre. (BALZAC, 1979b, p. 379).⁶⁵

Após esse acontecimento, Castanier se livra do Fardo transmitindo-o para Claparon que depois o transfere para outro. Mas assim como Melmoth, sabemos que a personagem balzaquiana também consegue a salvação, a redenção final:

On voit comment Balzac tout en ayant suivi fidèlement les données de Maturin, en y mêlant des détails goethéens, les renouvelle par l'idée de satiété, d'omniscience lassante. Aussi son héros n'ayant ni la foi, ni la prière, « ces deux onctueuses et consolantes amours », se dessèche intérieurement ; il a soif et faim des choses qui ne se boivent ni ne se mangent, mais qui l'attirent irrésistiblement. (DÉDÉYAN, 1958, p. 371).⁶⁶

⁶⁴ Senhor seu irmão, disse o padre continuando, teve um fim digno de inveja, e que deve ter alegrado os anjos. Você sabe quanta felicidade se difunde nos céus a conversão de uma alma pecadora.

⁶⁵ Castanier chegou precisamente no momento em que o pregador iria resumir com essa unção graciosa, com essa penetrante fala que o ilustraram, as provas de nosso feliz futuro. O antigo dragão, sob a pele do qual deslizara o demônio, se encontrava nas condições exigidas para receber frutuamente a semente das palavras divinas comentadas pelo padre.

⁶⁶ Vê-se como Balzac tendo seguido fielmente os dados de Maturin, mescla também ali detalhes goethianos, renova-os pela ideia de saciedade, de onisciência entediante. Também seu herói não tendo nem a fé, nem a prece, “esses dois untuosos e consoladores amores”, se desseca interiormente; ele tem sede e fome das coisas que não se bebem nem se comem, mas que o atraem irresistivelmente.

Nesse sentido, em *Melmoth Réconcilié* não há apenas uma salvação, mas duas. Com essa proposta, Balzac constrói um enredo que almeja um final mais sublime para essas personagens. Ambas percebem o erro cometido a tempo de salvar a alma, o que não ocorre, por exemplo, em algumas das versões de Don Juan. Há de se destacar que a presença do espiritual e do religioso em *Melmoth Réconcilié* é o ponto fundamental para a redenção das duas personagens. Melmoth busca um sacerdote para se confessar e Castanier é fortemente convertido por uma pregação religiosa, o que nos remete ao ponto fundamental, abordado no prefácio de Balzac, sobre as potencialidades de ordem social voltadas para o bem que a religião pode oferecer ao indivíduo.

Por essa perspectiva, podemos afirmar que o Mito Faustiano está presente em outras narrativas e não apenas em *Melmoth Réconcilié* e *La peau de chagrin*. A recorrência aos pactos, às forças ocultas e a busca pelo poder de formas variadas foram temáticas de alguns enredos balzaquianos, já que o autor associou essas questões às problemáticas do indivíduo diante da sociedade. E para perceber melhor a articulação desses mitos relacionados ao homem moderno na obra de Balzac, é necessário retornar também à figura de Don Juan, em suas diversas versões literárias.

2.3. O mito donjuanesco

O mito de Don Juan ganhou uma grande repercussão na arte literária e também fora dela. Existem versões desse mito em vários lugares do mundo, com referência literária ou mesmo como simples representação popular. Don Juan foi o típico conquistador de mulheres, egocêntrico e maléfico, que conseguiu na literatura um papel singular:

Don Juan est bien un mythe qui s'est d'abord constitué comme mythe littéraire, qualification qui ne retire rien à sa nature de mythe, comme en conviennent aujourd'hui les mythologies pour qui les mythes n'existent que par la littérature. (FORESTIER, 2012, p. 3).⁶⁷

Ao longo do tempo, as histórias relacionadas ao mito de Don Juan resgataram a união de dois temas: a do *El Convidado de Piedra* e a do *El burlador*. Sobre o primeiro dos aspectos, cabe mencionar que Don Juan é um jovem libertino, que brinca com a vida e com a morte, mas também com os vivos e com os mortos. Já em seu segundo aspecto, intimamente

⁶⁷ Don Juan é um mito que a princípio se constituiu como mito literário, qualificação que não retira nada de sua natureza de mito, como convêm hoje as mitologias para quem os mitos existem apenas na literatura.

ligado ao primeiro, Don Juan é um sedutor (burlador), que ilude e engana as mulheres para depois abandoná-las, sem nenhuma culpa. Logo, os elementos representativos ligados à figura de Don Juan são: « *son impiété, sa révolte et l'élément essentiel : sa puissance magique de séduction sur la femme.* »⁶⁸. (MARAÑON, 1958, p. 144).

O Convidado de Pedra seria um conto popular que ganhou mais de duzentas versões. Trata-se da história de um homem que após chutar a cabeça de um esqueleto, convidou-o para jantar, e, assim, após a refeição, vendo que o esqueleto não havia comido nada, ele o indaga e, desse modo, o esqueleto o convida para ir até o cemitério. Mesmo com muito medo, o homem se arrisca e vai até esse lugar inusitado. Lá, ele recebe a lição de que nunca deve desrespeitar os mortos, pois seu lugar ali já estava marcado. No momento certo ele iria acertar as contas com Deus.

Esse conto demonstra de modo claro como esse homem brincava com os mortos e com a morte, sem medo das consequências, e nesse ponto, Don Juan se equipara a essa personagem, uma vez que ele também convida um homem morto para jantar e suas ações são condenáveis e dignas de uma severa punição.

Nesse aspecto, entendemos que a representação dessa personagem não está apenas ligada às origens espanholas. Para Gregório Marañon, Don Juan, mesmo vindo da Espanha, não tem quase nada de espanhol, uma vez que ultrapassa raças e nacionalidades pela sua simbologia universal. Para o crítico a figura de Don Juan é anedótica.

Il n'a rien à voir avec l'essence de la psychologie donjuanesque, qui est une modalité universelle de l'amour humain et qui, dans son universalité a moins de racines en Espagne qu'en aucun autre pays de la terre.
(MARAÑON, 1958, p.32).⁶⁹

Em se tratando do amor espanhol, Don Juan é um anti-espanhol. Ou seja, ele não é como o Médico honrado de Calderón, uma vez que seu comportamento perante a sociedade infringe a honra estabelecida como orgulho espanhol.

Desse modo, percebe-se que a figura de Don Juan “*C'est un produit de sociétés décadentes qui avait déjà promené son cynisme à travers beaucoup de civilisations déclinantes quand l'Espagne n'était encore qu'un embryon de peuples sans structure*

⁶⁸ Sua impiedade, sua revolta e o elemento essencial: seu poder mágico de sedução da mulher.

⁶⁹ Não tem nada a ver com a essência da psicologia donjuanesca, que é uma modalidade universal do amor humano e que, em sua universalidade tem menos raízes na Espanha que em nenhum outro país da terra.

nationale.”⁷⁰. (MARAÑÓN, 1958, p. 41). Ou seja, Don Juan pode ter origem na Espanha, mas já existiam precedentes, figuras similares a Don Juan na antiguidade, que ultrapassaram os aspectos do amor espanhol, uma vez que o comportamento e as atitudes dessa figura já existiam em diversas culturas e tempos:

Wade lo relaciono con el héroe cultural del trickster, personaje que en las tradiciones primitivas incorpora la burla de instituciones y represiones. Simbolizaría, de este modo, la rebelión del inconsciente contra las normas demasiado rígidas del estado de civilización, y especialmente la rebelión de la libido contra la ley del padre (Evans). (ARELLANO, 2011, p. 29).⁷¹

A afirmação de Wade a respeito de Don Juan enquanto um *trickster* é coerente, levando em consideração que na natureza de Don Juan sempre prevaleceu uma postura contrária ao social e ao religioso. Ele foi um “herói” às avessas, pois em seu posicionamento diante das leis da sociedade havia um descaso constante: sua preocupação era somente burlar homens, mulheres e leis sem nenhum arrependimento posterior.

Nesse sentido, é necessário visualizar as diferentes formas pelas quais Don Juan foi abordado na Literatura. Para dar início a esse percurso, começaremos por *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina (1579-1648), para analisar como essa personagem foi articulada na Espanha, desde seu surgimento:

Como Dom Quixote, Dom Juan emerge sob a forma de criação definitiva das páginas de uma obra-prima da literatura espanhola do século XVII. A peça teatral em que ele fez a sua primeira aparição foi, com certeza quase total, escrita por um religioso espanhol, frei Gabriel Téllez (1581?-1658), que assinava suas obras como Tirso de Molina. Esse nome literário – que não foi o único, pois ele se valeu de vários outros, entre os quais Paracuelos de Cabañas e Gil Berrugo de Texares – combina *tirso*, designação grega do cetro de Dioniso, com *molino*, forma espanhola da palavra moinho. O título da peça de Molina sobre Dom Juan é *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. (WATT, 1997, p. 100).

Esse escritor espanhol escreveu em torno de 80 comédias e 6 autos. Tirso de Molina abordou várias questões humanas em suas obras, inclusive os desejos femininos. Considerado um grande conhecedor da alma feminina, em seus textos encontramos personagens admiráveis, criadas por um escritor que sabia muito sobre todos os tipos de mulheres.

⁷⁰ Don Juan “É um produto de sociedades decadentes que já tinham levado seu cinismo através de muitas civilizações declinantes quando a Espanha era apenas um embrião de povos sem estrutura nacional.”

⁷¹ Wade o relacionou com o herói cultural do *trickster*, personagem que nas tradições primitivas incorpora a burla de instituições e repressões. Simbolizaria, deste modo, a rebelião do inconsciente contra as normas demasiado rígidas do estado de civilização, e especialmente a rebelião da libido contra a lei do padre (Evans).

Levando em consideração essa peculiaridade, podemos dizer que esse profundo conhecimento sobre a alma feminina possibilitou que ele criasse o Don Juan que conhecemos. Além disso, com suas viagens pela Espanha e pelo mundo, o escritor pôde encontrar um pouco de cada aspecto que ele incutiu em Don Juan:

L'innovation capitale réside dans l'apparence donnée au Mort : la statue, substitué à la tête de mort, ou au squelette des versions orales. Au vieux fonds populaire du crâne qui parle, du spectre vindicatif, du vampire qui tue, Tirso a préféré une tradition plus littéraire, plus savante, remontant à des modèles classiques : Aristote, Plutarque font état de statues qui se vengent, ou à des modèles espagnols, par exemple Lope, Dineros son calidad, souvent proposé. (ROUSSET, 2012, p. 113).⁷²

Assim, com seus dramas, Molina trouxe grandes inovações para o teatro. Além de ter dado uma versão diferente do morto em Don Juan, com uma estátua no lugar de um esqueleto, o autor também resgatou aspectos da sociedade, levando para dentro do texto questões que envolviam a honra e a vingança, o castigo daqueles que fogem às regras, a intervenção divina, o perdão e a salvação. A moral e os bons costumes, sobretudo relacionados às condutas religiosas do catolicismo, foram também pontos essenciais nos seus enredos num momento em que a Espanha aplicava os preceptos do Concílio de Trento com muito rigor:

Su recorrido negativo – la historia de una condenación eterna – se construye, en realidad, como una inversión del recorrido de los protagonistas de las comedias de santos, de las que Tirso nos recuerda oportunamente el esquema contrastado en el seno mismo de la obra. (CANAVAGGIO, 1995, p. 126).⁷³

Então, veremos que em *El Burlador de Sevilla* há um conceito moralizante no final, que recorre à condenação eterna como castigo supremo para os pecadores como Don Juan. Essa peça teatral conta a história de um homem, que protegido pela situação social de sua família, acreditava que poderia infringir as leis e a moral da época sem nenhuma preocupação. Don Juan tenta seduzir quatro mulheres na peça: Dona Ana e Dona Isabel, Tisbea e Aminta. As duas primeiras recebem uma forma de tratamento mais respeitosa “dona”, pela posição

⁷² A inovação capital consiste na aparência dada ao Morto: a estátua, substituída pela cabeça do morto, ou pelo esqueleto das versões orais. No lugar dos velhos contos populares do crânio que fala, do espectro vingativo, do vampiro que mata, Tirso preferiu uma tradição mais literária, mais sábia, remontando a modelos clássicos: Aristóteles, Plutarco fizeram estátuas que se vingam, ou modelos espanhóis, por exemplo Lope, *Dineros son calidad*, frequentemente proposto.

⁷³ Seu trajeto negativo – a história de uma condenação eterna – se constrói, na realidade, como uma inversão do percurso dos protagonistas das comédias de santos, das que Tirso nos recorda oportunamente o esquema contrastado no seio mesmo da obra.

social na qual se encontram. As outras duas, que estão em uma classe menos alta da sociedade, são tratadas diretamente pelos seus prenomes. Na primeira burla, Don Juan consegue realizar o ato sexual, enganando Isabel, fingindo ser seu noivo. Há de se destacar que Isabel não se importa em se entregar para o noivo antes do casamento, para ela, esse passo seria somente uma convenção social.

Depois de desonrar Dona Isabel (a primeira vítima), Don Juan foge com a ajuda de seu pai e, nesse deslocamento, conhece a pescadora Tisbea, a quem jura amor eterno. Uma forma de conquistar a mulher desejada seria a expressão do amor cortês, mesmo que esse não fosse sincero. E como o objetivo de Don Juan era apenas “se divertir”, satisfazendo-se sexualmente, ele também abandona Tisbea, que jura vingança, advertindo-o que Deus irá castigá-lo. Nesse caso, encontramos uma maldição de uma personagem que se transforma no desfecho para a peça.

Seguidamente a esses acontecimentos, Don Juan é denunciado ao Rei que o obriga a casar-se com Dona Isabel, aquela a qual ele teria desonrado. Mas sedento por mais um ultraje, o burlador prefere seduzir Dona Ana, que é amada e que ama o Marquês de la Mota, amigo de Don Juan. E burlando o encontro do amigo com a amada, Don Juan chega ao quarto da moça que logo descobre não se tratar do Marquês. Quando Ana começa a gritar por socorro, seu pai, o Comendador, invade o quarto para proteger a filha, mas é atacado e morto com uma espada, pelas mãos de Don Juan. Infelizmente, de la Mota chega logo em seguida à cena do crime e acaba sendo condenado injustamente.

É interessante notar a frieza e a crueldade de Don Juan diante das maldades que ele pratica, como a desonra, a deslealdade e o assassinato. Como se ele não se importasse com nenhuma consequência desses atos no futuro. Essa personagem possui um arquétipo maléfico, ligado à maldade, à hipocrisia e ao egoísmo, mas não chega a ser satânico naquele momento de seu nascimento literário, como a personagem de Balzac que analisaremos posteriormente:

Ele está por demais preocupado com o imediato, o presente, para pensar ao menos uma vez sobre a medida em que as crenças realmente interferem nas regras sociais, éticas, e religiosas pelas quais funciona a sociedade de que faz parte. Do mesmo modo, ele está certo de que os problemas da punição divina e do inferno podem ser postergados para um futuro previsível. (WATT, 1997, p. 111).

Nesse sentido, Don Juan apenas quer continuar a praticar tudo o que seria contra as leis morais. Ele acredita que está longe de receber sua punição, pois ainda é jovem e tem tempo para depois fingir sua redenção. Em seu perfil não há preocupação com a moral, para ele, a sociedade e a Igreja ditam regras que ele não se compromete a seguir.

Logo, a única obrigação dessa personagem era apreciar o prazer da conquista e da sedução mais que o ato em si, sem mostrar qualquer arrependimento pelos danos que poderia causar às suas vítimas. Depois de conquistar várias mulheres, ele consegue não só o amor delas, mas também o ódio de muitos homens que tentam vingar a desonra feminina e a própria:

A honra era o grande tema da comédia e o código característico da sociedade espanhola. Dom Juan sente-se muito à vontade em suas promessas de honrar igualmente homens e mulheres, embora de fato se revele desleal para com todos; manipula o código de honra no seu próprio interesse, tão astutamente quanto o faz com os códigos da lealdade familiar e do amor cortês. (WATT, 1997, p. 115-116).

Além disso, podemos salientar que existem pontos importantes na definição dessa personagem na literatura. Don Juan pode ser definido como um homem fascinante que não tem medo de desonrar as mulheres, seduzindo-as e depois as abandonando. Nesse ponto, insere-se o tema religioso que se mistura com a paixão carnal, ou seja, a personagem, por seu comportamento, acaba não se adequando a nenhuma religião específica, sendo cínico e blasfemo muitas vezes quando é interrogado sobre sua fé.

Todos os elementos donjuanescos vistos na peça de Molina perpassam muitos romances na história da literatura. O donjuanismo propõe um amor diferente daquele padronizado, que tem como finalidade o casamento. O amor em Don Juan é carnal, ligado aos prazeres da conquista, da sedução e da concretização do ato sexual:

Ser amado é uma idéia tão distante dos pensamentos de Dom Juan quanto a de amar. Há duas particularidades que se repetem nas suas relações sexuais. Primeira: a escolha da mulher é puramente circunstancial – nada além da mera casualidade abre-lhe o caminho para essa ou aquela mulher. Segunda: para ele, a relação com a mulher deve durar apenas o tempo necessário à sua satisfação carnal – nos casos de Aminta e Tisbea, antes mesmo de ir para a cama com as seduzidas ele ordena a Catalinón que mantenha os cavalos selados, prontos para uma rápida fuga. (WATT, 1997, p. 108)

Don Juan nunca quis encontrar realmente o amor em suas conquistas. Seu plano era simplesmente ser o burlador, aquele que se aproveita e desonra a mulher. Para essa figura, ser um burlador era algo importante, ele estaria “burlando” as normas da sociedade sem nenhuma preocupação. Don Juan é o exemplo daquele que rompe as regras, as leis, como se tudo isso lhe desse um grande prestígio. Nesse caso, não é necessário que haja uma transgressão das leis divinas por meio de um pacto com o demônio, o rompimento com as regras ocorre de outra forma. Para Brunel:

Un homme d'expérience spirituelle comme Tirso n'avait pas besoin de l'imagerie simpliste du pacte pour évoquer l'illusion d'une liberté qui se veut totalement libre et conquérante et rejette quelque norme ou quelque autrui que ce soit. (BRUNEL, 1999, p. 398).⁷⁴

Assim, para fechar com “chave de ouro” a lista de suas conquistas, Don Juan tenta seduzir Aminta, às vésperas das núpcias da jovem, mas nesse ponto, a história já está bem evoluída e todas as mulheres às quais ele denegriu a imagem, seduzindo-as e as desonrando, já estão em seu encaixe.

Para encerrar a peça, é necessário, naquele momento de posta em prática da Contrarreforma católica, que haja uma punição para o burlador e não tendo encontrado uma forma de punir Don Juan pelas leis da sociedade, Molina prefere contar com o auxílio do elemento sobrenatural.

O propósito de Molina era forçar seu público a tirar conclusões positivas do impiedoso castigo a que Deus submete a alma de Dom Juan. É provável que Molina acreditasse pouquíssimo na eficácia das leis vigentes em sua época, fossem as do Estado ou as da Igreja, e por isso tenha direcionado suas esperanças para os recursos do sobrenatural. (WATT, 1997, p. 127)

A estátua produzida em honra ao comendador, pai de uma das vítimas de Don Juan e assassinado por este, fará o papel do esqueleto dos contos populares aos quais nos referimos anteriormente. Essa estátua é ofendida por Don Juan, que a convida para jantar com ele. E, dessa forma, os acontecimentos são bem semelhantes ao conto popular – a estátua ceia com Don Juan, que depois vai à tumba do comendador ceiar com ele:

Antes de morrer, ele sabe muito bem que o destino o espera. Isso é enfatizado pelo frio *não* da estátua ao moribundo Dom Juan, quando este lhe pede para chamar um padre que o confesse e absolva: “Impossível”, a estátua responde, “muito tarde te lembraste” (p.311). A dívida de Dom Juan, como a do Fausto, deverá ser paga sem desconto; não poderá ser negociada em troca do arrependimento final, moeda com que o burlador havia contado para saldar os seus débitos. (WATT, 1997, p. 113).

O tema da condenação eterna está presente em muitos dramas, assim como também é articulado em *El burlador*. Don Juan é vítima dos seus pecados e a condenação da alma da personagem seria o castigo perfeito para que ele pague por seus crimes, uma vez que o dogmatismo católico predomina nessa época. Esse ponto estaria de acordo com as doutrinas da Igreja pregadas naquele período, que coloca em prática os dogmas que surgiram no

⁷⁴ Um homem de experiência espiritual como Tirso não tinha necessidade do imaginário simplista do pacto para evocar a ilusão de uma liberdade que se quer totalmente livre e conquistadora e rejeita qualquer norma ou qualquer outro que seja.

Concílio de Trento. Só seria salvo aquele que se arrependesse, os que não se arrependessem de coração e não buscassem uma vida com condutas exemplares seriam condenados.

E, desse modo, a vingança que todos desejam – pais, filhas, amigos, noivos das moças burladas e sociedade – é realizada pelas “mãos” de um morto, ou mais especificamente pela representação desse morto em forma de estátua, mas esse morto não é um morto qualquer. Assassinado na defesa da honra de sua filha e de sua família, ele volta agora para completar a vingança que em vida não pode realizar e limpar seu nome:

Que signifie ce motif de la vengeance du mort ? L'idée que le mort vient prendre le vivant de l'histoire de l'humanité. L'homme primitif la manifeste dans sa crainte des « Démons de la mort ». Dans l'art occidental, « La mort » est représentée par le squelette. Dans le Burlador, l'idée que le mort emporte le vivant (cf. notre: « Que le Diable t'emporte ») est encore complètement conservée, car le Commandateur qui apparaît à Don Juan l'invite chez lui, dans sa chapelle funéraire, invitation à laquelle le chevalier sans peur se rend, mais dont il ne revient pas. (RANK, 1973, p. 138).⁷⁵

Por fim, depois de todos os atos imorais praticados, a personagem tem um final trágico, já esperado, por tudo o que fizera em vida, como se um castigo divino fosse lançado por conta de todos os males que ele causou. Logo após cear com a estátua de pedra, Don Juan suplica por um padre que pudesse receber sua confissão e, assim, dar-lhe a absolvição, mas é tarde e a própria estátua enuncia a moral da história: “Esta é a justiça de Deus:/ quem deve, um dia pagará”:

D. Juan. ¿Eso dices? ¿Yo temor?
¡Que me abraso! ¡No me abrases con tu fuego!

D. Gonzalo. Este es poco
para el fuego que buscaste.
Las maravillas de Dios
son, don Juan, investigables,
y así quiere que tus culpas
a manos de un muerto pagues;
y si pagas desta suerte,

.....
Esta es justicia de Dios:
“Quien tal hace, que tal pague”.

⁷⁵ O que significa o motivo da vingança do morto? A ideia de que o morto vem pegar o vivo na história da humanidade. O homem primitivo a manifesta em seu temor dos “Demônios da morte”. Na arte ocidental, “A Morte” é representada pelo esqueleto. No Burlador, a ideia que o morto leva o vivo (cf. nossa expressão: “Que o diabo te carregue”) é ainda completamente conservada, pois o Comendador que aparece para Don Juan o convida para a casa dele, na capela funerária, convite o qual o cavaleiro sem medo se rende, mas do qual não retorna.

(MOLINA, 2011, 198-199).⁷⁶

Don Juan conquista o final merecido diante da sociedade, pois naquele momento histórico, a condenação eterna da alma é o pior dos castigos. Nesse sentido, Tirso de Molina constrói uma história carregada de sentido moralizante, mas como Don Juan é uma das personagens literárias que mais ganhou popularidade universal, podemos afirmar que os sentidos dessa moral vão se modificando ao longo do tempo e na medida em que a personagem percorre outros espaços.

Conforme o mito vai sendo desenvolvido a partir do século XVII, ele vai se desvinculando de suas principais raízes, sobretudo do imaginário ligado ao livro de Tirso de Molina, para assim ganhar força com outros escritores:

Don Juan n'a pas tardé à se rendre indépendant de son inventeur et du texte fondateur ; Tirso et le Burlador originel sont oubliés, les utilisateurs n'y font plus référence, mais Don Juan ne se laisse pas oublier, il vit d'une vie autonome, il passe d'oeuvre en oeuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne. On reconnaît là un trait propre au mythe, son anonymat lié à son pouvoir durable sur la conscience collective [...] (ROUSSET, 2012, p. 16).⁷⁷

Pelo grande número de textos dedicados a figura de Don Juan, entendemos que é necessário limitar o percurso aos exemplos mais significativos para a análise do Don Juan de Balzac. Nesse sentido, uma das principais fontes para autor, nesse caso fazendo parte da literatura francesa, foi *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, de Molière. Essa peça foi encenada pela primeira vez em fevereiro de 1665, no Palais Royal, em Paris. Dividida em 5 atos, a peça tem como personagens principais Dom Juan e Sganarelle, o criado de Dom Juan. Elvire (mesmo nome usado por Espronceda e posteriormente por Balzac) foi a primeira vítima de Dom Juan na história. Assim como a Inez de Zorrilla, Elvire também estava em um convento quando foi ludibriada por Dom Juan. Seria o primeiro grande pecado cometido nessa peça,

⁷⁶ D. Juan. O que diz? Eu, temor? / Ai, me abraço! Não me abraçe com seu fogo! / D. Gonzalo. Este é pouco / para o fogo que procurou. / As maravilhas de Deus / são, don Juan, investigáveis, / e assim ele quer que suas culpas / da mão de um morto, você pague; e se pagar dessa forma, / Essa é a justiça de Deus: “Quem assim faz, assim paga”.

⁷⁷ Don Juan não demorou a tornar-se independente de seu inventor e do texto fundador; Tirso e o Burlador original são esquecidos, os usuários não lhes fazem mais referência, mas Don Juan não se deixa esquecer, ele vive uma vida autônoma, ele passa de obra em obra, de autor em autor, como se ele pertencesse a todos e a ninguém. Reconhece-se aqui um traço próprio ao mito, seu anonimato ligado a seu poder durador na consciência coletiva. [...]

como ele próprio afirma: um adultério disfarçado, já que Elvire era esposa de Cristo enquanto religiosa:

J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. (MOLIÈRE, 1999, p. 50).⁷⁸

A peça de Molière apresenta algumas características diferentes do texto de Molina, a começar pela questão de que não se mostra a conquista de Elvire, Dom Juan já aparece na peça tentando fugir desse casamento, para mais uma vez, conquistar outras mulheres. Elvire, além de ter deixado o lugar que havia conquistado em um convento religioso, foi enganada e desonrada por Dom Juan e, por esse motivo, profere palavras de vingança a esse homem sem escrúpulos: *“Je te le dis encore, le Ciel te punira, perfide, de l'outrage que tu me fais; et si le Ciel n'a rien que tu puisses appréhender, appréhende du moins la colère d'une femme offensée.”*⁷⁹. (MOLIÈRE, 1999, p. 51). Com essas duras palavras, Elvire demonstra como seus sentimentos foram feridos por alguém tão desleal como Dom Juan.

Nota-se que esse homem não feriu apenas a mulher, mas também uma moral estritamente ligada aos sacramentos religiosos da Igreja. Dom Juan, quando seduz e desvia uma mulher consagrada a Deus, acaba infringindo uma lei e cometendo um pecado gravíssimo, segundo as doutrinas da Igreja. A questão fundamental nessa violação também está relacionada ao abandono, uma vez que ele teria desviado o caminho religioso de Elvire, e sua obrigação seria continuar com essa mulher até o fim, mas ele prefere acabar também com esse sacramento e a desonra pela segunda vez:

Done Elvire est, certes, la représentante de toutes les femmes séduites par l'Abuseur : effet de concentration dramatique. En même temps, son statut d'épouse légitime contribue à l'ancrage social de la pièce : le préjudice affecte une famille qui demandera réparation, une union légale a été brisée, un sacrement bafoué même et, qui plus est, après avoir enlevé une religieuse à son couvent. (BRUNEL, 1999, p. 637).⁸⁰

⁷⁸ Eu acreditei que nosso casamento era apenas um adultério disfarçado, que ele nos traria alguma desgraça do alto, e que enfim eu devia tentar esquecer-vos e dar-vos um meio de retornar a vossos primeiros grilhões.

⁷⁹ Eu te digo ainda, o Céu te punirá, pérfido, do ultraje que você me fez; e se o Céu não tem nada que você possa conhecer, conheça ao menos a cólera de uma mulher ofendida.

⁸⁰ Dona Elvira é, certamente, a representante de todas as mulheres seduzidas pelo Abusador: efeito de concentração dramática. Ao mesmo tempo, seu status de esposa legítima contribui à ancoragem social da peça: o dano afeta uma família que pedirá reparação, uma união legal foi quebrada, um sacramento injuriado e, mais ainda, após ter sequestrado uma religiosa do seu convento.

Em nenhum momento da peça, Dom Juan se mostra arrependido dos atos cometidos e tenta conquistar duas camponesas ao mesmo tempo, Charlotte e Mathurine, fazendo as mesmas promessas de casamento para as duas. Quando interrogado por Sganarelle (criado de Dom Juan na peça) sobre seu comportamento maléfico, ele simplesmente muda o rumo da conversa, e quando interrogado sobre sua fé, sua única resposta é sua crença segura de que “dois e dois são quatro e quatro e quatro são oito”.

Nele visualizamos a representação de um caráter extremamente hipócrita, sem nenhum valor a seguir. Seus interesses estão ligados aos prazeres da conquista e seguidamente, do abandono. Sganarelle⁸¹ tenta alertá-lo inúmeras vezes sobre sua conduta, mas ele não se preocupa com questões futuras. Dom Juan é um emergencial que apela ao amor cortês para conquistar todas as suas presas:

Quoi? Une personne comme vous serait la femme d'un simple paysan! Non, non: c'est profaner tant de beautés, et vous n'êtes pas née pour demeurer dans un village. Vous méritez sans doute une meilleure fortune, et le Ciel, qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage, et rendre justice à vos charmes [...] (MOLIÈRE, 1999, p 68).⁸²

Dom Juan não tem nenhuma preocupação em acreditar em alguma coisa e, por isso, não respeita as leis da Igreja e nem mesmo as da sociedade:

Portanto, ao contrário do protagonista de Molina, o Dom Juan de Molière é um descrente. Seria difícil dizer, no entanto, se ele chega a ser um ateu de verdade, ou se apenas faz o papel do rapaz caprichoso que diz não a fim de desafiar a sociedade. (WATT, 1997, p. 211).

Nesse sentido, além de romper com os compromissos alheios, afirmando ser alguém que o Céu havia mandado, ele ainda em alguns momentos age como um tentador, como no caso do pobre que lhe pede ajuda. Para dar-lhe uma moeda, Don Juan ordena que o pobre

⁸¹ Sganarelle é aquele que racionaliza a moral ortodoxa em oposição ao aparente ateísmo de Dom Juan. (WATT, 1997, p. 211).

⁸² O quê? Uma pessoa como a senhora seria a mulher de um simples camponês! Não, não: isso é profanar tantas belezas, e a senhora não nasceu para permanecer em uma cidadezinha. A senhora merece sem dúvida um melhor destino, e o céu, que a conhece bem, me conduziu aqui bem rápido para impedir esse casamento, e fazer justiça a vossos charmes.

homem blasfeme contra os Céus⁸³, mas o homem se nega a cometer tal pecado e Dom Juan oferece o dinheiro mesmo assim, como se estivesse fazendo um favor à humanidade. (MOLIÈRE, 1999, p. 98-99).

Por ter abandonado Elvire, Dom Juan passa a ser seguido por seus irmãos, que querem vingança. No entanto, no decorrer da peça, Dom Juan acaba salvando Dom Carlos, um dos irmãos de Elvire, de dois ladrões que estavam atentando contra sua vida. Assim, sem reconhecer aquele que fizera mal à sua irmã, Dom Carlos adquire uma dívida com Dom Juan e esse fato impede que os outros irmãos o matem para concluírem a vingança. Notamos, nesse ponto, que salvar uma vida seria algo superior à vingança pela desonra e, por esse motivo, Dom Juan é salvo. Contudo, a justiça divina não falha, segundo as palavras proferidas anteriormente pela desonrada Elvire.⁸⁴

Dom Juan descobre naquele mesmo lugar do encontro com Dom Carlos, o mausoléu do Comendador⁸⁵, aquele que ele havia retirado a vida. Assim como o ocorrido em Molina, Dom Juan também faz o convite à estátua para uma ceia, ou seja, veremos que mais uma vez o sobrenatural é o recurso empregado para esse encontro e posteriormente para a punição da personagem. Na verdade, primeiramente, ele ordena que Sganarelle faça o convite, mas eles não esperavam que a estátua fosse aceitar tal proposição com um gesto de inclinar a cabeça. E quando Dom Juan refaz o convite com suas próprias palavras, a estátua repete o mesmo gesto.

⁸³ As palavras sacramento, Deus e Igreja, na maioria das vezes, não aparecem na peça e são substituídas por outras semelhantes. Seria uma regra para esse tipo de peça profana – não usar o sagrado no vocabulário empregado em cena.

⁸⁴ Obéissant à la même logique dramatique qui sous-tend les relations de Dom Juan avec ses semblables, la confrontation avec le surnaturel se déroule selon deux lignes d’action : le héros est à la fois auteur et objet d’une poursuite. En chacune des ces occasions, en effet, il a conscience de ne pas léser seulement des intérêts humains. Enlever une religieuse pour l’épouser et la délaisser aussitôt, c’est bien, après avoir forcé « l’obstacle sacré d’un convent », « se jouer d’un mystère sacré », du sacrement du mariage : « une affaire entre le ciel et moi », reconnaît Dom Juan, qui ne craint pas de l’aggraver en imputant son inconstance à un scrupule (« j’ai cru que notre mariage n’était qu’un adultère déguisé »). (BRUNEL, 1999, p. 640-641). Obediente à mesma lógica dramática que sustém as relações de Dom Juan com seus semelhantes, o confronto com o sobrenatural se desenrola segundo duas linhas de ação: o herói é ao mesmo tempo autor e objeto de uma perseguição. Em cada uma dessas ocasiões, com efeito, ele tem a consciência de não lesar somente os interesses humanos. Sequestrar uma religiosa para esposá-la e abandoná-la imediatamente, é bem, após ter violado « o obstáculo sagrado de um convento », “brincar com um mistério sagrado”, do sacramento do casamento: “um negócio entre o céu e eu”, reconhecia Dom Juan, que não teme agravá-lo atribuindo sua inconstância a um escrúpulo (“eu acreditei que nosso casamento fosse apenas um adultério disfarçado”).

⁸⁵ Na peça de Molière o assassinato do Comendador não é mostrado. Esse fato já teria ocorrido antes dos acontecimentos da peça em questão. Molière estaria então resgatando um crime cometido por Don Juan na peça de Molina, para que assim, houvesse um convidado de Pedra em sua história.

Nesse ponto da peça de Molière, retornamos à mesma questão de todas as outras histórias de Dom Juan. O Convidado de Pedra, que seria o elemento fantástico inserido, consegue realizar a vingança tão desejada por homens e mulheres na peça:

La statue: Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre.
Dom Juan : Ô Ciel ! que sens-je ? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus et tout mon corps devient... (MOLIÈRE, 1999, p. 157-158).⁸⁶

Assim como em Molina, não haveria outra possibilidade de punição extrema, que não fosse aquela praticada por um morto. Dom Juan poderia ser morto em um duelo com um dos irmãos de Elvire, ou mesmo pelas mãos de um pai que viu sua filha desonrada. Na verdade, a ação do pai ocorre, mas não com ele em vida, já que os autores da história de Dom Juan preferiram que o elemento sobrenatural interferisse na condenação de Dom Juan:

Don Juan, tel que l'a compris Molière, est encore plus athée que libertin ; il délaisse Don Elvire, cajole Charlotte et Mathurine, qu'il séduit avec don moyen banal. Mais ce ne sont pas là ses plus grands méfaits ; il raille la paternité, se joue du mariage, brave la colère céleste, invite à dîner les statues de ses victimes, se moque de l'enfer et même de la dette et du bourgeois dans la personne de M. Dimanche, et, pour comble d'horreur, jette un instant sur son riche habit de satin, le manteau noir de Tartufe ; tout le reste eût pu lui être pardonné, excepté cette parade sacrilège. (Th Gautier. Histoire de l'art dramatique en France, Paris 1859, t. V, p 15-16) Apud : (ROUSSET, 2012, p. 215).⁸⁷

A afirmação de Gautier sobre os pontos mais negros da personalidade de Dom Juan conduz a reflexão para o campo psicológico dessa personagem. Não havia nele nenhum respeito por absolutamente nada, suas ações são voluntárias, o que faz dele uma aproximação de Tartufo.

⁸⁶ A estátua: Don Juan, a insensibilidade ao pecado conduz a uma morte funesta, e as graças do Céu que são reenviadas abrem um caminho a sua desgraça.

Don Juan: Oh Céu! O que eu sinto? Um fogo invisível me queima, eu não posso mais com isso e todo meu corpo torna-se...

⁸⁷ Don Juan, tal como o concebeu Molière, é ainda mais ateu que libertino; ele abandona Dona Elvira, galanteia Charlotte e Mathurine, que ele seduz de uma forma banal. Mas esses não são seus maiores defeitos; ele zomba da paternidade, brinca com o casamento, afronta a cólera celeste, convida para jantar as estátuas de suas vítimas, faz pouco caso do inferno e ainda da dívida e do burguês na pessoa do Senhor Dimanche, e, para o cúmulo do horror, lança um instante sobre seu rico terno de cetim, o casaco negro de Tartufo; todo o resto pode lhe ser perdoado, exceto essa ostentação sacrílega.

Apesar da comicidade da peça, Tartufo é construído por Molière como uma personagem que rouba, engana e ainda, como um transgressor de normas em nome de Deus, um autêntico hipócrita sem nenhum caráter. Foi uma das peças mais importantes do autor e da França no século XVII. A proposição de Gautier sobre o posicionamento de Dom Juan semelhante a Tartufo torna-se coerente, uma vez que as atitudes de ambas as personagens são próximas, no que diz respeito à transgressão de normas e leis da Igreja e da sociedade.

Nesse sentido, percebemos que apesar de não focar diretamente nos atos cometidos por Dom Juan, Molière apresenta uma personagem que não acredita em nada, um ateu, uma figura que não confere nenhuma importância à família, à Igreja e a ninguém.

Voltando a Don Juan na tradição literária espanhola, e já em pleno século XIX, deparamo-nos com o livro de José de Espronceda escrito em versos: *El estudiante de Salamanca*, de 1840. Segundo Jaime Biedma (1996), que escreve o prólogo da obra,

Sólo El Estudiante de Salamanca, la obra más perfecta del romanticismo español, tan afín en lo temático y formal a las Canciones y tan infinitamente superior a ellas, logra la plena e inolvidable incorporación artística de esa significación que en los personajes anteriores pugnaba por expresarse. No es sólo que Don Félix, “almendra españolísima de todos los donjuanes”, como le llamó Antonio Machado, nos resulta de inmediato convincente en su capacidad de burlador – gracias al maravilloso garbo con que está trazado su retrato, a la elegante insolencia de su diálogo con don Diego y de sus galanteos al fantasma de la pobre Elvira - , sino que gradualmente le vemos levantar-se, según progresa la alucinante secuencia final, a su verdadera última dimensión, grandioso y pintoresco mestizaje de superseñorito y de titán. (BIEDMA, 1996, p. 14).⁸⁸

Trata-se de uma narrativa em verso, na qual percebemos a construção de uma personagem apegada a desejos mundanos e passageiros, sem se preocupar com as más consequências que levaria às pessoas com quem conviveu, como percebemos no trecho seguinte:

“Que no descansa de su madre en brazos
 Más descuidado el candoroso infante
 Que ella en los falsos lisonjeros lazos
 Que teje astuto el seductor amante:

⁸⁸ Somente O Estudante de Salamanca, a obra mais perfeita do Romantismo espanhol, tão semelhante no temático e formal nas Canções e tão infinitamente superior a elas, consegue a plena e inesquecível incorporação artística dessa significação que os personagens anteriores lutavam para expressar. Não é apenas Don Félix, “amêndoa espanholíssima de todos os donjuans”, como o chamou Antonio Machado, nos resulta de imediato convincente em sua capacidade de burlador (malandro) – graças ao maravilhoso brio com que está traçado seu retrato, à elegante insolência de seu diálogo com Don Diego e a seus galanteios ao fantasma da pobre Elvira - , mas que gradualmente o vemos levantar-se, conforme avança a alucinante sequência final, a sua verdadeira última dimensão, grandioso e pitoresco mestiçagem de supersenhorito e de gigante.

Dulces caricias, lânguidos abrazos,
Placeres ¡ay! Que duran un instante
Que habrán de ser eternos imagina
La triste Elvira en su ilusión divina.”
(ESPRONCEDA, 1966, p. 72).⁸⁹

Nesse pequeno fragmento da narrativa, já podemos perceber que há também uma bela Elvira, nome comum nas histórias de Don Juan, aquela que foi seduzida e depois abandonada. O próprio Balzac também utilizou esse nome, Elvire, aquela que se casa com Don Juan e ainda tem um filho com ele, o que seria uma proposta diferente para esse velho mito.

Já no drama de Espronceda, Don Juan agora é Dom Félix, personagem que tem prazer por jogos e mulheres. Nessa história, Dom Félix e Dom Diego entram em conflito por causa da irmã seduzida por Dom Félix. Percebemos que essa personagem trata seus oponentes com o autêntico cinismo dos Don Juan:

D. Diego (Desembozándose con ira)
Don Felix, ¿ No conocéis?
A don Diego de Pastrana?
D. Felix
A vos no, mas sí a una hermana
Que imagino que tenéis.
D. Diego
¿ Y no sabéis que murió?
D. Felix
Téngala Dios en su gloria.
(ESPRONCEDA, 1966, p. 92).⁹⁰

A irmã de Dom Diego morre por causa da desilusão que teve com Dom Félix, ou seja, foi mais uma vítima da maldade voluntária desse homem. Nessa história, todas as empreitadas

⁸⁹ Que não descansa nos braços de sua mão.
Mais descuidado a criança alva
Que ela nos falsos lisonjeiros laços
Que tece astuto o sedutor amante:
Doces carícias, lânguidos abraços,
Prazeres ai! Que duram um instante
Que deverão ser eternos imagina
A triste Elvira em sua ilusão divina.

⁹⁰ D. Diego
Don Felix, não me conhece?
Don Diego de Pastrana?
D. Felix
O Senhor não, mas sim uma irmã que imagino que tem.
D. Diego
E não sabe que ela morreu?
D. Felix
Tenha Deus em sua glória.

de Don Juan corroboram para que seu final não seja tão pacífico. Esse final corresponde à parte fantástica desse drama, pois durante a leitura desse desfecho, o leitor depara-se com fatos sem explicação natural. O primeiro deles diz respeito à tentativa de Dom Félix em conquistar uma senhora, que na verdade é um fantasma. O segundo fato corresponde ao enterro de Dom Félix, já que a personagem visualiza seu corpo morto e o enterro do mesmo. E, finalmente, já no inferno, Dom Félix encontra-se com Elvira, aquela que foi seduzida e abandonada por ele em vida.

Percebemos com esse desfecho, que o Don Juan de Espronceda conquista o final merecido, pelas maldades que ele fez durante sua vida. Espronceda teria seguido, nesse caso, a proposta de Molina para o desfecho do texto. Não houve espaço para a salvação da personagem, demonstrando que, assim como no Renascimento, em pleno século XIX, a punição do herói também poderia ocorrer através da morte do corpo e da alma. Outra característica que pode nos remeter ao Don Juan balzaquiano, que também foi “castigado” ironicamente por possuir um caráter satânico.

Outra representação de Don Juan na literatura espanhola é a de José Zorrilla, de 1844. O autor romântico contribuiu com esse mito, produzindo um grande clássico melodramático. Don Juan, além de ser um conquistador de mulheres, bem eficiente, é um assassino também muito eficiente, pois mata sem a menor piedade nada menos que trinta e duas pessoas.

Contudo, diferentemente das outras peças dedicadas à figura de Don Juan, o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla acaba se apaixonando por Inez, aquela que ele teria salvado de um incêndio no convento. De fato tal incêndio nunca aconteceu e é apenas uma astúcia para tirar Inez do lugar onde estava protegida. Essa mesma questão de uma mulher retirada de um convento será também tratada por Molière.

Então, nessa peça de Zorrilla, veremos que Don Juan tenta pedir Inez em casamento, mas é impedido pelo pai da moça, o comendador, Dom Gonzalo. Don Juan só tem uma alternativa nesse caso: assassiná-lo e não somente a ele, mas também a Dom Luís, noivo de Inez. Após todas essas peripécias, Don Juan foge para Itália, país onde ele viveu cinco anos.

Seguindo todos esses acontecimentos, o retorno de Don Juan à Espanha mostra-se bem trágico, uma vez que seu pai havia acabado com toda a herança da família para construir um cemitério, local onde estavam as estátuas de Dom Gonzalo, Dom Luís e Inez, que morrera de desgosto por ter sido abandonada por Don Juan. É imprescindível notar que a peça de Zorrilla enriquece, quantitativa e qualitativamente, esses aspectos sobrenaturais já presentes em Molina. Agora, existem nada menos que três estátuas, o que demonstra os excessos próprios do segundo autor:

Zorrilla era um poeta de muito talento, pouco sutil mas rico em melodias, enérgico, pródigo em imagens funcionais e coloridas. Com seu assunto, seu esbanjamento de ação e sua esplêndida retórica, a peça ia ao encontro do gosto e dos desejos do público. (WATT, 1997, p. 218).

Com o intuito de agradar o seu público, Zorrilla propõe um final para a peça bem diferente dos finais construídos pelos outros autores. Em praticamente todas as peças que trazem Don Juan como “herói”, as atitudes dele o levam a ter um final trágico, que é a morte conduzida pela estátua do Comendador. O diálogo entre a estátua e a personagem e a tentativa de levar Don Juan à condenação pelos seus pecados acontecem, contudo, o final apresenta uma surpresa para os espectadores da época:

La Statue. – Maintenant, Don Juan, puisque tu as perdu encore l’instant qui t’était accordé, viens avec moi en enfer.

Don Juan. – Arrière, pierre trompeuse ! Lâche-moi, lâche cette main, il reste encore un dernier grain dans le sablier de ma vie. Lâche-la ; puisqu’un instant de contrition sauve une âme pour toute l’éternité, moi, Dieu saint ! Je crois en toi ; si ma méchanceté est sans exemple, ta pitié est infinie. Seigneur, aie pitié de moi !

La Statue. – Il est trop tard. (ZORRILLA, p. 185-186).⁹¹

Don Juan resolve apelar para a piedade divina nesse último momento e, suas palavras, diferentes das do Don Juan de Molina, são sinceras, pois ele já estava passando por um tempo de conversão. Então, depois desse apelo, negado pela estátua, ocorre algo surpreendente e não poderia ser de outra forma, devido à construção de todo o drama rodeado de fantasia e imaginação. Dona Inez, que também estaria no mesmo local da estátua do comendador, sempre intercedeu pela conversão de Don Juan e nesse instante final, ela pede aos Céus que o perdoem e é ouvida. A cena termina como um grande espetáculo musical, Don Juan agradece pela misericórdia de Deus e junto com Dona Inez sobe aos Céus ao toque de uma canção. Assim, vemos uma cena comovente, que foi a preferência de Zorrilla para o desfecho da peça nos cânones de um romantismo populista.

Nessa construção, que destoa das demais, nota-se que a proposta de Zorrilla foi a articulação de um Don Juan que é salvo pela piedade divina, redimido: « *Le pardon de don*

⁹¹ A Estátua. – Agora, Don Juan, já que você perdeu o último instante que eu te dei, venha comigo para o inferno.

Don Juan. – Para trás, pedra enganadora! Solte-me, solte minha essa mão, ainda resta um último grão na ampulheta da minha vida. Solte-a; já que um instante de contrição salva uma alma para toda a eternidade, eu, Deus santo! Eu creio em ti; se minha maldade é sem exemplo, tua piedade é infinita. Senhor, tende piedade de mim!

A Estátua. – É tarde demais.

Juan représente une victoire de la foi populaire, la foi du charbonnier qui est la bonne ... »⁹² (MARAÑON, 1958, p. 137). Os demais não têm a mesma chance de escapar da eterna condenação, mas a preferência de Zorrilla foi a criação de uma personagem, que pelo amor, consegue a redenção, proposta mais romântica e melodramática.

Nesse caso, encontramos uma variação que carrega um sentido menos punitivo, uma vez que a personagem é salva no último instante. A proposição de Zorrilla com essa peça contribui com um pensamento Cristão da doação de amor pela salvação do próximo. Inez é a única disposta a dar sua vida e sua alma por esse grande amor.

Infelizmente, Zorrilla não pôde aproveitar os lucros da peça, pois vendeu seus direitos autorais no mesmo dia da estreia. Mesmo assim, ele foi reconhecido pelo sucesso de sua criação, uma peça que contribuiu efetivamente para a consolidação do mito donjuanesco.

E foi com esse status, de um jovem bonito, conquistador, mas vil, maléfico e individualista que a figura de Don Juan percorre o mundo e chega até Balzac. Em todas as variações de Don Juan apresentadas, deparamos com a juventude da personagem. E por essa razão, um dos aspectos mais relevantes para que Don Juan cometesse tantos desvios nessas peças está relacionado à questão de ser um jovem, totalmente despreocupado com o futuro e com a velhice, pois na juventude ele sempre encontra a liberdade para fazer o que bem entende.

Todavia, é possível pensar também no declínio desse herói, uma vez que a velhice de Don Juan constitui um ponto fundamental para a análise do conto de Balzac. Quando lembramos de Don Juan, parece ser impossível associar a sua imagem ao que é velho, pois sua forma de vida está praticamente indissociável da juventude. Segundo Marañon, « *On sait que presque tous les Don Juan ont été de jolis garçons.* »⁹³. (1958, p. 126). Mas como todos os homens, Don Juan também pode envelhecer e morrer. Stendhal afirmava que esse processo é muito melancólico, pois a figura de Don Juan ficaria carregada de uma depressão por causa da velhice. (MARAÑON, 1958).

Assim, compreendemos que o declínio da personagem pode acontecer das seguintes formas: com o casamento e a paternidade; ou ainda, Don Juan poderia ter um envelhecimento solitário, apresentando dificuldades em se cuidar na velhice, pela debilidade que possui. Ambas as formas marcam uma posição diferente de ver Don Juan, e a questão de ter morrido jovem, de uma forma totalmente insólita, marcado pela rebeldia, pela incompletude e pela

⁹² O perdão de don Juan representa uma vitória da fé popular, a fé do carvoeiro que é a boa...

⁹³ Sabe-se que quase todos os Don Juan foram belos rapazes.

busca constante de satisfação pessoal, seguramente são aspectos que fizeram com que essa figura lendária se tornasse um mito da modernidade. Em contrapartida, seria exatamente nesse ponto em que encontraríamos o Don Juan balzaquiano, pois além de ter se casado, ele já está velho e prestes a morrer.

Lembremos que o Don Juan de Molière também se casou, mas não passou pelo processo de maturidade e envelhecimento. Balzac traz então uma variação que foge aos padrões comuns do Don Juan que conhecemos na literatura. O que veremos mais especificamente no capítulo de análise do conto “O elixir de longa vida”.

CAPÍTULO 3

O elemento fantástico na construção espacial e narratológica do texto balzaquiano

Louis Vax (1979), em seu livro *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, afirma que se fizermos do sobrenatural e da ambiguidade traços característicos do fantástico, estaríamos excluindo outras narrativas que não possuem esses dois aspectos. Então, o que nos interessa, sobretudo, nessa afirmação, é que podemos pensar em narrativas que não possuem traços da ambiguidade, mas que trazem motivos fantásticos para a história. Nesse caso, podemos observar a presença dos objetos mágicos nas duas narrativas de Balzac, o elixir e a pele, e também, a questão do diabo, que não aparece de forma explícita nessas obras, mas está intimamente relacionada ao pacto de poder e às características satânicas das personagens. Assim, percebemos que a construção do insólito balzaquiano está vinculada à busca pelo poder pelas forças maléficas e associada às figuras de Fausto e Don Juan.

Os autores que construíram personagens fictícias como Fausto e Don Juan, Melmoth e também Raphaël de Valentin produziram narrativas que focalizam vários aspectos da natureza humana, tendo como suporte não apenas os padrões comuns da realidade, mas também o elemento sobrenatural. Os mitos de Fausto e de Don Juan permaneceram muito tempo no imaginário popular, devido à associação dessas histórias com o insólito. Em Don Juan, a presença da estátua de um morto que vem levá-lo ao inferno; em Fausto, o pacto com as forças ocultas em troca de poder. Em todos os casos, encontramos algum aspecto que foge à realidade e, por esse motivo, é essencial visualizar como esses dois mitos, articulados por meio de elementos fantásticos, tornam-se alicerces nas narrativas de Balzac. Fazemos isso, primeiramente, analisando a construção espacial e narratológica.

Os conceitos sobre narrativa fantástica geralmente são relacionados, justamente, às análises de narrativas, e dificilmente são aplicadas a peças teatrais. Todavia, no caso das variações desses mitos, mesmo não havendo a representação de um narrador que conduz os acontecimentos para o fantástico, há a presença do sobrenatural, esse fator é indiscutível e se torna um motivo para não nos prendermos aos termos de classificação estruturalistas.

Então, nas histórias em análise há a presença de seres sobrenaturais e/ou acontecimentos extraordinários, e o leitor, preliminarmente, já sabe que não existe uma explicação razoável para os fatos acontecidos, tendo o sobrenatural que ser aceito e o fato presenciado sem explicação natural, como afirmaria Tzvetan Todorov (2004).

Nesse sentido, entendemos que a linguagem e a ambientação são caminhos para que o fantástico se configure nesses textos. Logo, podemos concordar com o teórico Remo Ceserani, quando afirma que “O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade”. (2006, p. 70). Então, o narrador será capaz de nos

conduzir para uma realidade outra, para outro espaço, já que o espaço é a base para a manifestação dos fenômenos considerados fantásticos na literatura, sejam eles os espaços físicos ou os subjetivos. Por isso, afirma Gilbert Durand, (1997, p. 406), “[...] se o tempo já não é a condição *a priori* de todos os fenômenos em geral – uma vez que o símbolo lhe escapa –, apenas resta atribuir ao *espaço* o ser *sensorium* geral da função fantástica”. Ou seja, o espaço se configura como forma antecedente do fantástico, pois é no espaço que se dá a manifestação de fenômenos irrealis dentro da narrativa ficcional.

Logo, estudar o espaço ficcional das narrativas de Balzac é fundamental para entendermos a construção do insólito e a inserção dos mitos modernos, pois a articulação de algumas narrativas é propícia para o desenvolvimento da atmosfera sobrenatural, onde ocorrem os fenômenos incomuns, como os pactos e a morte.

3.1. O narrador em terceira pessoa e a articulação dos espaços

A partir do clima criado pelo narrador, por meio da descrição espacial, o fantástico é instaurado na narrativa. Sobretudo quando se trata da narração em primeira pessoa, como bem nota Ceserani (2006). A narração em primeira pessoa propicia a criação de uma atmosfera que conduz o leitor para caminhos inesperados. Com procedimentos variados como a movimentação das personagens, a descrição dos espaços e a introdução de objetos mágicos, o narrador leva o leitor para um mundo insólito. Para Remo Ceserani “[...] o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo”. (CESERANI, 2006, p. 71).

Todavia, um dos aspectos da obra de Balzac que a torna diferente é a técnica realista da narração em terceira pessoa. O narrador externo à narrativa conduz o leitor de modo extremamente irônico para as peripécias do texto. Juntamente com uma longa descrição espacial e também das características de cada personagem, o narrador permite uma visão ampla de todos os acontecimentos, possibilitando uma aproximação do leitor na história.

Em *La peau de chagrin*, o narrador inicia o enredo como entidade exterior à narrativa; ele não faz parte da história, narra os acontecimentos de fora. O narrador demonstra ainda não ter conhecimento sobre todos os detalhes da vida da personagem. Com essa técnica, ele vai apresentando o protagonista como desconhecido e, dessa forma, o leitor também participa da história, levantando possibilidades sobre o passado das personagens. Veremos inicialmente o primeiro parágrafo do texto:

Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, conformément à la loi qui protège une passion essentiellement imposable. Sans trop hésiter, il monta l'escalier du tripot désigné sous le nom de numéro 36.

« Monsieur, votre chapeau, s'il vous plaît ? » lui cria d'une voix sèche et grondeuse un petit vieillard blême accroupi dans l'ombre, protégé par une barricade, et qui se leva soudain en montrant une figure moulée sur un type ignoble.

Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parole évangélique et providentielle ? N'est-ce pas plutôt une manière de conclure un contrat infernal avec vous en exigeant je ne sais pas quel gage ? [...] Est-ce la police tapie dans tous les égouts sociaux qui tient à savoir le nom de votre chapelier ou le vôtre, si vous l'avez inscrit sur la coiffe ? Est-ce enfin pour prendre la mesure de votre crâne et dresser une statistique instructive sur la capacité cérébrale des joueurs ? [...] À votre sortie, le jeu vous démontrera, par une atroce épigramme en action, qu'il vous laisse encore quelque chose en vous rendant votre bagage. (BALZAC, 1979a, p. 57-58).⁹⁴

O narrador conduz os acontecimentos de modo que os fatos vão se afirmando, sem nenhuma revelação sobre a vida daquele jovem ainda sem nome. Não se sabe por que ele vai para essa casa de jogos, apenas existem suposições. O narrador, que aparentemente não sabe o que ocorrerá, vai levantando conjecturas por meio de uma ironia refinada, como se não estivesse preocupado com o destino da personagem. O ato de apresentar a posse do chapéu nessa casa de jogos demonstra o estilo brincalhão e extremamente zombeteiro do narrador. Sobretudo quando afirma que aqueles que perdem tudo em uma casa de jogo, ainda terão algo para levar embora – o chapéu.

A princípio, esse narrador anônimo é também heterodiegético, não é personagem da história. É um narrador não identificado; mas, percebemos que ele conta uma história que já teve seu tempo no passado, pela marca de pretérito utilizada: “Vers la fin du mois d'octobre dernier”. Para Genette (1995), essa marca temporal de narrativas, em que não é possível saber quanto tempo se passou, caracteriza a narrativa ulterior. Grande parte das narrativas são

⁹⁴ Por volta do fim de outubro último, um jovem entrou no Palais-Royal no momento em que abriam as casas de jogo, de acordo com a lei que protege uma paixão essencialmente tributável. Sem hesitar muito, subiu a escada da espelunca designada pelo número 36.

- Seu chapéu, por favor – disse-lhe com uma voz seca e rabugenta um velhote pálido agachado na obscuridade, protegido por um balcão, que se levantou de repente mostrando um rosto moldado sobre um tipo ignóbil.

Quando entramos numa casa de jogo, a lei começa por despojar-nos do chapéu. Será uma parábola evangélica e providencial? Não será antes uma maneira de firmar conosco um contrato infernal, exigindo uma espécie de penhor? [...] É a polícia, escondida em todos os esgotos sociais, que insiste em saber o nome de nosso chapeleiro ou o nosso, se o inscrevemos no forro do chapéu? Será enfim, para tomarem a medida de nosso crânio e montarem uma estatística instrutiva sobre a capacidade cerebral dos jogadores? [...] À saída, o Jogo nos demonstrará, por um atroz epigrama em ação, que ele ainda nos deixa alguma coisa ao devolver-nos a bagagem. (BALZAC, 2008, p. 29) Tradução de Paulo Neves.

ulteriores, não apenas em Balzac. No caso desse escritor, seria talvez uma forma de deixar o tempo indeterminado.

Como estamos relacionando a história de Raphaël de Valentin com o mito faustiano, podemos dizer que Balzac constrói um texto atemporal, pois sempre haverá um jogador ambicioso, sedento por dinheiro e poder. Mas quando entra em uma casa de jogos, acaba perdendo tudo, restando-lhe apenas o chapéu. Narrativas ulteriores como *La peau de chagrin* são intemporais, contam fatos relacionados ao comportamento e à natureza humana, não apenas de um século, já que apresentam características universais do ser humano. A aproximação com os mitos modernos se configura, inicialmente, com a apresentação dessa personagem, pois seu comportamento perante a sociedade permite a visualização de um indivíduo rodeado de conflitos interiores, que busca completude.

O narrador balzaquiano faz então uma longa descrição do herói como um desconhecido de identidade problemática. Narra os eventos de forma impessoal, focalizando o herói externamente, mas apresentando um mistério por trás dos traços da personagem. Por meio dessas impressões visualizadas e apresentadas pelo narrador a respeito da personagem, Genette afirma que o narrador pode surgir como uma figura não personificada, permanecendo um observador impessoal e flutuante, como no início de *La peau de chagrin*. Todavia, há uma possibilidade de incursão na consciência da personagem, que seria uma passagem gradual para a focalização interna (GENETTE, 1995, p. 195).

Essa tentativa de descobrir o que ocorreu com esse jovem, e por que ele está ali, por meio de seus traços e comportamento, corresponderia a uma possibilidade de passagem para a focalização interna. O romance é iniciado com a focalização externa, mas sua complexidade permite que essa focalização vá se alternando aos poucos:

Au premier coup d'oeil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère, ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées ! La morne impassibilité du suicide donnait à ce front une pâleur mate et malade, un sourire amer dessinait de légers plis dans les coins de la bouche, et la physionomie exprimait une résignation qui faisait mal à voir. (BALZAC, 1979a, p. 61).⁹⁵

⁹⁵ Num relance, os jogadores leram no rosto do novato algum horrível mistério; seus traços jovens eram marcados de uma graça nebulosa, seu olhar atestava esforços traídos, mil esperanças frustradas! A sombria impassibilidade do suicídio dava a essa fronte uma palidez opaca e doentia, um sorriso amargo desenhava pequenas dobras nos cantos da boca, e a fisionomia exprimia uma resignação difícil de encarar. (BALZAC, 2008, p. 33)

Quando Genette fala de focalização, a externa corresponderia àquela em que o narrador sabe menos que a personagem, caso do início de *La peau de chagrin*; quando o narrador começa a dar pistas de que sabe tanto quanto a personagem, ocorre essa passagem para a interna. Os narradores balzaquianos são bem construídos, e por isso, são complexos, esse é um dos motivos para as alternâncias de focalização, a personagem vai sendo apresentada aos poucos, primeiramente como um desconhecido, depois como um jogador, em seguida como um suicida.

O desespero da personagem demonstra sua fragilidade diante de sua precária situação: um homem endividado e cheio de conflitos amorosos. O início dessa narrativa, além de conduzir a história para os acontecimentos principais, também possibilita a inserção do mito moderno que é introduzida já nesse início, uma vez que demonstra as limitações de cada indivíduo no período moderno. A busca pelo dinheiro e a conseqüente luta pela soberania do poder são características próprias do homem moderno. Balzac constrói uma personagem que possui esse arquétipo, por essa razão, já podemos identificar na apresentação desse jovem, os desejos de Fausto quando decidiu firmar o pacto.

Por essa mesma perspectiva de narração inicial e inserção do mito, veremos que no conto “L’elixir de longue vie”, a personagem é denominada, mas o narrador, também heterodiegético, constrói a história conduzindo o leitor para um ambiente fantástico. Don Juan Belvidéro, nessa variação balzaquiana, é um jovem que vive em meio a orgias e festas. Logo, é dentro dessa atmosfera que o encontramos nesse conto:

Dans un somptueux palais de Ferrare, par une soirée d’hiver, don Juan Belvidéro régalaît un prince de la maison d’Este. À cette époque, une fête était un merveilleux spectacle que de royales richesses ou la puissance d’un seigneur pouvaient seules ordonner. Assises autour d’une table éclairée par des bougies parfumées, sept joyeuses femmes échangeaient de doux propos, parmi d’admirables chefs-d’oeuvre dont les marbres blancs se détachaient sur des parois en stuc rouge et contrastaient avec de riches tapis de Turquie. Vêtues de satin, étincelantes d’or et chargées de pierreries qui brillaient moins que leurs yeux, toutes racontaient des passions énergiques, mais diverses comme l’étaient leurs beautés. Elles ne différaient ni par les mots ni par les idées ; l’air, un regard, quelques gestes ou l’accent servaient à leurs paroles de commentaires libertins, lascifs, mélancoliques ou goguenards. (BALZAC, 2009, p. 11).⁹⁶

⁹⁶ Num suntuoso palácio de Ferrara, numa noite de inverno, don Juan Belvidero obsequiava um príncipe da Casa d’Este. Nessa época, uma festa era um espetáculo maravilhoso que só riquezas fabulosas ou o fausto de um nobre permitiam organizar. Sentadas ao redor de uma mesa iluminada por velas perfumada, sete alegres mulheres trocavam frases ligeiras, entre obras-primas admiráveis cujos mármorees brancos se destacavam nas paredes de estuque vermelho e contrastavam com os ricos tapetes da Turquia. Vestidas de cetim, resplandcentes de ouro e cobertas de pedrarias que brilhavam menos que seus olhos, todas elas contavam

No primeiro parágrafo do texto, a narração em terceira pessoa já propicia uma visão exterior da cena e dos atos das personagens. O narrador heterodiegético apresenta esse espaço, descrevendo inicialmente o palácio onde se encontram Don Juan, um príncipe convidado e as sete cortesãs.

A história tem início em Ferrara, na Itália, e não na Espanha, o que seria o mais comum para as histórias vinculadas a Don Juan. Nesse palácio acontece uma festa, mais semelhante a uma orgia. Nela, Don Juan recebe seus convidados com muito vinho e luxo. As sete cortesãs embriagadas, “não de virtude, mas de vinho e de amor”⁹⁷, ilustram o cenário para o início de uma das variações do mito de Don Juan. Contudo, o espaço ocupado por essas mulheres é reduzido, se comparado aos das demais personagens femininas, presentes em outras versões. Elas aparecem somente para ilustrar a ambientação inicial do texto, que se assemelha, segundo Missoten (2009), ao espaço do cenário teatral:

*« Et toi, quando ton père mourra-t-il ? » dit la septième en riant, en jetant son bouquet à don Juan par un geste enivrant de folâtrerie. C'était une innocente jeune fille accoutumée à jouer avec toutes les choses sacrées.
« Ah ! ne m'en parlez pas, s'écria le jeune et beau don Juan Belvidéro, il n'y a qu'un père éternel dans le monde, et le malheur veut que je l'aie ! »*
(BALZAC, 2009, p. 12).⁹⁸

Então, durante essa noite de festa, um criado surge dizendo que Bartholomé está morrendo, para certa alegria do rapaz que já estava preocupado com a longevidade do pai. Assim, o narrador vai conduzindo o leitor para o encontro com essa personagem e, para isso, há a construção de uma atmosfera propícia para o surgimento do sobrenatural nessa história. Antes de chegar ao leito do pai, por exemplo, Don Juan caminha por um ambiente mortuário, um espaço extremamente sombrio, com quartos escuros, ar úmido, tapeçarias e armários antigos, como nos grandes castelos góticos:

paixões violentas, mas diferentes, como o eram suas belezas. Não se diferenciavam nem pelas palavras nem pelas idéias; mas o jeito, um olhar, alguns gestos ou a inflexão da voz serviam às suas palavras de comentários libertinos, lascivos, melancólicos ou satíricos. (BALZAC, 2004, p. 102).

⁹⁷ Frase adaptada do poema “Embriagai-vos”, do poeta Charles Baudelaire.

⁹⁸ “E tu, quando morrerá teu pai?”, disse a sétima, rindo, jogando seu ramalhete para don Juan num gesto inebriante de travessura. Era uma inocente donzela acostumada a brincar com todas as coisas sagradas. “Ah!, nem me fales disso!”, exclamou o jovem e belo Don Juan Belvidero. “Só há um pai eterno no mundo, e a desgraça quer que seja o meu!”. (BALZAC, 2004, p. 103).

Après avoir éprouvé les effets d'une atmosphère humide, respire l'air épais, l'odeur rance qui s'exhalait de vieilles tapisseries et d'armoires couvertes de poussière, il se trouva dans la chambre antique du vieillard, devant un lit nauséabond, auprès d'un foyer presque éteint. Une lampe posée sur la table de forme gothique, jetait, par intervalles inégaux, des nappes de lumière plus ou moins forte sur le lit, et montrait ainsi la figure du vieillard sous des aspects toujours différents. (BALZAC, 1980, p. 478).⁹⁹

A descrição espacial do narrador aumenta o clima tenso da trama. As percepções de Don Juan, junto com a construção do ambiente, articulam o sobrenatural na diegese. O caminho percorrido até o leito do pai representa o indesejado para o jovem. A definição de seu nome indica o contrário, “Bela vista”, mas nesse momento, ele só pode visualizar o sombrio daqueles corredores, juntamente com o quarto do pai, espaços que não correspondem às expectativas juvenis da personagem:

Don Juan et le narrateur se rejoignent dans le nom du premier : Belvidéro indique une perspective sur le monde, qu'il soit diégétique ou extradiégétique. Et c'est la possibilité de l'extradiégétique qui se retrouve mise en cause via la perspective de Don Juan et du narrateur, car l'extradiégétique du roman, c'est selon une conception des plus classiques de la mimésis, le référent réel ou la réalité du lecteur donc. (MISSOTTEN, 2009, p. 107).¹⁰⁰

Nesse sentido, essa perspectiva externa sobre o mundo, representada pelo narrador, permite que o leitor não fique preso à superfície da narrativa para avaliar o perfil do protagonista. Percebe-se então, que as vontades de Don Juan estão em dissonância com o que ele vive naquele momento de encontro com o pai moribundo.

Assim, veremos que a descrição da cena inicial, com mulheres, vinhos e música, destoa do que ocorre no quarto antigo e isolado do restante da casa, local onde está o corpo de Bartholomé Belvidero, com seus corredores úmidos, tapeçaria e móveis antigos. Esse é o espaço propício para as cenas insólitas que o leitor visualiza no conto e o classificaremos aqui, como espaço heterotópico do isolamento. Esse espaço torna-se heterotópico, (Foucault,

⁹⁹ Depois de sentir os efeitos de uma atmosfera úmida, respirar o ar carregado e o cheiro rançoso que exalavam as velhas tapeçarias e os armários cobertos de poeira, encontrou-se no antiquado quarto do ancião, diante de um leito nauseabundo, perto de uma lareira quase apagada. A lamparina que estava em cima de uma mesa de forma gótica jogava no leito, a intervalos desiguais, lâminas de luz mais ou menos forte, e mostrava assim a figura do ancião sob aspectos diversos. (BALZAC, 2004, p. 105) tradução: Rosa Freire D'Aguiar

¹⁰⁰ Don Juan e o narrador se unem no nome do primeiro: Belvidéro indica uma perspectiva sobre o mundo, que seja diegética ou extradiégética. E é a possibilidade do extradiégético que se encontra colocado via a perspectiva de Don Juan e do narrador, pois o extradiégético do romance, é segundo uma concepção mais clássica da mimésis, o referente real ou então a realidade do leitor.

2006), na medida em que a personagem de Don Juan se distancia do local da festa para chegar ao quarto do Patriarca da família, espaço indesejado para ele.

Esse local estaria associado a um dos princípios de heterotopia que Foucault apresenta como os quartos de hóspedes nos hotéis fazendas, que existiam no passado – locais que acolhiam os viajantes, mas que os isolavam do restante da casa. No período moderno, visualizamos esse espaço como os motéis – locais afastados dos grandes centros, que isolam o indivíduo do convívio social, como se houvesse nesse local uma violação de regras.

Por esse motivo, torna-se necessário realizar uma abordagem das teorias sobre espaço de Michel Foucault para entendermos como são construídos os espaços nas narrativas de Balzac. Escolhemos analisar os espaços descritos por Foucault como heterotópicos, em virtude da aproximação desses espaços com os ambientes fantásticos ou góticos dentro da narrativa ficcional.

3.2. Os espaços heterotópicos na consolidação do fantástico

A amplitude dos estudos espaciais na literatura vem ganhando força já há algum tempo. Esse componente da narrativa não está mais em segundo plano, como ficou durante um grande período, pela importância dada aos estudos temporais:

É preciso, entretanto, observar que o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações, de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação; o próprio espaço na experiência ocidental tem uma história, e não é possível desconhecer este entrecruzamento fatal do tempo com o espaço. (FOUCAULT, 2006, 411-412).

O espaço tornou-se, pois, centro de discussão nos estudos literários. Um componente percebido como fundamental no cenário teórico. Mas o que seriam esses espaços? Como eles estariam representados dentro de uma narrativa? Para Foucault, as heterotopias representam “espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas” (2006, p. 414), ou seja, são lugares existentes, mas que podem apresentar uma diversidade de conteúdos de épocas e lugares diferentes. As *heterotopias* estão presentes em praticamente todos os lugares desde os tempos mais primitivos.

Para Foucault, as utopias são representadas como espaços irrealis, espaços de uma sociedade aperfeiçoada e elas coexistem com as heterotopias “espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.” (2006, p. 415).

Como forma de classificação e melhor compreensão de heterotopia, Foucault identifica as heterotopias de crise nas sociedades primitivas: adolescentes, mulheres na menstruação e de resguardo e também os velhos. Segundo o crítico, essas heterotopias de crises foram sendo substituídas pelas de ‘Desvio’, que seriam as casas de repouso e as prisões.

O cemitério também é considerado uma heterotopia. Primeiramente, porque todas as pessoas em qualquer tempo ou lugar sempre terão parentes no cemitério. É interessante pensar que nesse lugar, independente da classe social, todos estão na mesma condição, cercados por um muro, debaixo da terra, dentro do mesmo espaço.

Até o fim do século XVIII, o cemitério estava no centro da cidade. Segundo Foucault, havia antes uma preocupação maior com o corpo, já que havia a credulidade que aquele corpo ressuscitaria e, por isso, seria necessário que ele estivesse bem conservado em local seguro. Mas, a partir do século XIX “[...] se começou a colocar os cemitérios no limite exterior das cidades.” (Foucault, 2006, p. 417), pois surgiu o pensamento de que a “morte” ao lado das casas e igrejas traria as doenças e a própria morte. O cemitério então passou a ser “a ‘outra cidade’, onde cada família possui sua morada sombria”. (Foucault, 2006, p. 418).

As heterotopias se relacionam aos lugares insólitos, logo, o cemitério é o local perfeito para projetar as duas definições. As narrativas literárias que abordam fenômenos ocorridos no cemitério são consideradas fantásticas, primeiramente, porque é no cemitério que se encontra um dos maiores mistérios para o homem: a morte. Mas antes mesmo das narrativas fantásticas clássicas, em grande parte das narrativas frenéticas, o cemitério constituiu um dos principais espaços.

Todavia, a representação do cemitério não ocorre apenas em narrativas, mas também em peças de teatro. Nas diversas versões de Don Juan apresentadas, é no cemitério que ocorrem os dois encontros com a estátua do Comendador. A princípio, a estátua faz o convite a Don Juan, o que já torna o próprio fato sem explicação racional. Em seguida, Don Juan vai ao cemitério para cear com a estátua, o que nos faz concluir que a manifestação de fenômenos considerados irrealis ou insólitos ocorre em um espaço tipicamente propício.

Nesse sentido, apenas pela simbologia do cemitério já visualizamos a importância dos espaços heterotópicos numa narrativa insólita. Todavia, de todas as definições que Foucault apresenta sobre as heterotopias, a que mais nos interessa está ligada ao espaço heterotópico dos museus e bibliotecas, e vamos acrescentar aqui, a loja de antiguidades, presente no romance *La peau de chagrin*. Esse espaço possui o mesmo sentido apresentado por Foucault no quarto princípio de heterotopia:

Quarto princípio. As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional; [...] (p. 418)

Há inicialmente, as heterotopias do tempo que se acumula infinitamente, por exemplo, os museus, as bibliotecas; museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo, enquanto no século XVII, até o fim do século XVIII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual. Em compensação, a idéia de tudo acumular, a idéia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a idéia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX. (FOUCAULT, 2006, p. 419).

A questão da acumulação de objetos e figuras de épocas e conhecimentos diversos em um mesmo lugar faz dos museus, bibliotecas e da casa de antiguidades um espaço heterotópico da modernidade. Esses espaços são encontrados por diversas vezes em *A Comédia Humana* e eles proporcionam uma atmosfera propícia para os acontecimentos insólitos, como se o passado e o presente, juntos no mesmo lugar, fossem referência para o surgimento de mais um espaço, que seria aquele do sonho e do devaneio. Esses espaços são também lugares de refúgio, onde tentamos encontrar nossa identidade, nosso passado, buscar as fontes para tantos mistérios que envolvem a vida humana.

Nos museus, as telas diversas de reconhecidos pintores italianos ou franceses, renascentistas ou impressionistas, fazem desse lugar um encontro de mundos diversos, de experiências múltiplas, de artes singulares. De uma ala para outra em um museu, o visitante tem a impressão de sair do século XVII e apenas com dois passos entrar no século XVIII. Depois de admirar as belezas de um jardim no inverno pintado por Monet, o amante da arte conhece as guerras e revoluções de um país, representadas por Delacroix.

Telas, esculturas e relíquias são as preciosidades de um museu. O encanto presente nesses objetos torna esse espaço um lugar mágico. Espaço de encontro de pessoas de várias nações, línguas e pensamentos diferentes. O museu é uma heterotopia no sentido do que há em seu interior e também de quem visita seu interior. Talvez, por essa razão, muitos castelos europeus tenham se transformado em museus. Havia a necessidade de preservar os objetos e espaços desses lugares, o tempo precisava ser guardado em um lugar. O que parece ser uma contradição de ideias é na verdade uma heterotopia, tempo e espaço no mesmo lugar.

Desse mesmo modo, as bibliotecas também encerram em seu interior os tempos primitivos e modernos com espaços do passado, do presente e do futuro. Os livros impressos, tão distantes de algumas pessoas nesses tempos de modernidade, em que o digital passou a ser o melhor “espaço” de comunicação, ainda têm o poder de transportar os leitores para lugares e tempos inimagináveis. Nas páginas de um livro as histórias reais ou fictícias são contadas, assim como as personagens reais ou criadas por um escritor ganham vida através de cada parágrafo, cada ilustração. Todos os domínios do conhecimento humano estão presentes nesse espaço: Ciência, religião, história, filosofia, literatura, todos, marcando a história da humanidade pelas mãos do próprio ser humano.

As bibliotecas representam o maior mundo dentro do menor e, todos aqueles que buscam o conhecimento nesse espaço fazem parte dele, fazem parte da heterotopia. As bibliotecas abrem e fecham tempos e espaços desde a antiguidade.

O terceiro espaço referente a esse quarto princípio de heterotopia não foi acrescentado por Foucault em suas definições, por essa razão o fazemos aqui. A loja de antiguidades possui o mesmo significado que os museus e as bibliotecas. Primeiramente, porque encontramos nesses antiquários épocas distintas misturadas no mesmo espaço. Além disso, cada um dos objetos dessa loja possui um significado simbólico, aliado a determinado lugar, família ou situação que ilustra bem o sentido de heterotopia: um lugar organizado que encerra todos os gostos como um arquivo geral.

Em *La peau de chagrin*, encontramos justamente a loja de antiguidades. Nesse local, existem imagens, figuras e obras de arte de diversas épocas e países, configurando um lugar de refúgio. No espaço da loja, ocorre o ponto de partida da história: o momento do encontro de Raphaël com o antiquário e a revelação do talismã.

Assim, após perder sua última moeda na casa de jogos, o desconhecido, totalmente descompensado, sai, quase esquece o chapéu, que nos foi apresentado no início, e vai em busca do Rio Sena, onde se jogaria para acabar com o fardo que carrega. Aparentemente, estamos diante de um enredo romântico, no qual o herói, desconsolado pela vida, resolve acabar com ela pelo suicídio. Contudo, ainda é dia e durante o dia é mais difícil se jogar no rio sem causar um grande alarde. Por isso, a personagem resolve continuar caminhando pelas ruas de Paris até chegar a noite. E, assim, encontramos o desconhecido às portas de uma galeria, onde existe uma loja de antiguidades:

[...] *le romantique est celui qui, derrière toutes les expériences offertes à l'homme (celles de l'amour, du sentiment, de l'Histoire, de la science, de*

l'art), croit deviner l'effet de forces invisibles et surnaturelles – ou, du moins échappant au champ des réalités phénoménales. De là, dans l'imaginaire romantique, ces constants allers et retours, proprement vertigineux, entre les sphères du visible et de l'invisible, de l'humain et du divin, du naturel et du surnaturel. (VAILLANT, 2012, p. XXXVIII).¹⁰¹

O narrador apresenta então um jovem com esse espírito romântico, capaz de retardar o suicídio, na esperança de encontrar algo divino, sobrenatural que possa livrá-lo desse fardo. Logo, entrar nessa loja de antiguidades é uma fuga ou retardamento do destino. Nesse espaço, o rapaz encontra célebres figuras em quadros, estátuas antigas, grandes pinturas. A loja de antiguidades, além de ser um espaço extremamente gótico, é também heterotópico. A loja de antiguidades representa então um espaço intemporal, como em uma convergência espacial e temporal.

Em alguns momentos da narrativa, o espaço da loja de antiguidades é descrito pelo narrador, mas modificado pelos devaneios da personagem, possibilitando assim, a consolidação da imagem heterotópica desse local:

L'inconnu compara d'abord ces trois salles gorgées de civilisation, de cultes, de divinités, de chefs-d'oeuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie, à un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde. Après cette impression brumeuse, il voulut choisir ses jouissances ; mais à force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme ; le désir qui l'avait poussé dans le magasin fut exaucé : il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Pathmos. (BALZAC, 1979a, p. 70).¹⁰²

¹⁰¹ [...] o romântico é aquele que, por trás de todas as experiências oferecidas ao homem (aquelas do amor, do sentimento, da História, da ciência, da arte), acredita descobrir o efeito das forças invisíveis e sobrenaturais – ou, ao menos escapar das realidades fenomenais. Percebe-se aqui, no imaginário romântico, essas constantes idas e vindas, propriamente vertiginosas, entre as esferas do visível e do invisível, do humano e do divino, do natural e do sobrenatural.

¹⁰² O desconhecido comparou inicialmente as três salas repletas de civilização, cultos, divindades, obras-primas, realidades, devassidão, razão e loucura a um espelho cheio de facetas, cada uma representando um mundo. Após essa impressão nebulosa, quis escolher seus prazeres; mas, à força de examinar, de pensar, de sonhar, foi possuído por uma febre, talvez devida à fome que rugia em suas entranhas. A visão de tantas existências nacionais ou individuais, atestadas por aqueles testemunhos humanos que lhes sobreviviam, acabou por entorpecer os sentidos do jovem; o desejo que o levava até a loja realizou-se: ele saiu da vida real, subiu aos poucos a um mundo ideal, chegou aos palácios encantados do Êxtase, onde o universo lhe apareceu em fragmentos e em traços de fogo, assim como outrora o futuro passou flamejante aos olhos de São João, em Patmos. (BALZAC, 2008, p. 42).

Nesse fragmento, constatamos a convergência de dois espaços, o heterotópico e o atópico, na medida em que o narrador descreve o acúmulo de imagens nas salas da galeria, misturadas ao delírio da personagem, percebemos a heterotopia espacial. Todavia, quando o devaneio do jovem rapaz possibilita o seu encontro com palácios e o universo, entendemos que há a entrada em um mundo atópico, um entrelugar só presente no sonho ou nos delírios, lugar onde a personagem se refugia, buscando projetar seu eu em um espaço ideal e irreal:

Les merveilles dont l'aspect venait de présenter au jeune homme toute la création connue mirent dans son âme l'abattement que produit chez le philosophe la vue scientifique des créations inconnues, il souhaita plus vivement que jamais de mourir, et tomba sur une chaise curule en laissant errer ses regards à travers les fantasmagories de ce panorama du passé. Les tableaux s'illuminèrent, les têtes de vierge lui sourient, et les statues se colorèrent d'une vie trompeuse. À la faveur de l'ombre, et mises en danse par la fiévreuse tourmente qui fermentait dans son cerveau brisé, ces oeuvres s'agitèrent et tourbillonnèrent devant lui ; chaque magot lui jeta sa grimace, les paupières des personnages représentés dans les tableaux s'abaissèrent sur leurs yeux pour les rafraîchir. (BALZAC, 1979a, p. 76).

103

O delírio da personagem se mistura com os objetos da loja, transformando esse espaço da diversidade em um lugar insólito. Os sonhos e delírios são espaços do inconsciente humano que não podem ser controlados e, nesse momento da narrativa, constituem um recurso literário para demonstrar o estado psicológico em que se encontrava a personagem. O suicídio ainda está impregnado em seus pensamentos, por essa razão, a loja de antiguidades passa a ser um local de espera pela morte. Raphaël é conduzido a essa loja não apenas para adiar sua morte, mas também para tentar encontrar um fio de esperança diante de seus fracassos. O narrador que conduz a trama pela focalização externa leva o leitor a pensar nessa possibilidade de fuga do destino.

No caso do conto do Elixir, na primeira parte da narrativa não ocorre uma fuga, mas um distanciamento “forçado” do local da festa para um encontro indesejado com o pai

¹⁰³ Essas maravilhas que acabavam de mostrar ao jovem toda a criação conhecida causaram em sua alma o abatimento que a visão científica das criações desconhecidas produz no filósofo; ele desejou mais do que nunca morrer, e sentou-se numa curul, deixando vagar seus olhares pelas fantasmagorias desse panorama do passado. Os quadros se iluminaram, as cabeças de virgem lhe sorriram, as estátuas se coloriram de uma vida enganadora. Ajudadas pela sombra e postas a dançar pelo tormento febril que fermentava em seu cérebro despedaçado, essas obras agitaram-se e turbilhonaram diante dele; cada figura grotesca lançou-lhe um esgar, as pálpebras dos personagens representados nos quadros abaixaram-se sobre seus olhos para refrescá-los. (BALZAC, 2008, p. 48-49).

agonizante. Nesse ponto da história, o quarto do pai isolado do restante do palácio em festa – antes um espaço tópico por pertencer ao patriarca da família –, transforma-se, naquele momento, em uma heterotopia para Don Juan:

Quand don Juan eut fermé la porte de la salle et qu'il marcha dans une longue galerie froide autant qu'obscur, il s'efforça de prendre une contenance de théâtre ; car en songeant à son rôle de fils, il avait jeté sa joie avec sa serviette. La nuit était noire. Le silencieux serviteur qui conduisait le jeune homme vers une chambre mortuaire éclairait assez mal son maître, en sorte que la MORT, aidée par le froid, le silence, l'obscurité, par une réaction d'ivresse, peut-être, put glisser quelques réflexions dans l'âme de ce dissipateur, il interrogea sa vie et devint pensif comme un homme en procès qui s'achemine au tribunal. (BALZAC, 2009, p. 14).¹⁰⁴

Destacamos, nesse trecho, que o caminho até chegar ao quarto do pai é rodeado de uma atmosfera sombria. Primeiro o corredor frio representa a distância entre pai e filho naquela enorme casa; a noite escura simboliza a morte que se aproxima para o velho Bartholomé; por fim, o ambiente mortuário daquele quarto, local indesejado para Don Juan, é o espaço propício para a manifestação do sobrenatural. A personagem se desloca para o quarto do pai para cumprir apenas uma obrigação de filho. Não há nenhum interesse sentimental que o conduz para aquele ambiente, pelo contrário, como o próprio narrador indica, Don Juan se assemelharia a um réu já condenado em busca de uma sentença para suas culpas:

À l'âge de soixante ans, Belvidéro s'était épris d'un ange de paix et de beauté. Don Juan avait été le seul fruit de cette tardive et passagère amour. Depuis quinze années, le bonhomme déplorait la perte de sa chère Juana. Ses nombreux serviteurs et son fils attribuaient à cette douleur de vieillard les habitudes singulières qu'il avait contractées. Réfugié dans l'aile la plus incommode de son palais, Bartholomé n'en sortait que très rarement, et don Juan lui-même ne pouvait pénétrer dans l'appartement de son père sans avoir obtenu la permission. (BALZAC, 2009, p. 14-15).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Quando don Juan fechou a porta da sala e andou por uma galeria comprida, tão fria quanto escura, esforçou-se em assumir uma atitude teatral; ao pensar em seu papel de filho, deixou de lado sua alegria, assim como deixara de lado seu guardanapo. A noite estava negra. O silencioso servidor que conduzia o rapaz até o quarto fúnebre iluminava muito mal o seu senhor, de modo que a morte, ajudada pelo frio, o silêncio, a escuridão, por uma reação de embriaguez, pôde talvez introduzir certas reflexões na alma desse dissipador; ele examinou sua vida e ficou pensativo como um homem que está sendo processado se encaminha para o tribunal. (BALZAC, 2004, p. 104).

¹⁰⁵ Aos sessenta anos, Belvidero se apaixonara por um anjo de paz e beleza. Don Juan fora o único fruto desse amor tardio e passageiro. Fazia quinze anos que o pobre homem pranteava a perda de sua querida Juana. Seus inúmeros criados e seu filho atribuíam a essa dor de ancião os hábitos singulares que ele contraíra. Refugiado na ala mais desconfortável de seu palácio, Bartolomeo de lá só saía muito raramente, e o próprio don Juan não podia entrar nos aposentos do pai sem permissão. (BALZAC, 2004, p. 104).

O velho Bartholoméo não conseguiu ter uma vida repleta de alegrias, uma vez que se casou tarde, perdeu a esposa repentinamente e seu filho não é exatamente um orgulho para o pai. Juana foi o único amor desse orientalista e sua morte o conduz a uma vida afastada de todos. Não há nada de conforto em seus aposentos, há a impressão de que Bartholoméo quer realmente se isolar do resto do mundo e, nesse local tópico, surge a heterotopia, um lugar onde a entrada apenas é permitida com autorização.

Nessa mesma narrativa, outro local que se torna heterotópico para a personagem é o espaço da igreja, justamente no final do conto. Nessa perspectiva, compreendemos que tanto o início quanto o final do texto conduzem o protagonista para espaços heterotópicos, indesejados para a personagem. A Igreja apresenta objetos que se distanciam da realidade mundana de Don Juan. O sagrado e o profano se misturam na medida em que Don Juan é considerado santo por conta de sua “semiressurreição”. Uma personagem que sempre teve uma vida imoral, cercada de pensamentos diabólicos é ironicamente indicado como santo da Igreja:

Du sein de cette cathédrale noire de femmes et d'hommes agenouillés, ce chant partit semblable à une lumière qui scintille tout à coup dans la nuit, et le silence fut rompu comme par un coup de tonnerre. Les voix montèrent avec les nuages d'encens qui jetaient alors des voiles diaphanes et bleuâtres sur les fantastiques merveilles de l'architecture. Tout était richesse, parfum, lumière et mélodie. Au moment où cette musique d'amour et de reconnaissance s'élança vers l'autel, don Juan, trop poli pour ne pas remercier, trop spirituel pour ne pas entendre raillerie, répondit par un rire effrayant, et se prélassa dans sa châsse. Mais le diable l'ayant fait penser à la chance qu'il courait d'être pris pour un homme ordinaire, pour un saint, un Boniface, un Pantaléon, il troubla cette mélodie d'amour par un hurlement auquel se joignirent les mille voix de l'enfer. La terre bénissait, le ciel maudissait. L'église en trembla sur ses fondements antiques. (BALZAC, 2009, p. 37).¹⁰⁶

O espaço da igreja local torna-se, naquele momento, um lugar para a revelação da verdadeira natureza de Don Juan. Todos aqueles homens e mulheres que entoam cantos de amor, rodeados pelas luzes daquela catedral, esperam que aquela ocasião seja divina, pois ali há um homem santo e eles querem venerá-lo com a esperança de conseguirem milagres.

¹⁰⁶ Do centro daquela catedral repleta de mulheres e homens ajoelhados o canto partiu semelhante a uma luz que de repente cintila na noite, e o silêncio foi quebrado como por um estrondo de trovão. As vozes subiram com as nuvens de incenso que então projetavam véus diáfanos e azulados sobre as fantásticas maravilhas da arquitetura. Tudo era riqueza, perfume, luz e melodia. No momento em que essa música de amor e gratidão lançou-se em direção ao altar, don Juan, polido demais para não agradecer, espirituoso demais para não entender o sarcasmo, respondeu com um riso pavoroso e fez uma pose indolente dentro de seu relicário. Mas como o diabo o levou a pensar no perigo que corria de ser confundido com um homem comum, com um santo, um Bonifácio, um Pantaleão, ele perturbou aquela melodia de amor dando um berro ao qual se juntaram as mil vozes do inferno. A terra abençoava, o céu amaldiçoava. A igreja tremeu em suas velhas bases. (BALZAC, 2004, p. 119-120).

Todavia, Don Juan percebe que aquilo tudo destoa de sua condição enquanto semivivo. Esse homem nunca quis ser canonizado e nem teria realizado nenhum milagre para isso, pelo contrário, ele, durante toda a vida, só havia cometido atos contra os princípios religiosos. Logo, encontramos, “nessa apresentação de Don Juan ao templo”, uma das maiores ironias do conto balzaquiano e, por essa razão, dominado por Satã, Don Juan não poderia deixar que essa possível canonização acontecesse. Ele nunca foi um homem digno de ser um santo e o diabo faz com que ele perceba, nessa situação, um grande sarcasmo.

Podemos dizer então, que a igreja enquanto templo torna-se esse espaço da heterotopia para a personagem, um lugar que não o enquadra pela sua condição satânica e, por esse motivo, as ações de Don Juan nesse espaço são o grito diabólico, a blasfêmia e o assassinato.

Nessa perspectiva, os espaços heterotópicos nas duas narrativas em análise estão classificados de duas formas: a primeira delas corresponde ao espaço da hipercolocação de objetos mesclando épocas e lugares distintos no mesmo espaço, que seria a loja de antiguidades. A segunda forma introduz o espaço indesejado para as personagens, como o quarto de Bartholoméo, o templo e podemos acrescentar também, no romance *La peau de chagrin*, a casa de repouso no vale, local em que se refugia Raphaël para tentar se curar de sua doença.

Esse espaço torna-se heterotópico em razão do desconforto que Raphaël encontra ao lado dos outros enfermos. Nenhum deles possui simpatia pelo jovem, pelo contrário, a maioria das pessoas isoladas ali o repudiam, sentem-se superiores a ele e, por isso, em um local onde o jovem poderia encontrar saúde, há apenas mais preocupações: “*Riche et d’un esprit supérieur, il était envié haï ; son silence trompait la curiosité, sa modestie semblait de la hauteur à ces gens mesquins et superficiels.*” (BALZAC, 1979a, p. 265).¹⁰⁷

Permanecer naquele local representa um martírio para Raphaël. Ele deseja estar saudável novamente, mas não recebe nenhuma palavra de incentivo ou apoio, como se aqueles doentes, que representariam a sociedade, desejassem seu extermínio rapidamente, pela sua condição de rico poderoso, mas que não fora capaz de dominar os prazeres da juventude, permanecendo doente tão cedo:

Fidèle à cette charte de l’égoïsme, le monde prodigue ses rigueurs aux misères assez hardies pour venir affronter ses fêtes, pour chagriner ses plaisirs. Quiconque souffre de corps ou d’âme, manque d’argent ou de pouvoir, est un Paria. Qu’il reste dans son désert ; s’il en franchit les limites, il trouve partout l’hiver : froideur de regards, froideur de manières,

¹⁰⁷ Rico e com um espírito superior, ele era invejado, odiado; seu silêncio frustrava a curiosidade, sua modéstia parecia arrogância para aquela gente mesquinha e superficial. (BALZAC, 2008, p. 247).

de paroles, de coeur ; heureux, s'il ne récolte pas l'insulte là où pour lui devait éclore une consolation. Mourants, restez sur vos lits désertés. Vieillards, soyez seuls à vos froids foyers. Pauvres filles sans dot, gelez et brûlez dans vos greniers solitaires. Si le monde tolère un malheur, n'est-ce pas pour le façonner à son usage, en tirer profit, le bâter, lui mettre un mors, une housse, le monter, en faire une joie ? (BALZAC, 1979a, p. 266-267).¹⁰⁸

Com uma crítica à sociedade que não tolera nada fora do comum, Balzac aproveita a questão sobrenatural do romance para mais uma vez denunciar a condição do homem diante da busca pelo poder. A sociedade massacra os pequenos, os pobres, os marginalizados e os doentes e a única forma de sair dessa condição diminuída seria a aquisição de poder. O poder representa o domínio sobre os outros e sobre todas as situações. Contudo, no romance *La peau de chagrin*, o poder adquirido pela personagem representa a destruição de sua vida. Ele pode conquistar o que quiser com o poder da pele, mas a custo de seus dias. A doença que o fez se afastar do convívio social é uma das consequências desse poder avassalador.

Assim, compreendemos que a articulação desses espaços heterotópicos na narrativa é fundamental para identificarmos a variação do mito, tanto de Fausto quanto de Don Juan. Por meio da condução do narrador e da heterotopia, já se revelam indícios do individualismo moderno nas personagens de Balzac. A ambição, o egoísmo e o desejo pelo poder são atributos que marcam o homem moderno, corroborando para a sua própria decadência.

Por um lado, os espaços heterotópicos das duas narrativas em questão marcam o local do indejado para as personagens, lugares que representam o contrário do que cada um deles deseja e as consequências provocadas pelo excesso de poder marcam esses espaços e os tornam locais inadequados para ambos os protagonistas. Por outro lado, o narrador externo possibilita uma visualização ampla dos atos das personagens e essa construção narrativa permeia toda a trama, facilitando o acesso do leitor ao texto.

¹⁰⁸ Fiel a essa cartilha do egoísmo, a sociedade mostra-se rigorosa com as misérias bastante ousadas para vir afrontar suas festas, para importunar seus prazeres. Todo aquele que sofre no corpo ou na alma, que não tem dinheiro ou poder, é um pária. Que fique no seu deserto; se transpuser esses limites, encontrará o inverno em toda parte: frieza de olhares, frieza de maneiras, de palavras, de coração; e será feliz se não colher o insulto onde esperava ver brotar um consolo. Moribundos, fique em seus leitos abandonados! Velhos, permaneçam sozinhos em seus lares frios! Pobres moças sem dote, gelem e ardam nos seus sótãos solitários! Se a sociedade tolera uma infelicidade, não é para moldá-la em seu uso próprio? Não é para tirar proveito dela, sujeita-la, pôr-lhe um freio, uma sela, montá-la, fazer dela um prazer? (BALZAC, 2008, p. 249).

CAPÍTULO 4

“L’Elixir de Longue Vie”: A variação do mito de Don Juan

*Les années 1830 forment la période la plus féconde du romancier ; les romans se succèdent à un rythme vertigineux, Balzac est le romancier du romantisme triomphant [...]*¹⁰⁹

VAILLANT, 2012.

Em pleno século XXI, ainda encontramos, sob vestimentas mais atuais, diversas figuras que simbolizam um dos maiores mitos da Literatura Moderna: Don Juan. Durante vários séculos, como vimos, muitos autores retomaram essa figura e compuseram textos marcados por um individualismo exacerbado e amoral dessa personagem. Mas quem é essa personagem tão fecunda que inspirou diversos autores no decorrer dos séculos? Na verdade, podemos modificar o sentido dessa pergunta, assim como fez Pierre Brunel (1999): “o que é Don Juan?”. Um mito, uma lenda, uma figura histórica, uma personagem ligada a questões psicanalíticas? Podemos dizer que Don Juan engloba um pouco de cada uma dessas propostas e somente o autor literário poderá dar vida a esse mito, de formas diversas ou semelhantes.

Assim, para descobrirmos um pouco mais sobre as significações dadas à figura mítica de Don Juan, voltamos ao século XIX, com uma variação do mito que sugere, além do egoísmo e da maldade dessa personagem, a ambição pelo poder.

Em 1830, Balzac publica o conto “L’elixir de longue vie”, que seria a contribuição do escritor para mais uma versão do mito donjuanesco. O autor tomou de empréstimo a ideia de E.T.A. Hoffmann, a partir da leitura de *Os elixires do diabo*. Esse romance, que surgira em 1829, foi atribuído, a princípio, a Carl Spindler, mas Balzac apenas soube sobre a verdadeira autoria dessa narrativa, anos depois, fato que não o impediu de resgatar partes importantes desse texto, como o momento inicial e o final.

Contudo, os escritos de Hoffmann não foram a única inspiração para a criação desse conto, uma vez que o fantástico presente em algumas narrativas de Balzac como *Le centenaire*, *La peau de chagrin*, *Sarrasine*, *Seráphita* ou mesmo em “L’elixir de longue vie” resgatou particularidades de textos de vários escritores, como Maturin, Goethe, Molière e Byron. Podemos dizer que a presença de Satã, a questão do pacto e do elixir de longa vida nos textos de *A Comédia Humana* deve muito a esses escritores, como bem afirma o crítico Diaz (2012),

¹⁰⁹ Os anos 1830 formam o período mais fecundo do romancista; os romances se sucedem a um ritmo vertiginoso, Balzac é o romancista do romantismo triunfante.

De manière plus conventionnelle, le fantastique balzacien des ces années-là emprunte à Hoffmann son satanisme, insiste sur la fascination diabolique qu'exercent, certains personnages choisis, mais ce sont là thèmes alors trop courants pour être référés à la seule influence d'Hoffmann. (DIAZ, 2012, p. 69).¹¹⁰

Logo, muitas foram as fontes para a construção desse conto, sendo uma das mais importantes o texto de Richard Steele (1672-1729), *L'Élixir d'immortalité*, encontrado em 1805. Essa narrativa constituiu uma das principais bases para a construção do conto “L'elixir de longue vie”. Mesmo sendo o texto de um escritor pouco conhecido na época, Balzac soube aproveitar a “ideia” do texto para construir sua narrativa:

Bazile a mis au point un produit qui prodigue au mort une seconde vie. Il instruit son fils, Alexandrin, du protocole à suivre et du délai post mortem à ne pas dépasser pour préserver son efficacité. Mais, pénétré de douleur, Alexandrin pense trop tard à l'elixir. Il le garde pour son bénéfice et décide d'élever son fils de manière à ne pas courir les mêmes risques : il fait de son propre héritier un avare et lui promet que l'elixir transformera son corps en or. Tout semble réussir, à ceci près qu'Alexandrin n'avait pas prévu que la terreur ferait lâcher la fiole à son fils... (Resumo de L'elixir d'immortalité: MIMOUNI, 2009, p. 58).¹¹¹

O conto de Balzac, “O elixir de longa vida”, é praticamente uma releitura da narrativa de Steele, com poucas variações. Até mesmo o argumento usado pelo pai para convencer o filho sobre o uso do elixir é semelhante, mas para a infelicidade de todos, o frasco se quebra nas duas histórias.

Notamos desse modo, que a intertextualidade constitui um poderoso recurso balzaquiano para compor sua narrativa, por essa razão, o que mais nos interessa para as análises é o diálogo que propõe o texto de Balzac com diferentes textos da tradição donjuanesca, dentro e fora de sua produção literária.

Anos antes da publicação desse conto, Balzac empenha seu tempo num romance com características góticas, *Le centenaire*, já citado no capítulo primeiro. No entanto, o velho

¹¹⁰ De maneira mais convencional, o fantástico balzaquiano desses anos (1830) toma emprestado de Hoffmann seu satanismo, insiste sobre a fascinação diabólica que exercem, algumas personagens escolhidas, mas são aqui temas então muito frequentes para se referirem à única influência de Hoffmann.

¹¹¹ Bazile apresentou um produto que conduz ao morto para uma segunda vida. Ele instrui seu filho, Alexandrin, sobre o protocolo a seguir e do prazo *post mortem* que não deve ser ultrapassado para preservar sua eficácia. Mas, penetrado de dor, Alexandrin pensa muito tarde no elixir. Ele o guarda para seu benefício e decide educar seu filho de modo a não correr os mesmos riscos: ele faz de seu próprio herdeiro um avarento e promete-lhe que o elixir transformará seu corpo em ouro. Tudo parece ter êxito, mas Alexandrin não tinha previsto que o terror faria seu filho deixar cair o frasco...

vampiro desse texto mantinha a eternidade sacrificando algumas vítimas, diferentemente do conto de Don Juan, em que a imortalidade é alcançada somente com a utilização de um objeto mágico, o elixir.

Podemos pensar também em outras fontes que possibilitaram a criação de um texto que resgata aspectos maravilhosos, como a fonte da juventude, as questões míticas envolvidas na variação do mito e, finalmente, o pacto com as forças ocultas e o satanismo:

Il faut aussi faire place au Frankenstein (1818) de Mary Shelley, que Balzac connaît. En effet, « l'élixir de longue vie » est, avec la pierre philosophale, l'une des deux recherches du Prométhée moderne selon Mary Shelley, tandis que le professeur de chimie à l'université d'Ingolstadt, M. Waldmann, considère que « l'élixir de vie est une chimère ». (BRUNEL, 1999, p. 49).¹¹²

Assim como o Prometeu Moderno que procura o elixir da imortalidade, Bartholomé Belvidéro vai à parte oriental do mundo para encontrar o bálsamo sagrado que lhe proporcionará a eterna juventude. Para a maioria dos homens, esse líquido, assim como a existência de uma suposta fonte da eterna juventude, é apenas uma quimera, uma ilusão existente na Literatura, na Mitologia, mas não na vida real. Porém, na narrativa de Balzac, a presença desse líquido mágico parece “real” e está associado a outro mito importante da história da literatura, o mito de Don Juan. O autor resgata então, a representatividade do elixir da juventude, tão importante em narrativas de cunho maravilhoso, interligada à juventude de Don Juan, presente nas demais versões do mito. Se por um lado, Don Juan morreu jovem, preservando para sempre o status de belo e sedutor, por outro lado, a tentativa da personagem em usar o elixir para continuar jovem é interrompida por seus desejos egoístas e ambiciosos.

Dessa forma, após uma primeira leitura do conto de Balzac, notamos que Don Juan Belvidéro é atraído pelo poder e pela imortalidade, tornando-se uma personagem satânica, pela sua conduta maléfica durante a vida e pelo momento final de sua existência, no qual o próprio narrador afirma que Belvidéro estaria sob a influência de Satã. Para Milner (1960, p. 16): « *De toutes les créations du génie romantique, le Don Juan de Balzac est peut-être celle où le satanisme apparaît à l'état le plus pur.* »¹¹³. Essa retomada da personagem Don Juan

¹¹² É preciso também dar lugar a Frankenstein (1818) de Mary Shelley, que Balzac conhece. Com efeito, “o elixir de longa vida” é, com a pedra filosofal, uma das duas buscas do Prometeu Moderno segundo Mary Shelley, tanto que o professor de química da Universidade de Ingolstadt, M. Waldmann, considera que “o elixir de longa vida é uma quimera”.

¹¹³ De todas as criações do gênio romântico, o Don Juan de Balzac é talvez aquela em que o satanismo aparece em estado mais puro.

está vinculada à tradição romântica. O próprio Balzac explica sua intertextualidade, quando propõe uma personagem semelhante aos tipos satânicos construídos por outros escritores:

Ainsi ce personnage, que Balzac emprunte à une longue tradition, se trouve reconstruit selon une idée originale. Son créateur, non content de montrer son cynisme et sa cruauté, s'attarde à célébrer son génie. Ce don Juan, note le romancier, est à la fois le type 'du don Juan de Molière, du Faust de Goethe, du Manfred de Byron et du Melmoth de Maturin'. (CASTEX, 1962, p. 197).¹¹⁴

Comparando a crueldade de Don Juan com outros heróis da literatura, Balzac retoma a tradição explicando a origem dessa personagem ilustre e ao mesmo tempo maléfica: « *Mais le génie profond de don Juan Belvidéro résuma, par avance, tous ces génies. Il se joua de tout. Sa vie était une moquerie qui embrassait hommes, choses, institutions, idées.* »¹¹⁵. (BALZAC, 2009, p. 27). Por essa afirmação, identificamos a visão de Balzac sobre a natureza de Don Juan – uma personagem genial que conseguiu reunir as características de outras grandes figuras literárias para assumir um papel de mito transgressor de ideias e valores.

4.1. Don Juan Belvidéro

Nas diversas variações do mito, encontramos uma personagem que deseja a qualquer custo seduzir as mulheres, principalmente as comprometidas, para assim burlar as leis morais da sociedade. Don Juan tem prazer em conquistar e depois em abandonar e suas vítimas são enganadas por aquele que se diz honrado, que propõe o amor cortês e depois foge, rompendo qualquer compromisso que tenha feito. Todavia, na narrativa de Balzac, encontramos um homem que, a princípio, não ilude nenhuma mulher, ao contrário, ele se contenta com as cortesãs que podem a qualquer momento serem pagas com seu dinheiro e é em meio a essa representação de mulher, que o encontramos no início do conto.

Cada uma das mulheres tem apenas uma fala no enredo, sendo que é exatamente a partir do questionamento feito pela última cortesã apresentada que percebemos o posicionamento de Don Juan a respeito do longo tempo de vida de seu pai. O papel dessas cortesãs, nesse momento de festa no palácio, é propício para criar uma contradição entre a

¹¹⁴ Assim, essa personagem, que Balzac toma emprestado de uma longa tradição, encontra-se reconstruído segundo uma ideia original. Seu criador, não contente em mostrar seu cinismo e sua crueldade, demora a celebrar seu gênio. Esse don Juan, nota o romancista, é ao mesmo tempo o tipo 'do don Juan de Molière, do Fausto de Goethe, do Manfred de Byron e do Melmoth de Maturin'.

¹¹⁵ Mas o gênio profundo de don Juan Belvidero resumiu antecipadamente todos esses gênios. Zombou de tudo. Sua vida era um escárnio que abarcava homens, coisas, instituições, idéias. (BALZAC, 2004, p. 113).

vida e a morte no conto. Enquanto Bartholoméo agoniza silencioso em seu quarto isolado, Don Juan celebra sua juventude, demonstrando que não tem nenhuma preocupação com o pai.

Além disso, as mulheres apresentadas nesse conto possuem um papel sem importância também relacionado ao amor. No caso da peça de Molina, quatro mulheres são ultrajadas e cada uma delas representa uma parte importante da peça, ou seja, não desempenham papel secundário. Essas personagens possuem voz no texto, assim como Elvire, de Molière. No texto de Balzac, nem mesmo Elvire, futura esposa de Don Juan, possui representação forte na narrativa:

Ce qui frappe dans la version de Balzac, c'est que les femmes ou l'amour des femmes, éléments structurellement importants dans les versions classiques, ne sont que d'importance secondaire tant en termes quantitatifs que sur le plan structurant. (MISSOTTEN, 2009, p. 86).¹¹⁶

Quando pensamos no papel das mulheres dentro das narrativas que trazem o mito de Don Juan, ou mesmo em outros textos literários, podemos classificá-las de dois modos: existem mulheres que desempenham um papel importante e têm voz no texto, como o caso das personagens de Molina e Molière; existem também mulheres absolutamente secundárias, como as cortesãs e as beatas do conto de Balzac. Destacamos que no conto “O elixir de longa vida”, a separação entre mulheres sem virtude, no início do conto, e aquelas virtuosas, do fim do conto, colabora para o balanceamento da história, que começa numa orgia e acaba numa igreja, mas ironicamente com o mesmo “santo”.

Após apresentar o ambiente de festa, no início do conto, a história toma outro rumo, quando Don Juan vai até o quarto de seu pai. O velho Bartholoméo, em seu leito de morte, sente pesar em tirar o filho da festa. Esse pai parece ser uma figura bondosa e preocupada em deixar o filho em meio às maldades do mundo, mas nesse momento, o narrador apresenta o autêntico cinismo de Don Juan. No último diálogo com o pai, visualizamos, mais uma vez, o desinteresse desse jovem com seu pai doente e o desejo de vê-lo morto:

« *Quel remords pour moi, mon père ! lui dit-il hypocritement.*
 - *Pauvre Juanino, reprit le mourant d'une voix sourde, j'ai toujours été si doux pour toi, que tu ne saurais désirer ma mort ?*
 - *Oh ! s'écria don Juan, s'il était possible de vous rendre la vie en donnant une partie de la mienne ! » (Ces choses-là peuvent toujours se dire, pensait le dissipateur, c'est comme si j'offrais le monde à ma maîtresse !) À peine sa pensée était-elle achevée, que le vieux barbet aboya. Cette voix*

¹¹⁶ O que surpreende na versão de Balzac, é que as mulheres ou o amor das mulheres, elementos estruturalmente importantes nas versões clássicas, são apenas de importância secundária tanto em termos quantitativos quanto sobre o plano estrutural.

intelligente fit frémir don Juan, il crut avoir été compris par le chien.
(BALZAC, 2009, p. 17).¹¹⁷

O narrador, nesse momento, faz uma passagem para a focalização interna e entra nos pensamentos da personagem. É como se Don Juan e o narrador estivessem interligados na diegése, pois nenhuma palavra dita interiormente passa despercebida ao olhar do narrador. Esse recurso permite que a narração em terceira pessoa não distancie o olhar das personagens, pelo contrário, ela o aproxima ainda mais.

Assim, tendo dito essas palavras hipocritamente e sendo flagrado em seus pensamentos mais sórdidos, Don Juan não espera que seu pai possa ter mais vida. Contudo, para a surpresa de todos, Bartholoméu guardou em um frasco de cristal um líquido muito raro, o elixir da imortalidade que conseguiu no oriente após longos anos de busca.

Para Castex (1962), o velho Bartholoméu sempre quis e buscou o poder, sobretudo quando ele encontrou riquezas preciosas no oriente, sendo uma das mais importantes aquela que lhe permite ressurgir dos mortos, o elixir.

A busca pelo poder é constante nas personagens balzaquianas: assim como Bartholoméu, Castanier em *Melmoth Réconcilié* e Raphaél de Valentin em *La peau de Chagrin* também quiseram realizar seus desejos e ter poder, mesmo que esse gesto lhes custe a alma e a vida. Compreende-se que essas personagens pretenderam ocupar o lugar de Deus. Esse seria um dos desejos do velho Bartholoméu, que procura várias alternativas, ainda em vida, para aumentar a sua longevidade e com o auxílio do elixir, pretende conquistar a eternidade.

Esse líquido é o elemento mediador entre a vida e a morte nessa narrativa. Com os poderes do elixir, qualquer homem pode viver eternamente, estabelecendo uma espécie de pacto da imortalidade. Desse modo, a esperança do pai é convencer o filho a embeber seu corpo com o elixir. Mas Bartholoméu não conhece o caráter de Don Juan. Esse jovem possui em seu coração sentimentos individualistas extremados e a morte do pai apenas facilita sua vida, pois ele teria, além de uma grande fortuna, toda a liberdade para fazer o que quiser.

O narrador descreve de forma minuciosa a decepção presente na face de Bartholoméu no momento em que Don Juan não confere importância ao líquido mágico. O desejo do velho orientalista é ter o corpo todo unguado pelo elixir, mas Don Juan diz em tom irônico: “Há bem

¹¹⁷ “Que remorsos eu sinto, meu pai”, disse-lhe hipocritamente.

“Pobre Juanito”, recomendou o moribundo com voz surda, “sempre fui tão meigo contigo que não seria capaz de desejar minha morte?”

“Oh!”, exclamou don Juan, “se fosse possível restituir-te a vida dando uma parte da minha!” (“Sempre podemos dizer essas coisas”, pensava o dissipador, “é como se eu oferecesse o mundo à minha amante!”). (BALZAC, 2004, p. 106).

pouca água”. Por essa afirmação podemos pensar que aquele jovem já estaria pensando em seu futuro, pois se aquela água fosse realmente um elixir da imortalidade, não haveria o suficiente para fazer renascer seu pai, naquele momento, e ele próprio no futuro. E, assim, Bartholoméo morre sabendo que o filho não realizará seu pedido, pois percebe em seu semblante apenas rebeldia e um egoísmo extremo.

Com a morte do pai, Don Juan começa a refletir sobre a realização ou não de um procedimento que poderia tornar Bartholoméo eterno, tal possibilidade inquieta verdadeiramente a personagem. Contudo, Don Juan só pode saber se aquele líquido funciona, testando-o no pai. O velho, nesse momento, seria apenas uma cobaia para um filho ambicioso, disposto a qualquer atitude para ter poder:

*Tiens ! Le bonhomme est fini, s'écria don Juan.
Empressé de présenter le mystérieux cristal à la luer de la lambe, comme un buveur consulte sa bouteille à la fin d'un repas, il n'avait pas vu blanchir l'oeil de son père. Le chien béant contemplait alternativement son maître mort et l'elixir, de même que don Juan regardait tour à tour son père et la fiole. La lampe jetait des flammes ondoyantes. Le silence était profond, la viole muette. (BALZAC, 1980, p. 481).¹¹⁸*

A demora em realizar o procedimento ocorre pelas dúvidas sobre os verdadeiros poderes do elixir, mas também pela despreocupação da personagem com a vida do próprio pai. Ele poderia desejar que aquele velho regressasse logo à vida, mas não é isso o que acontece. Don Juan fica hesitante e prefere examinar o líquido até tomar uma decisão. No entanto, aquele corpo sem vida, sobre a mesa, torna a atmosfera ainda mais tensa, e o leitor também permanece apreensivo, até o momento em que Don Juan decide experimentar o líquido mágico em apenas um dos olhos do pai:

*[...] il semblait même que le démon lui eût soufflé ces mots qui résonnèrent dans son coeur : « Imbibe un oeil ! » Il prit un linge, et, après l'avoir parcimonieusement mouillé dans la précieuse liqueur, il le passa légèrement sur la paupière droite du cadavre. L'oeil s'ouvrit.
- Ah ! ah ! dit don Juan en pressant le flacon dans sa main comme nous serrons en rêvant la branche à laquelle nous sommes suspendus au – dessus d'un précipice. Il voyait un oeil plein de vie, un oeil d'un enfant dans une tête de mort.
[...] - Ha ! ha ! s'écria don Juan, il y a de la sorcellerie là-dedans, et il s'approcha de l'oeil pour l'écraser. Une crosse larme roula sur les joues*

¹¹⁸ ‘Pronto! O coitado se acabou’, exclamou don Juan. Apressado em observar no clarão da lamparina o misterioso cristal, assim como um bebedor consulta sua garrafa ao final da refeição, ele não tinha visto os olhos do pai embranquecerem. O cachorro, de boca escancarada, contemplava alternadamente seu dono e o elixir, assim como don Juan olhava ora para o pai, ora para o frasco. A lamparina soltava chamas ondulantes. O silêncio era profundo, a viola emudecera. (BALZAC, 2004, p. 108).

creuses du cadavre, et tomba sur la main de Belvidéro. (BALZAC, 1980, p. 483-484).¹¹⁹

Nesse instante, temos a confirmação do caráter extremamente satânico da personagem. Don Juan está sob uma influência diabólica quando resolve esmagar esse olho. Para Brunel (2005), Satã não pôde intervir sempre como pessoa, então, procura os mais diversos psicopatas para ajudá-lo em seus intentos e Don Juan se apresenta como um autêntico representante desse tipo de psicopata, pela falta de emoção quando realiza atos cruéis. Ou seja, a maldade da personagem existe, também na literatura, para além da psicopatia, que é um modo de explicação psicológica da maldade. A personagem teme que seu pai viva ainda por muito tempo. E, assim, sentimentos como egoísmo e ambição, aliados ao interesse em se tornar herdeiro daquele velho, faz com que Don Juan lhe deseje:

Enfin il se leva en se disant : « Pourvu qu'il n'y ait pas de sang ! » Puis, rassemblant tout ce qu'il faut de courage pour être lâche, il écrasa l'oeil, en le foulant avec un linge, mais sans le regarder. Un gémissément inattendu, mais terrible, se fit entendre. Le pauvre barbet expirait en hurlant. « Serait-il dans le secret », se demanda don Juan en regardant le fidèle animal. (BALZAC, 2009, p. 24).¹²⁰

No momento em que a personagem esmaga o olho daquele ancião, ele comete um parricídio, para que assim os poderes do elixir possam ser revelados: “[...] *le parricide de Don Juan serait, pour ainsi dire, une cérémonie symbolique d’initiation au pouvoir magique.*”¹²¹(MURATA, 1996, p. 88). Há uma tentação demoníaca por trás desse ato, como se houvesse um Mefistófeles induzindo o pacto a Fausto. Em nenhum instante ele age com piedade daquele velho, pelo contrário, não há remorsos após a realização do ato cometido:

¹¹⁹ [...] parecia até que o demônio tinha lhe soprado essas palavras que ecoaram em seu coração: “Embebe um olho!”. Pegou um pano, e, depois de molhá-lo no precioso licor, passou-o levemente sobre a pálpebra direita do cadáver. O olho se abriu.

“Ah!, ah!”, disse don Juan apertando o frasco na mão, assim como em sonho apertamos o galho a que estamos suspensos no alto de um precipício.

Ele via um olho cheio de vida, um olho de criança numa caveira;

[...] “Ah!, ah”, exclamou don Juan, “aí dentro tem feitiçaria”. E aproximou-se do olho para esmagá-lo. Uma grossa lágrima rolou pelas faces encovadas do cadáver e caiu na mão de Belvidero.

[...] “Tomara que não haja sangue!”

Em seguida, reunindo toda a coragem necessária para ser covarde, esmagou o olho, apertando-o com um pano, mas sem olhá-lo. (BALZAC, 2004, p. 110-111)

¹²⁰ Por fim, levantou-se dizendo: “Tomara que não haja sangue!”

Em seguida, reunindo toda a coragem necessária para ser covarde, esmagou o olho, apertando-o com um pano, mas sem olhá-lo. Fez ouvir um gemido inesperado, mas terrível. O pobre cão de caça expirava, uivando. “Será que saberia o segredo?”, perguntou-se don Juan olhando para o animal fiel. (BALZAC, 2004, p. 111).

¹²¹ [...] o parricídio de Don Juan seria, por assim dizer, uma cerimônia simbólica de iniciação ao poder mágico.

« *Faustisée* », l'histoire de Don Juan entraîne ici vers le désir d'un retour à la jeunesse et, par voie de conséquence, au pouvoir de séduction qui lui est attaché. L'indice le plus frappant, et le rappel le plus explicite du premier Faust de Goethe est le barbet noir qui se trouve près de Bartholoméo Belvidéro et qui expire au moment où Don Juan écrase l'oeil vivant de son père. Ce barbet, ou ce caniche, est la forme animale qu'a revêtu Méphistophélès premier Faust. Il entre avec Faust viellard dans le Cabinet d'étude, puis le spectateur assiste avec lui à sa transformation. (BRUNEL, 1999, p. 49).¹²²

Aquele cão que visualiza a cena do olho sendo esmagado possui uma aproximação real com a figura de Mefistófeles que também aparece para Fausto em forma de cão. Além de pensar que pode haver bruxaria naquele frasco, Don Juan também acha estranho o cão agonizar junto com o ancião Bartholoméo. Provavelmente havia uma ligação muito forte entre o animal e seu dono, mas podemos afirmar que toda aquela situação está alicerçada na presença de Satã. Para Castex (1962, p. 197), "*Cette intelligence souveraine et froide, cet appétit infini de jouissance, cette séduction redoutable, cette perversité foncière qui fait goûter le mal comme une oeuvre d'art, ce sont des attributs de Satan*"¹²³.

A personagem é dominada, a todo o momento, por essas forças demoníacas e analisando melhor o ato de Belvidéro, percebemos o horror que essa cena pode causar no leitor: primeiramente por ver o olho se mexer em um corpo sem vida e, depois, por ver essa parte viva, que parece ser independente, ser triturada por um filho ganancioso e egoísta: « *Don Juan pendant qu'il l'est encore, n'a pas de pitié pour ses victimes.*» (MARAÑÓN, 1958, p. 138).¹²⁴

O sobrenatural aparece nesse momento. Louis Vax (1974) afirma que as partes separadas do corpo representam motivos fantásticos, nesse caso, como não existe ambiguidade entre duas ordens, o natural e o sobrenatural, podemos dizer que o elixir, pelo efeito ocasionado por ele, é um elemento de passagem entre essas ordens. E essa cena

¹²² "Faustizado", a história de Don Juan se encaminha aqui para o desejo de um retorno à juventude e, por via de consequência, ao poder de sedução a qual está vinculada. O índice mais marcante, e a retomada mais explícita do primeiro Fausto de Goethe é o cão negro que se encontra perto de Bartholoméo Belvidéro e que expira no momento em que Don Juan esmaga o olho vivo de seu pai. Esse tipo de cão é a forma animal que revestiu Mefistófeles no primeiro Fausto. Ele entra com Fausto velho no escritório de estudos, depois o expectador assiste com ele a sua transformação.

¹²³ Essa inteligência soberana e fria, esse apetite infinito de deleite, essa sedução terrível, essa perversidade interior que faz experimentar o mal como uma obra de arte, são atributos de Satã.

¹²⁴ Don Juan por si mesmo, não tem piedade de suas vítimas.

grotesca de um olho se movendo dentro de um corpo inanimado causa estranhamento no leitor:

Os manequins, retratos, robots, seres ambíguos que participam ao mesmo tempo da máquina e do homem, figuram à uma nas bandas ilustradas humorísticas e nas narrativas terríficas. O pavor, tal como o cômico, nasce muitas vezes duma contaminação do vivo e do inanimado. (VAX, 1974, p. 22)

Algumas narrativas fantásticas apresentam justamente o olho humano como parte deslocada do corpo. Podemos afirmar que a temática do olhar é abundante na literatura. Se pensarmos na importância dada à visão, nos provérbios populares e em outros textos que recorrem ao olho como centro do enredo, veremos que Balzac retoma essa relevância do olho em nossa cultura.

A personificação do olho, inclusive, percorre algumas narrativas do início ao fim, como exemplo, o conto *O homem de areia*, de Hoffmann, no qual o narrador confere uma parte importante do texto quando apresenta os olhos da boneca Olimpia:

Natanael ficou estupefato. Tinha visto claramente que, em vez de olhos, havia duas negras cavidades no pálido rosto de cera de Olimpia; era uma boneca sem vida. Spallanzani continuava se espojando no chão, os cacos de vidro haviam lhe retalhado a cabeça, o peito e o braço, o sangue jorrava aos borbotões. Mas ele conseguiu reunir forças. [...] Então Natanael avistou o sangrento par de olhos jogado no chão, olhando fixamente para ele; Spallanzani os pegou com a mão ilesa e jogou-os na sua direção, atingindo-o no peito. Foi nesse momento que a demência arrebatou o pobre Natanael com garras de fogo e, penetrando-lhe o espírito, destruiu-lhe o juízo e a razão. (HOFFMANN, 2004, p. 77).

No caso do conto desse escritor alemão, o olho passa a ter vida própria fora do corpo da personagem, o que destoa da narrativa de Balzac, na qual somente o olho tem vida e se movimenta em um cadáver, mas em ambos os casos, encontramos o pavor e o cômico mesclados à possibilidade de “animação” do corpo.

Outra importante obra, pertencente ao gênero fantástico, que mostra de forma centralizada o pavor perante certas representações do olho humano é o conto do escritor Philarète Chasles, “O olho sem pálpebra”. Essa narrativa ilustra, ao mesmo tempo e novamente, o horror e o cômico, dentro das superstições populares. Uma bela mulher sem pálpebra torna-se a personificação do medo que persegue a personagem nas últimas páginas do conto. Não há como o leitor identificar que se trata de uma alucinação daquele homem, pois a mulher sem pálpebra é sua esposa, confirmada pelas outras personagens, o que deixa a

história ainda mais insólita. Diferentemente das outras pessoas comuns, aquela mulher não pode fechar os olhos para dormir e esse fato inusitado faz com que Muirland fique totalmente perturbado, o que o leva a fugir dela:

Spellie tinha atravessado o mar; tinha encontrado a pista de seu marido, e seguia seus passos; tinha cumprido a sua palavra, e seu terrível ciúme já esmagava Muirland com justas reprimendas. Ele correu para a praia, perseguido pelo olho sem pálpebra, viu a onda clara e pura de Ohio, e ali se jogou, aterrorizado. (CHASLES, 2004, p. 136-137).

No final dessa história, o narrador menciona uma moral popular, dizendo que aquele olho perseguidor é a mulher possessiva que não deixa de vigiar o marido. Essa moral, porém, não desvia do aspecto fantástico da história, uma vez que o olho humano é visualizado como uma manifestação isolada das partes do corpo que podem causar medo e horror, como no conto de Balzac.

Em “L’elixir de longue vie”, a principal semelhança com o conto de Chasles e de Hoffmann é notadamente essa representação fantástica do olho humano. Don Juan Belvidéro pensa inclusive na possibilidade de haver bruxaria naquele frasco, quando o olho do pai se abre de repente, olho que é esmagado imediatamente.

E, assim, após a morte definitiva do pai, Don Juan procura ter uma vida cheia de prazeres, além de querer conquistar o mundo, como bem observou Castex (1962). Contudo, antes de partir para um mundo de liberdade, Don Juan precisa garantir que seu pai não retornará à vida e, para isso, manda construir uma pesada estátua para selar seu túmulo:

Don Juan Belvidéro passa pour fils pieux. Il éleve un monument de marbre blanc sur la tombe de son père, et en confia l’exécution des figures aux plus célèbres artistes du temps. Il ne fut parfaitement tranquille que le jour où la statue paternelle, agenouillée devant la Religion, imposa son poids énorme sur cette fosse, au fond de laquelle il enterra le seul remords qui ait effleuré son coeur dans les moments de lassitude physique. (BALZAC, 2009, p. 24).

125

Sepultando o pai e sua culpa diante do mundo, com uma pedra de mármore, suficientemente pesada para que ninguém pudesse descobrir seu crime, a personagem toma

¹²⁵ Don Juan Belvidero passou por um filho piedoso. Ergueu um monumento de mármore branco sobre o túmulo do pai e entregou a execução das imagens aos mais famosos artistas da época. Só ficou perfeitamente tranquilo no dia em que a estátua paterna, ajoelhada diante da Religião, impôs seu peso enorme sobre aquela cova no fundo da qual enterrou o único remorso que aflorara em seu coração nos momentos de lassidão física. (BALZAC, 2004, p. 111).

posse da condição de ser o único Belvidéro existente. Essa pedra de mármore faz a primeira alusão, nesse conto, à estátua de pedra presente nas demais variações do mito. Nas versões de Molina, Molière e Zorrilla, a estátua de pedra é construída como uma homenagem ao comendador morto pelo próprio Don Juan. O comendador representava, nas peças, o pai de uma das vítimas do herói. No caso do conto de Balzac, a estátua construída pertence ao próprio pai de Don Juan, o que não deixa de ser uma aproximação entre os crimes cometidos pela personagem.

A variação no uso da estátua seria uma das diferenças do conto balzaquiano. Mas a primeira delas, apresentada pelo narrador, já aparece logo no início da narrativa: o nome escolhido, Don Juan Belvidéro:

Belvidéro donc, ou la belle vue. Vue panoramique de Don Juan, qui comme nous le démontrerons dans ce qui suit, est en état de capter les contraires, de concilier le Ciel et l'Enfer, la mort et la vie, le Paradis et l'Apocalypse, l'acte de l'écriture et le personnage, l'écriture comme acte mimétique et l'écriture comme acte poétique. (MISSOTTEN, 2009, p. 83).¹²⁶

O sobrenome Belvidéro agrega um valor importante à natureza da personagem. A vista panorâmica das coisas contrárias, como afirma Missoten, corresponde ao ser de Don Juan. Ao mesmo tempo em que transgride os valores morais relacionados à família, por possuir interiormente um desejo de se vingar daquele pai que demora muito para morrer, ele finge ser um filho bom: « *Ah ! ne m'en parlez pas, s'écria le jeune et beau don Juan Belvidéro, il n'y a qu'un père éternel dans le monde, et le malheur veut que je l'aie !* » (BALZAC, 2009, p. 12).¹²⁷

Além disso, podemos estabelecer aqui os momentos da vida de Don Juan que estão voltados para seu interesse em enganar e persuadir os outros a seu favor. Primeiro, durante toda a juventude, ele convenceu o pai sobre a necessidade de deixá-lo viver em liberdade, fazendo o que sempre quis. Depois, enganou Elvire e seu filho, fingindo-se de bom cristão e homem virtuoso, quando na verdade seus interesses sempre foram egoístas e individualistas.

¹²⁶ Belvidéro portanto, ou a bela vista. Vista panorâmica de Don Juan, que como nós o demonstraremos em o que segue, encontra-se no estado de perceber os contrários, de conciliar o Céu e o Inferno, a morte e a vida, o Paraíso e o Apocalipse, o ato da escrita e a personagem, a escrita como ato mimético e a escrita como ato poético.

¹²⁷ “Ah!, nem me fales disso!”, exclamou o jovem e belo Don Juan Belvidero. “Só há um pai eterno no mundo, e a desgraça quer que seja o meu!”. (BALZAC, 2004, p. 103).

É nessa perspectiva de personagem que tenta conciliar a vida e a morte sempre a seu favor que Don Juan segue pelo mundo – perseverante no mito, como um homem jovem e bonito, mas despreocupado com qualquer princípio moral:

Son regard profondément scrutateur pénétra dans le principe de la vie sociale, et embrassa d'autant mieux le monde qu'il le voyait à travers un tombeau. Il analysa les hommes et les choses pour en finir d'une seule fois avec le Passé, représenté par l'Histoire ; avec le Présent, configuré par la Loi ; avec l'Avenir, dévoilé par les Religions. Il prit l'âme et la matière, les jeta dans un creuset, n'y trouva rien, et dès lors il devint DON JUAN ! Maître des illusions de la vie, il s'élança, jeune et beau, dans la vie, méprisant le monde, mais s'emparant du monde. (BALZAC, 2009, p. 24).¹²⁸

Assim, depois de depositar o corpo do pai em um túmulo, Don Juan toma posse da sua condição de mito. O poder está agora em suas mãos, ele pode percorrer o mundo, assegurado pelo elixir que um dia será sua fonte da juventude. Ele não teme as leis da sociedade, nem mesmo as normas das religiões. Desprezando o mundo e todas as coisas, Belvidéro explora o mundo, em uma empreitada de viagens, compras e mulheres. Mas para assegurar sua eternidade no futuro, Don Juan, diferentemente do burlador de Molina, resolve se casar aos setenta anos com Elvire e desse casamento, nasce sua esperança, o meio para que ele também reviva, uma vez que será Philippe o encarregado de ungir o líquido mágico em seu pai.

4.2. O declínio do mito: a velhice de Don Juan

Don Juan não é mais o mesmo jovem, belo e sedutor, de anos anteriores. Na velhice, ele experimenta o que chamamos de declínio do mito literário. A velhice de Don Juan seria então um dos aspectos mais relevantes na variação proposta por Balzac, o que representaria a queda da figura mítica. Belvidéro torna-se o único representante do mito de Don Juan que envelhece e perde a beleza da juventude, principal marca das outras criações. Mas mesmo assim, a velhice desse homem não simboliza uma decadência no sentido estrito, pois sua perspicácia permite que ele empreenda um plano perfeito para alcançar a eterna juventude, com o uso do elixir.

¹²⁸ Seu olhar profundamente escrutador penetrou nos princípios da vida social e abarcou o mundo tanto melhor quanto o via através de um túmulo. Analisou os homens e as coisas para liquidar de vez com o Passado, representado pela História, com o Presente, configurado pela Lei, com o Futuro, revelado pelas Religiões. Pegou a alma e a matéria, jogou-as num crisol, e nada encontrou; desde então, tornou-se DON JUAN. Senhor das ilusões da vida, jovem e belo, lançou-se na existência desprezando o mundo, mas apoderando-se do mundo. (BALZAC, 2004, p. 111).

Nesse sentido, para não morrer sozinho, sem esperança de possuir a imortalidade, o casamento é sua alternativa, o que seria também um dos fins do mito donjuanesco, uma vez que a figura de Don Juan está ligada a um imaginário de homem solteiro e sedutor, mas nunca casado e com filhos. Somente uma das versões apresenta um possível casamento da personagem, ato que não foi efetivamente concretizado, caso da peça de Molière. Esse aspecto é retomado na versão balzaquiana, uma vez que Don Juan casa-se com Elvire, personagem presente também no texto de Molière.

Elvire é aquela que é seduzida e abandonada, mas em Balzac, ela torna-se esposa, como uma espécie de inversão dos padrões “reais” da história tradicional. Em Molière, Don Juan ilude essa mulher retirando-a de um convento e eles realizam um falso casamento, seguido de abandono. No caso da narrativa de Balzac, Elvire é também cristã e muito devota ao marido, que mesmo não abandonando a esposa, também não demonstra por ela nenhum sentimento. Porém, é com essa certeza de ter uma esposa temente a Deus que nunca lhe trairia, que Don Juan resolve ter um filho, o que também foge da proposta das narrativas anteriores. Mas esse filho é necessário, para que a esperança da imortalidade e da eterna juventude continue viva:

Dans L'elixir de longue vie on trouve la variation qui consiste à faire vieillir Don Juan. [...]. Non seulement le père, Bartholomé Belvidéro [...], mais Don Juan Belvidéro lui-même atteint l'âge de la vieillesse et « les approches de la mort » naturelle. (BRUNEL, 1999, p. 47).¹²⁹

Bartholomé e Don Juan envelhecem, mas nenhum dos dois deseja a aproximação da morte e, somente o elixir possibilitará para um desses homens o prolongamento da vida. Assim, como em *Os elixires do diabo* de Hoffmann, “[...] *c'est au sein d'une famille, de père à fils, qui va jouer le drame de la concurrence vitale*”.¹³⁰ (MILNER, 1960, p. 14), ou seja, há uma hereditariedade na utilização do elixir. Primeiramente, Bartholomé apresenta o líquido para que Don Juan o auxilie em seu retorno à vida, mas isso não acontece por causa dos sentimentos egoístas do filho. Por essa razão, para que seu plano de voltar à vida seja concluído com sucesso, Belvidéro decide educar seu filho Philippe com virtudes cristãs, além de investir em rendas vitalícias, no intuito de que sua família lhe desejasse mais anos de vida.

¹²⁹ Em “O Elixir de longa vida” encontra-se a variação que consiste em fazer envelhecer Don Juan. [...]. Não somente o pai, Bartholomé Belvidéro [...], mas Don Juan Belvidéro ele próprio atinge a idade da velhice e a proximidade da morte natural.

¹³⁰ [...] é no seio de uma família, de pai para filho, que vai se encenar o drama da concorrência vital.

A sugestão balzaquiana dessas rendas vitalícias incide na moral do conto e gera uma reflexão a respeito desse ato, que seria uma forma de assegurar a vida do patriarca, ao contrário de desejar a sua morte por causa da herança. Nesse caso, Balzac além de explorar a influência satânica na personagem, ele ainda critica as leis, a sociedade e o liberalismo econômico, por meio de um conto cercado de elementos sobrenaturais, em que o mais importante não são apenas esses elementos, mas a moral estritamente humana do conto. (RONAI, 1993).

Além disso, sabemos que o poder e o desejo de se tornar imortal nunca abandona o pensamento deste “herói” balzaquiano, o que faz com que ele preserve muito bem o líquido e ainda, o faz tomar todos os cuidados para que não lhe ocorra o mesmo que aconteceu ao pai:

« Philippe », lui dit-il d'une voix si tendre et si affectueuse que le jeune homme tressaillit et pleura de bonheur. Jamais ce père inflexible n'avait prononcé ainsi : « Philippe ! » « Écoute-moi, mon fils, reprit le moribond. Je suis un grand pécheur. Aussi ai-je pensé, pendant toute ma vie, à ma mort. Jadis je fus l'ami du grand pape Jules II. Cet illustre pontifice craignit que l'excessive irritation de mes sens ne me fit commettre quelque péché mortel entre le moment où j'expirerais et celui où j'aurais reçu les saintes huiles ; il me fit présent d'une fiole dans laquelle existe l'eau sainte jaillie autrefois des rochers, dans le désert. J'ai gardé le secret sur cette dilapidation du trésor de l'Église, mais je suis autorisé à révéler ce mystère à mon fils, in articulo mortis¹³¹. Vous trouverez cette fiole dans le tiroir de cette table gothique qui n'a jamais quitté le chevet de mon lit... Le précieux cristal pourra vous servir encore, mon bien-aimé Philippe. Jurez-moi, par votre salut éternel, d'exécuter ponctuellement mes ordres ? » (BALZAC, 2009, p. 31-32).¹³²

Nesse fragmento, podemos perceber que Don Juan nunca foi um pai muito carinhoso com o filho, uma vez que Philippe se emociona com a primeira demonstração de afeto do pai. Na verdade, esse sentimento de ternura só ocorre em razão dos interesses individualistas de Don Juan, que acaba inventando uma história de cunho religioso para convencer o filho a fazer a sua vontade.

¹³¹ “À l'article de la mort”, au moment de mourir. (nota da edição utilizada)

¹³² “Filipe”, disse-lhe com voz tão terna e tão afetuosa que o rapaz estremeceu e chorou de felicidade. Nunca esse pai inflexível tinha pronunciado assim: “Filipe!”. “Escuta, meu filho”, retomou o moribundo. “Sou um grande pecador. Por isso pensei, durante toda a minha vida, na morte. Outrora fui amigo do grande papa Júlio II. Esse ilustre pontífice temeu que a excessiva excitação de meus sentidos me levasse a cometer um pecado mortal entre o momento em que eu expirasse e aquele em que tivesse recebido os santos óleos; deu-me de presente um frasco no qual existe a água santa que jorrou outrora dos rochedos no deserto. Guardei o segredo dessa dilapidação do tesouro da Igreja, mas estou autorizado a revelar o mistério a meu filho, *in articulo mortis*. Encontrarás o frasco na gaveta dessa mesa gótica que nunca saiu de perto da cabeceira de meu leito... O precioso cristal poderá servir-te ainda, meu bem-amado Filipe. Juras-me, por tua salvação eterna, que executarás rigorosamente as minhas ordens?”. (BALZAC, 2004, p. 116).

Quando Don Juan faz referência ao papa Júlio II, podemos identificar a época em que se passa a história, uma vez que esse pontífice viveu de 1443 a 1513 na Itália. Possivelmente, Don Juan manteve proximidade com Júlio II no início do século XVI e o momento de sua morte ocorre após a segunda metade desse século. Don Juan realmente conheceu Júlio II, como narrado anteriormente no texto, mas o frasco com o líquido mágico nunca foi uma relíquia pertencente à Igreja. Esse relato sobre esse tesouro encontrado no deserto tem aproximação com os elixires de Santo Antônio, do romance de Hoffmann:

A la fête de saint Antoine, l'église fut tellement pleine que les portes durent rester grandes ouvertes pour permettre à la foule affluant toujours de m'entendre également du dehors. Jamais je ne m'étais exprimé avec tant de force, de feu et de persuasion. Je recontai plusieurs épisodes de la vie du saint, auxquels je liais de profondes considérations sur la vie. Je parlai des tentations du Diable, à qui le péché originel a donné le pouvoir de séduire les hommes ; involontairement le flot du discours m'entraîna à raconter la légende des élixirs que je voulais représenter comme une ingénieuse allégorie. (p. 44).

« Délicieux ! du syracuse parfait ! En somme, la cave de saint Antoine n'était pas mauvaise et, si le Diable lui servait de sommelier, il ne voulait pas au saint homme autant de mal qu'on le croit. Goûtez-y, mon cher maître. » (HOFFMANN, 1987, p. 47).¹³³

Entre as diversas histórias relacionadas à vida de Santo Antônio, o monge capuchinho Médard recorda aquelas em que o Santo foi tentado pelo diabo. O líquido referido pelo monge é um vinho guardado secretamente pelos religiosos, pois seria um tesouro da Igreja, e que na verdade, tratava-se de um elixir do diabo. Infelizmente, Médard não consegue resistir à tentação de usar o elixir e, por essa razão, ele acaba sendo dominado por desejos sensuais descontrolados, o que não poderia ocorrer em meio ao círculo religioso dos monges.

Assim, após usar o elixir, um dos grandes objetivos de Médard é conquistar Aurélie, e por causa dessa vontade, o religioso comete vários assassinatos, em razão da influência satânica do líquido mágico. A proposta de Hoffmann, com esse romance, vai além da esfera do fantástico, pois explora a relação do bem com as forças ocultas. O monge Médard deveria ser exemplo de santidade naquele local, mas a sua queda diante do pecado possibilita “o

¹³³ Na festa de Santo Antônio, a Igreja estava tão cheia que as portas ficaram bem abertas para permitir à multidão sempre numerosa de me ouvir da mesma forma do lado de fora. Nunca eu havia me expressado com tanta força, de fogo e de persuasão. Eu contei vários episódios da vida do santo, aos quais eu acrescentava profundas considerações sobre a vida. Eu falei sobre as tentações do diabo, a quem o pecado original deu o poder de seduzir os homens; involuntariamente o fluxo do discurso me conduziu a contar a história dos elixires que eu queria representar como uma engenhosa alegoria.

“Delicioso! siracuso perfeita ! Em suma, a adega de Santo Antonio não era má e, se o diabo lhe servia de mestre de vinhos, ele não queria ao santo homem tão mal quanto se acredita. Prove desse vinho, meu caro mestre.”

pacto” com as forças maléficas e os elixires do diabo possuem a função de elemento mediador.

A aproximação com o conto de Balzac ocorre em várias esferas, porém a mais importante está relacionada à presença de Satã na utilização do elixir. Primeiramente, Don Juan testa esse líquido mágico em seu pai. Seria literalmente um teste para o reconhecimento dos poderes do elixir, no entanto, o caráter satânico da personagem não permite que ele ajude o pai a ressuscitar e, assim, ele comete o parricídio.

No romance de Hoffmann, o elixir é usado de outra forma, mas a mesma influência diabólica toma conta das personagens. A questão da imortalidade está mais presente no conto de Balzac, por isso, precisamos notar que a personagem empreende todos os seus esforços para alcançar esse objetivo. Após privar o pai da utilização do líquido mágico, Don Juan elabora o plano perfeito para que seu herdeiro Philippe realize seu desejo de eternidade. E, dessa forma, morrendo em paz nos braços do filho, Don Juan espera ter êxito em seu plano:

Aussitôt que j'aurai fermé les yeux, reprit don Juan, dans quelques minutes peut-être, tu prendras mon corps, tout chaud même, et tu l'étendras sur une table au milieu de cette chambre. Puis tu éteindras cette lampe ; la lueur des étoiles doit te suffire. Tu me dépouilleras de mes vêtements ; et pendant que tu réciteras des Pater et des Ave en élevant ton âme à Dieu, tu auras soin d'humecter avec cette eau sainte, mes yeux, mes lèvres, toute la tête d'abord, puis successivement les membres et le corps ; mais, mon cher fils, la puissance de Dieu est si grande, qu'il ne faudra t'étonner de rien ! (BALZAC, 1980, p. 491).¹³⁴

Percebemos que o cuidado em prevenir o filho sobre um possível milagre e não explicar-lhe qual a verdadeira função daquele frasco de elixir são estratégias idealizadas por muito tempo, para que nada dê errado. A vontade de poder, o desejo de viver eternamente, de ser como Deus não pertence apenas a Bartholoméo, mas também a Juan. O ateísmo dessa personagem, juntamente com o desejo de ser imortal, denuncia a representação do indivíduo moderno configurado no mito. Don Juan não se importa em reviver para estar com o filho e com a família, ele está mais preocupado com seus interesses pessoais. Preocupa-se em viver para ter poder, para mostrar ao mundo e aos homens que ele conseguiu, ao contrário de seu

¹³⁴ “Assim que eu fechar os olhos”, retomou don Juan, “daqui a alguns minutos, talvez, pegarás o meu corpo, quente ainda, e o estenderás sobre uma mesa no meio deste quarto. Depois apagarás esta lamparina; a luz das estrelas deve bastar. Tu me despojarás de minhas roupas; e, enquanto recitares os Pater e as Ave elevando a tua alma a Deus, terás o cuidado de umedecer, com esta água santa, meus olhos, meus lábios, toda a cabeça primeiro, depois sucessivamente os membros e o corpo; mas meu querido filho, o poder de Deus é tão grande que nada deverá te espantar!” (BALZAC, 2004, p. 117)

pai. No momento em que suspira pela última vez, o narrador aponta a face irônica do protagonista, banhada pelas lágrimas verdadeiras do filho.

Então, Philippe resolve cumprir a vontade do pai sem saber dos poderes milagrosos do elixir. Ele acredita que aquele líquido é algum óleo abençoado e cumpre rigorosamente as orientações de seu pai: « [...] *Philippe agit par respect scrupuleux de la demande de son père, par obéissance religieuse, puisque Don Juan lui a fait croire que l'elixir était une eau sainte nécessaire pour son salut éternel.* »¹³⁵. (BALZAC, 1999, p. 48). Por possuir um coração humilde e desprovido de maldade, Philippe torna-se o protagonista do mesmo ato realizado por Don Juan, anos antes:

Le jeune homme imbiba un linge dans la liqueur, et, plongé dans la prière, il oignit fidèlement cette tête sacrée au milieu d'un profond silence. Il entendait bien des frémissements indescriptibles, mais il les attribuait aux jeux de la brise dans les cimes des arbres. Quand il eut mouillé le bras droit, il se sentit fortement étreindre le cou par un bras jeune et vigoureux, le bras de son père ! Il jeta un cri déchirant, et laissa tomber la fiole qui se cassa. (BALZAC, 1980, p. 491-492).¹³⁶

O inesperado ocorre, agora já não há mais elixir, o susto de Philippe com o abraço do pai o descontrola e o pacto da imortalidade se quebra literalmente. Apenas duas partes do corpo de Don Juan se movimentam, a cabeça e o braço. As pessoas que retornam ao quarto e visualizam a personagem dessa forma, começam a pensar que teria acontecido um milagre. Mas na verdade, o movimento dessas duas partes do corpo, em um cadáver, são consequências do uso do elixir, que é o elemento fantástico da narrativa:

Tal como a sexualidade ou a agressividade libertadas podem, em vez de se integrarem na personalidade humana, levar uma espécie de vida independente que escandaliza os laços racionais do homem, diversas partes do corpo humano, escapando à direção central, põem-se a viver uma vida própria. (VAX, 1974, p. 37).

Essas partes do corpo com vida própria, desprendidas de um corpo morto, possuem uma relação de transgressão e dilaceramento, que foi uma das marcas dos autores do século XIX obstinados a representar o homem em seus limites humanos. Além disso, esse corpo

¹³⁵ Philippe age por respeito escrupuloso ao pedido de seu pai, por obediência religiosa, já que Don Juan lhe fez acreditar que o elixir era uma água santa necessária para sua salvação eterna. (BALZAC, 2004, p. 117)

¹³⁶ [...] O jovem embebeu o pano no licor e, mergulhado na prece, ungiu aquela cabeça sagrada, em meio a um profundo silêncio. Bem que ouvia uns estremecimentos indescritíveis, mas os atribuía aos balanços da brisa nas copas das árvores. Quando molhou o braço direito, sentiu seu pescoço fortemente apertado por um braço jovem e vigoroso, o braço de seu pai. Soltou um grito lancinante e deixou cair o frasco, que se quebrou. O licor evaporou. (BALZAC, 2004, p. 117)

imóvel, que movimentada apenas duas partes, nos faz recordar a estátua de pedra do comendador das outras variações de Don Juan. Como numa espécie de vingança de todas as suas vítimas, dessa vez, o próprio Belvidéro possui o corpo petrificado, representando uma estátua:

Le désir d'introduire une variation est si fort ici qu'il est allé jusqu'au renversement : c'est Don Juan qui est devenu pierre [...] Bartholoméo ne punit pas Don Juan. Mais Don Juan renaît en tête, en statue de pierre de Bartholoméo, pour mettre en échec celui qui a voulu se débarrasser de lui en le canonisant, en faisant de lui San Juan de Lucar. (BRUNEL, 1999, p. 50).¹³⁷

A relação com a estátua ocorre, primeiramente, em razão da forma como Don Juan é colocado em um relicário, mas alguns anos antes, o próprio Juan havia mandado fabricar uma estátua para colocar sobre o túmulo do pai. Percebemos aqui uma inversão nos acontecimentos, pois Don Juan torna-se essa configuração de estátua de “santo” quando é levado para o altar no templo.

Nessa variação do mito, além da representação de Don Juan como estátua, Balzac utiliza-se de uma autêntica ironia, ao sugerir que o movimento corporal da personagem seja dado como milagre. E, por esse motivo, Elvire, devota e cristã, decide chamar o abade para canonizar o marido, para ela, um bem-aventurado como os grandes santos da Igreja.

Diante do ceticismo da personagem, deparamos com o paradoxo de sua canonização, quando várias pessoas de lugares diversos adentram a igreja para presenciar o milagre. Sacerdotes, abades e eclesiásticos unem-se ao povo em êxtase pelo momento de beatificação de Don Juan.

En somme, l'évaporation identitaire et énonciative dont Don Juan et le liquide magique sont les figures embrayantes, s'oppose à la statufication ou la pétrification identitaire et énonciative dont la statue de pierre (réduite significativement à la matière même) et les lithographes sont les garde-fou métaphoriques. (MISSOTTEN, 2009, p. 84).¹³⁸

Pela afirmação de Missotten, entendemos que há uma oposição entre a transformação do comendador em estátua e o processo contrário, que ocorre com Don Juan. O santo que

¹³⁷ O desejo de introduzir uma variação é tão forte aqui que ele foi até ao inverso: Don Juan que se tornou pedra [...] Bartholoméo não puniu Don Juan. Mas Don Juan renasce em cabeça, em estátua de pedra de Bartholoméo, para derrotar aquele que quis se livrar dele canonizando-o, fazendo dele São Juan de Lucar.

¹³⁸ Em suma, a evaporação identitária e enunciativa, das quais Don Juan e o líquido mágico são as figuras comunicantes, opõe-se a estatificação ou a petrificação identitária e enunciativa das quais a estátua de pedra (reduzida significativamente a matéria própria) e os litógrafos são os guardiões metafóricos.

deveria estar com o corpo imóvel e incorrupto possui na verdade um corpo em que partes se movimentam, graças aos poderes ocultos do elixir. Por isso, torna-se necessário destacar essa contradição na substância líquida do elixir, que dá vida ao seu portador, com o material que possibilita a petrificação de uma estátua.

Entendendo melhor essa diferença na construção do conto, podemos acrescentar que em todas as versões do mito de Don Juan existe a presença da estátua de um morto que ganha vida para vingar-se. Na narrativa de Balzac, vimos que o próprio Don Juan transforma-se em uma espécie de estátua, como num paradoxo irônico, em que a estátua constituída de pedra se contrapõe à fertilidade e à sexualidade de Don Juan. Além disso, renascer como uma cabeça que se movimenta, pode ser também uma vingança de seu pai, uma vez que Bartholoméo não conseguiu reviver dos mortos por causa do egoísmo do filho:

– *Allez à tous les diables, bêtes brutes que vous êtes ! Dieu, Dieu ! Carajos demonios, animaux, êtes-vous stupides avec votre Dieu-vieillard !*
[...] – *Vous insultez la majesté de l'enfer !* (BALZAC, 1980, p. 494-495).¹³⁹

Don Juan profere essas palavras após um riso diabólico, o que indica que naquele momento o ancião estava dominado por forças demoníacas. Para Milner (1960, p. 18), Don Juan « *se moque dans le tombeau comme il s'est moqué dans la vie.* »¹⁴⁰. A personagem que viveu intensamente sempre com grande cinismo faz o mesmo no túmulo, ou melhor, no altar, quando blasfema de todas as formas, deixando todos os padres e fiéis totalmente horrorizados. Don Juan se encontra novamente sob a influência de Satã, por isso é considerada uma das personagens mais satânicas de Balzac, por seus atos de blasfêmia, crueldade e incredulidade.

« [...] *le Don Juan de Balzac appartient à la lignée de celui de Molière ou de Mozart, qui est allé en enfer de sa propre volonté après avoir répondu « non » à la dernière question du Commandeur qui lui avait recommandé de se repentir.* » (MURATA, 1996, p. 95).¹⁴¹

Don Juan poderia, no momento final de sua existência, arrepender-se de seus pecados, mas ele prefere confiar nos poderes do elixir e, assim, como em muitas variações do mito, seu

¹³⁹ “Vão todos ao diabo, bestas, brutos que sois! Deus! Deus! Carajos demonios, animais, como sois estúpidos com vosso Deus-ancião!” [...] “Insultais a majestade do inferno!” (BALZAC, 2004, p. 120).

¹⁴⁰ Don Juan “zomba do túmulo como ele zombou da vida”

¹⁴¹ O Don Juan de Balzac pertence aquela linhagem de Molière ou de Mozart, que foi ao inferno por vontade própria após ter respondido “não” à última pergunta do Comendador que lhe tinha recomendado de se arrepender.

final é trágico, sem chance de redenção. Dominado pelos poderes de Satã, a personagem escolhe blasfemar e ofender a todos aqueles que o consideravam santo. Don Juan encontra-se totalmente perturbado por não ter conseguido alcançar seu objetivo, a imortalidade, e seu estado de ira o leva a cometer atos insanos, negando qualquer divindade existente:

Cependant don Juan, sinistrement traître à son père, exploiteur de son fils, simulateur de tous les bons sentiments, égoïste attaché à toutes les jouissances matérielles, dénué d'altruisme, insensible à l'idéal, se trouve joindre un immoralisme intégral à la négation de Dieu et de son Église. Balzac inclut quand même dans son récit une leçon de morale chrétienne. (BOREL, 1967, p. 68).¹⁴²

Logo, a maldade presente em todas as variações do mito também é representada na versão de Balzac. Don Juan não é mais aquele que somente seduz mulheres para depois abandoná-las; ele comete um parricídio e por não ter alcançado êxito com o elixir, essa personagem é capaz de qualquer ato cruel. O ancião Juan, nesse momento final, despreza a humanidade, as leis, a sociedade, a família, a Igreja e todos os que cruzam seu caminho. Don Juan está profundamente irado até mesmo contra Deus.

Belvidéro, além de trair o pai e enganar o filho, utiliza-se de um individualismo extremo, cercado de maldade e imoralidade. Para ele, o divino e o profano podem coexistir no mesmo espaço, pois o mais importante não é a salvação da alma do pecador e sim a possibilidade da equivalência dos poderes humanos com os de Deus. Nessa necessidade de ser o próprio Deus, Don Juan perde todas as chances de se redimir, já que mesmo no instante final de sua vida, ele prefere negar a existência do Criador e acolher Satã em sua vida:

[...] nous pouvons découvrir les éléments qui possède originellement le mythe de Don Juan, le mépris de l'humanité, la volonté de jouissance qui, poussée à l'extrême, se transforme en désir de l'infini, l'irruption de la mort dans la vie pleine de plaisirs, et enfin, le satanisme. (MURATA, 1996, p. 97).¹⁴³

Outro paradoxo, já discutido anteriormente, corresponde ao momento no qual Don Juan é levado para o altar na igreja, um espaço heterotópico para a personagem. O templo de uma igreja não poderia ser um local apropriado para esse homem, que debochou, por diversas

¹⁴² Entretanto Don Juan, sinistramente traidor de seu pai, explorador de seu filho, simulador de todos os bons sentimentos, egoísta ligado a todos os prazeres materiais, desprovido de altruísmo, insensível ao ideal, encontra-se unido a um immoralismo integral à negação de Deus e de sua Igreja. Balzac inclui, de certa forma, em sua narrativa uma lição moral e cristã.

¹⁴³ [...] nós podemos descobrir os elementos que possui originalmente o mito de Don Juan, o desprezo pela humanidade, a vontade pelo prazer que, levada ao extremo, transforma-se em desejo do infinito, a irrupção da morte em uma vida repleta de prazeres e, enfim, o satanismo.

vezes, de todas as religiões e crenças. Nesse local, há uma contradição com o primeiro espaço apresentado no conto, ou seja, o casarão de Bartholoméu Belvidéro é representado no início pela presença das cortesãs, vinhos e festa. No caso da igreja, destacamos o contrário: padres, beatas e objetos sacros marcam o local para onde é levado o quase santo.

A representação da igreja, nas variações do mito, ocorre, principalmente, com o encontro da estátua do comendador. A igreja e o cemitério são os dois espaços retomados nas peças. Balzac escolheu a igreja para reforçar ainda mais as intenções imorais da personagem e utilizou esse local de modo propício para as cenas de blasfêmia, surpresa e horror.

Assim, encontramos Don Juan Belvidéro, nesse cenário, com somente um braço e a cabeça se movimentando, como uma espécie de fantoche. Podemos salientar que a visualização dessa cena possui um lado extremamente cômico¹⁴⁴, que também pode levar o leitor ao riso. O narrador trabalha com as duas possibilidades: a primeira do horror e a segunda do riso:

Mais ici encore on accentuera le comique en le rapprochant de sa source. De l'idée de travestissement, qui est dérivée, il faudra remonter alors à l'idée primitive, celle d'un mécanisme superposé à la vie. Déjà la forme compassée de tout cérémonial nous suggère une image de ce genre. Dès que nous oublions l'objet grave d'une solennité ou d'une cérémonie, ceux qui y prennent part nous font l'effet de s'y mouvoir comme des marionnettes. Leur mobilité se règle sur l'immobilité d'une formule. C'est de l'automatisme. Mais l'automatisme parfait sera, par exemple, celui du fonctionnaire fonctionnant comme une simple machine, ou encore l'inconscience d'un règlement administratif s'appliquant avec une fatalité inexorable et se prenant pour une loi de la nature. (BERGSON, 1959, p. 26).¹⁴⁵

¹⁴⁴ Le comique est donc accidentel ; il reste, pour ainsi dire, à la surface de la personne. Comment pénétrera-t-il à l'intérieur ? Il faudra que la raideur mécanique n'ait plus besoin, pour se révéler, d'un obstacle placé devant elle par le hasard des circonstances ou par la malice de l'homme. Il faudra qu'elle tire de son propre fonds, par une opération naturelle, l'occasion sans cesse renouvelée de se manifester extérieurement. (BERGSON, 1959, p. 13). O cômico é portanto acidental ; ele permanece, por assim dizer, na superfície da pessoa. Como ele penetrará no interior? É preciso que a rigidez mecânica não tenha mais necessidade, para se revelar, de um obstáculo colocado diante dela pelo acaso das circunstâncias ou pela malícia do homem. É preciso que ela retire de si própria, por uma operação natural, a ocasião constantemente renovada para se manifestar exteriormente.

¹⁴⁵ Mas aqui ainda se acentuará o cômico o reaproximando de sua fonte. Da ideia de caricatura, que é derivada, é preciso remontar então à ideia primitiva, aquela de um mecanismo superposto à vida. Já a forma compassada de todo cerimonial nos sugere uma imagem desse gênero. Desde que nós esqueçamos o objeto grave de uma solenidade ou de uma cerimônia, aqueles que tomam parte aqui nos mostram o efeito de mover como marionetes. Sua mobilidade se fixa sobre a imobilidade de uma fórmula. É o automatismo. Mas o automatismo perfeito será, por exemplo, aquele do funcionário agindo como uma simples máquina, ou ainda o inconsciente de um regulamento administrativo se aplicando com uma fatalidade inexorável e se conduzindo por uma lei da natureza.

Don Juan é uma caricatura de estátua de um santo, fato que surpreende e causa comicidade na história. Vários finais poderiam ser esperados para essa personagem: a morte, uma grave doença, a prisão, mas nunca a transformação em santo num corpo de marionete.

Geralmente, os autômatos são seres que não possuem vida humana, mas aproximam-se de tal forma da espécie que podem até ser confundidos com ela, como a boneca Olímpia, no conto de Hoffmann. No caso de Belvidéro, encontramos um humano que perde a vida e, em seguida, retoma-a, mas com deficiências no movimento corporal.

Podemos pensar que o ocorrido com Don Juan se aproxima do fato que se passou com seu próprio pai. Bartholomé também não teve seu corpo totalmente ressuscitado : « *La mort et la réssurrection partielle de Don Juan Belvidéro sont la reprise variée de la mort et de la réssurrection partielle de Bartholomé Belvidéro.* »¹⁴⁶. (BRUNEL, 1999, p. 47). Nesse aspecto, Don Juan estaria sendo castigado pelo o que ele fizera ao pai. O crime do parricídio e da privação de doar vida ao pai são as causas desse final trágico da personagem. Segundo Brunel (1999), Don Juan não ter alcançado êxito em sua ressurreição dos mortos seria a vingança de Bartholomé, que também não voltou à vida por causa do filho:

Le scénario peut être considéré comme la double histoire d'une vengeance. Bartholomé, d'une certaine manière, s'est vengé de son fils Don Juan, qui n'avait pas voulu le ramener à la vie. Don Juan lui-même s'est vengé d'un ecclésiastique qui, non content de faire sa proie de la « pieuse Elvire » [...] a voulu exploiter cette piété pour en tirer des revenus. La tête de Don Juan dévorant celle de l'abbé de San Lucar à la manière d'Ugolin représente la vengeance des fils (muré avec eux sur l'ordre de l'archevêque Ruggieri, et torturé par la faim, il avait fini par manger leurs cadavres : Inferno, XXXIII, 75 « Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno », « et puis ce que la douleur ne put, la faim le put »). (BRUNEL, 1999, p. 51).¹⁴⁷

Nesse ponto, percebemos que o papel do comendador, presente nas outras versões do mito, surge no conto de Balzac por essa possível vingança do pai de Don Juan e pela sua transformação em estátua. Assim, essa seria a punição imposta pelo ato de crueldade cometido contra o pai, no primeiro momento de utilização do elixir.

¹⁴⁶ A morte e a ressurreição parcial de Don Juan Belvidéro são a repetição variada da morte e ressurreição de Bartholomé Belvidéro.

¹⁴⁷ O cenário pode ser considerado como a dupla história de uma vingança. Bartholomé, de certa maneira, vingou-se de seu filho Don Juan, que não quisera resgatá-lo para a vida. O próprio Don Juan vingou-se de um eclesiástico que, não contente de fazer sua presa a “piedosa Elvire” [...] quis explorar essa piedade para tirar rendas dela. A cabeça de Don Juan devorando aquela do abade de São Lucar ao modo de Ugolino representa a vingança dos filhos (encarcerado com eles sobre a ordem do arcebispo Ruggieri, e torturado pela fome, ele acabara por comer seus cadáveres: Inferno, XXXIII, 75 « Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno », “e depois, o que a dor não pôde, a fome pôde”).

Don Juan possivelmente entende que está sendo punido e, por isso, dominado por sua ira, ele não pensa nas consequências das suas falas e ações. Ninguém espera a atitude do “santo”, que com um salto, desprende a cabeça do corpo sem vida, para abocanhar o crânio do abade. Nesse ponto, verificamos a vingança de Don Juan com aqueles que talvez desejassem se aproveitar das ofertas generosas de Dona Elvire, o que configura uma possível crítica aos tributos pagos pelos fiéis. Mas vemos também uma aproximação com o ato de devorar cadáveres presente em *A divina comédia* de Dante:

Alors cette tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur la crâne jaune de l'officiant. [...] « Imbécile, dis donc qu'il y a un Dieu? » cria la voix au moment où l'abbé, mordu dans sa cervelle, allait expirer. (BALZAC, 1980, p. 495).¹⁴⁸

Devorar a cabeça do abade representa a vingança de Don Juan com a sociedade, a família e a Igreja. Ele não admite ser considerado o novo santo de Lucar e para mostrar que nunca estará de acordo com aquela situação, ele toma essa atitude canibal. Nesse momento, a construção do texto permite que sentimentos como o pavor, a angústia e o cômico grotesco se misturem no texto, principalmente, nessa parte final. Podemos dizer que nesse horror há também o riso maléfico da personagem Don Juan, um riso que denuncia a condição demoníaca da personagem. O grotesco da cena, mais uma vez, provoca também o riso do leitor:

[...] le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition. (BERGSON, 1959, p. 28).¹⁴⁹

O teórico Henri Bergson apresenta o corpo como uma roupa para a alma, e o movimento corporal só é possível graças à energia da alma. Quando há uma ruptura nos movimentos “normais” do corpo humano, o cômico é provocado, uma vez que a normalidade permite o senso comum e a anormalidade produz sentimentos como o horror e o cômico. No caso do cadáver de Don Juan, que possui a capacidade de movimentar apenas dois membros, nele aparece o incomum, o absurdo, pois os cadáveres não podem se locomover em razão de

¹⁴⁸ Então aquela cabeça viva se separou violentamente do corpo que já não vivia e caiu sobre o crânio amarelo do oficiante. [...]“Imbecil, pois sim que existe um Deus!”, gritou a voz no momento em que o abade, mordido no crânio, expirava. (BALZAC, 2004, p. 120)

¹⁴⁹ O corpo tornar-se-á para a alma o que a roupa era antes para o corpo mesmo, uma matéria inerte colocada sobre uma energia viva. E a impressão do cômico se produzirá desde que nós tivermos o sentimento nítido dessa superposição.

que em seu interior não há mais a energia vital. Contudo, nesse conto, o elixir de longa vida é a energia necessária para permitir esse reavivamento dos membros.

Outro aspecto importante a ressaltar é o fato de que quando um dos membros é separado do corpo em si, ele perde todas as articulações que permitem o movimento. Logo, não seria possível que uma cabeça pudesse simplesmente se deslocar de um corpo e permanecer com ações vitais – é o que ocorre no conto de Balzac. Don Juan consegue fazer com que sua cabeça se separe do restante do corpo para abocanhar um homem.

Assim, se o movimento de membros em um cadáver provoca o riso, o deslocamento dessas partes para fora do corpo também conduz para o tragicômico. Na verdade, podemos concordar com Castex, quando afirma que “*Le conte s’achève sur une scène de sacrilège qui consacre le triomphe de Satan.*”¹⁵⁰ (1962, p. 198), ou seja, a atitude final do quase “santo” está ligada à blasfêmia e ao domínio das forças do mal. Aquela cabeça embebida pelo elixir da imortalidade destrói a vida do abade que expira sem poder fazer nada.

O narrador conduz a história para um final imprevisível, mesmo que todos os atos de Don Juan, cercados por sua maldade, o levassem a uma punição, esse final é surpreendente. Desse desfecho, decorre o elemento fantástico, o horror, a repulsa, mas ao mesmo tempo o riso do leitor. Nem o pai nem o filho conseguem a tão desejada imortalidade, ambos sucumbem em meio ao seu próprio egoísmo e ambição. Diferente do que ocorre no gênero frenético, Balzac procura desnudar os aspectos da condição humana (MILNER, 1960) e, para isso, apresenta esses fenômenos de ordem sobrenatural modelando suas personagens.

Assim como em outros textos sobre Don Juan, também não há salvação para o protagonista de Balzac; os atos que a personagem praticou em vida, junto com as façanhas na sua morte, conduziram-na a esse final extremamente irônico: “*Si variation il y a, dans L’elixir de longue vie, elle va bien plutôt dans le sens d’une diabolisation de Don Juan que dans le sens d’une rédemption*”¹⁵¹. (Brunel, 1999, p. 46):

[...] *le Don Juan de Tirso de Molina, le Séducteur, l’impie qui meurt impénitent et qui est condamné. Celui de Zorilla qui est sauvé et détruit la légende de l’impiété en tant qu’élément essentiel. Enfin celui d’Azorin, le*

¹⁵⁰ O conto acaba com uma cena de sacrilégio que consagra o triunfo de Satã.

¹⁵¹ Se há variação, em « O elixir de longa vida », ela se apresenta mais no sentido de uma diabolização de Don Juan que no sentido de redenção.

Don Juan moderne et pieux, chez lequel ne reste que l'élément éternel, le don magique de la séduction. (MARAÑÓN, 1958, p. 144).¹⁵²

Don Juan Belvidéro, diferentemente da personagem de Zorrilla, é mais uma personagem que integra a longa lista dos condenados. Nesse ponto, não há mais a sedução, não há mais elixir da eterna juventude, o que lhe proporcionaria viver como um eterno Don Juan, pelo contrário, o fim desse conto denuncia o declínio da personagem, que não pôde conseguir nem a morte, que o eternizaria como muitas personagens românticas, e nem a tão desejada juventude.

Esse conto ilustra perfeitamente esse declínio. Primeiramente, porque Don Juan casa-se, como discorremos acima, o que não ocorre em Molina e Espronceda. Em segundo lugar, encontramos a velhice, geralmente essa personagem está ligada ao arquétipo da eterna juventude, o que não foi possível de conquistar com o elixir. O caráter cruel de Don Juan fez com que ele perdesse a oportunidade da imortalidade e, assim, ele chega ao momento final do declínio, que seria não apenas a morte, mas a condição final do seu corpo: um cadáver com uma cabeça e um braço de jovem.

A sonhada eterna juventude, que conferiria poder à personagem, não é conquistada. Nessa perspectiva, percebemos que há uma crítica moral e religiosa no que tange à busca pelo poder, pois quando não é bem administrado, conduz as personagens até a morte do corpo e, muitas vezes, até a condenação da alma. Don Juan, assim como Fausto, representa uma das figuras associadas ao individualismo dos tempos modernos, justamente por desejar conquistar poderes somente em benefício próprio. Belvidéro, além de aumentar a lista dentre as variações de Don Juan, simboliza também esse individualismo extremado, que possui estreita relação com seu caráter ateu, rebelde, inconformado e satânico. Vejamos a afirmação que Ian Watt (1997) traz a respeito de *El burlador de Sevilla* e sua aproximação com a personalidade de Belvidéro:

A total indiferença de Dom Juan em relação aos que sofrem o impacto destrutivo de suas ações, e a completa falta de hesitação na hora de praticá-las, certamente fazem dele uma anomalia humana. Haveria realmente uma pessoa como ele? Podemos admirar sua alegre segurança e invejar a sua tão despreocupada celebração da vida impulsionada pelo egoísmo; mas também achamos inconcebível que alguém possa viver sem jamais questionar a si mesmo. (WATT, 1997, p. 125).

¹⁵² [...] o Don Juan de Tirso de Molina, o sedutor, o ímpio que morre impenitente e que é condenado. Aquele de Zorrilla que é salvo e destrói a lenda da impiedade como elemento essencial. Enfim aquele de Azorin, o Don Juan moderno e piedoso, no qual permanece apenas o elemento eterno, o dom mágico da sedução.

Nesse sentido, visualizamos que há uma negação dos valores cristãos em decorrência das atitudes de Don Juan perante a assembleia reunida para venerá-lo. Ao blasfemar dentro de um templo sagrado e se tornar uma espécie de monstro assassino, Don Juan não se importa em conseguir a redenção, ele permanece blasfemando ironicamente, com o autêntico sarcasmo, diante da sociedade, que sempre possuiu. Logo, Belvidéro perde a juventude, os poderes do elixir e a própria vida em razão de seu individualismo.

CAPÍTULO 5

La Peau de Chagrin: A materialização do pacto de poder

*Il pose les signes et il les interprète d'après un code qui lui est propre. Avec des symboles, des méthaphores, l'artiste décrète un destin.*¹⁵³

BERTAULT, 1968.

Alguns objetos, mesmo com sua materialidade comum, possuem um encantamento misterioso, que só é revelado por uma observação minuciosa. Lâmpadas mágicas, cristais, amuletos e pergaminhos são exemplos de materiais que sugerem esse imaginário mágico, relacionado ao que está camuflado numa história. Na literatura, até mesmo outros objetos como chaves, retratos e estátuas podem ser elementos que conduzem a narrativa para o viés do fantástico, do sobrenatural. Logo, é necessário atribuir uma importância maior a esses instrumentos para entendermos como se articulam algumas histórias.

Na narrativa *La peau de chagrin*, todo o enredo gira em torno de um desses objetos, no caso, uma pele de onagro, que representa a materialização do pacto de poder com as forças ocultas. Esse romance foi escrito em 1831 e teve grande repercussão nas letras francesas. Balzac saía do frenético, assim como outros escritores, para se engajar em uma literatura “do diabo”, com influências do romance gótico inglês.

Assim, Balzac não constrói uma variação para a história de Fausto, como foi ilustrado para Don Juan no conto “O elixir de longa vida”, mas *A pele de onagro* constitui uma das narrativas em que o pacto de poder é representado de modo peculiar. Nesse romance, encontramos um tentador e um jovem sedento por poder. Logo, o lugar do diabo, nessa narrativa, ocorre inicialmente de duas formas: a primeira, pela questão do tentador que propõe o pacto, assim como Mefistófeles; a segunda, pelo desejo diabólico de Raphaël em se suicidar por não conquistar o amor de Foedora, a mulher sem coração que o abandonou.

Dans sa sensibilité colorée sombrement et sa prédilection pour le merveilleux du conte oriental, La peau de chagrin suit un courant de mal du siècle fort prononcé autour de 1830, et qui allait de pair avec la déception et le désenchantement après l'échec de la révolution. (JUNG, 2007, p. 114).¹⁵⁴

Essa narrativa marca um período forte na história política francesa, constituída pelos acontecimentos da revolução de 1830. A decepção de muitos jovens, por não alcançarem seus objetivos, possibilitou que alguns recorressem ao suicídio, como meio de se libertar de seus

¹⁵³ Ele apresenta os signos e os interpreta segundo um código que lhe é próprio. Com símbolos, metáforas, o artista decreta um destino.

¹⁵⁴ Em sua sensibilidade colorida sombriamente e sua predileção para o maravilhoso do conto oriental, *A pele de onagro* segue uma corrente do mal do século bem pronunciada em torno de 1830, e que condizia com a decepção e o desencantamento após o fracasso da revolução.

fardos. O protagonista desse romance simbolizaria parte dessa geração desiludida, ou seja, Balzac constrói uma narrativa que vem ao encontro desse período, representando os conflitos do homem diante da forte pressão política da época.

Em contrapartida, Balzac segue de perto as propostas dos contos maravilhosos orientais quando constrói algumas de suas narrativas, a começar pela questão de que *La peau de chagrin* e “L’elixir de longue vie” são textos que resgatam objetos mágicos com procedência oriental. O que o antiquário apresenta ao desconhecido, por exemplo, é a pele de um onagro, espécie de jumento, cavalo ou caprino, só encontrado na parte oriental do mundo.

Quando se indica o uso da pele de asnos e jumentos, em textos literários, nos lembramos de *Peau d’âne*, conto de fadas de Charles Perrault (séc. XVII). No conto do escritor francês, essa pele mágica tem a capacidade de metamorfosear e esconder aquele que a utiliza e, em *La peau de chagrin*, o jovem desconhecido de Balzac demora em descobrir os mistérios e magias que esse objeto pode conter:

Pauline et Raphaël – Peau d’âne et Peau de chagrin: tout est là. La première des Etudes philosophiques en date et dans l’ordre définitif de La Comédie humaine « étudie » comment la Pensée – la civilisation, la vie en société – fait, de quelque chose d’aussi simple et naturel qu’une peau d’âne, une peau de chagrin: l’homme qui pense est un animal dépravé. (NYKROG, 1993, p. 89).¹⁵⁵

Nesse sentido, percebemos que enquanto Pauline é aquela personagem inocente que usaria a pele por amor, assim como a personagem de Perrault, Raphaël carrega consigo o *chagrin*, o sofrimento e as dores por ter assinado o pacto de poder. Logo, por essas intertextualidades, vamos entendendo o porquê da retomada dessa tradição da pele e de seus poderes, sobretudo essa relação com o oriente, característica importante das narrativas românticas.

Compreendemos, assim, que em ambas as narrativas analisadas nesta pesquisa, a aquisição de poder ocorre pela presença dos objetos mágicos vindos de uma parte do mundo, mais interligada com aspectos místicos. Logo, esses elementos constituem nos textos a mediação entre o plano real e o plano sobrenatural, ou seja, esses objetos agem também como tentadores nas narrativas, mesmo não sendo personificados. Em *La peau de chagrin*, há então

¹⁵⁵ Pauline e Raphaël – Pele de asno e Pele de onagro: tudo está aqui. A primeira dos *Estudos Filosóficos* na data e na ordem definitiva de *A comédia humana* “estuda” como o Pensamento – a civilização, a vida em sociedade – feita, de alguma coisa de tão simples e natural quanto uma pele de asno, uma pele de onagro: o homem que pensa é um animal depravado.

um tentador em figura humana, que é o antiquário, e a pele de onagro, representando o talismã mágico.

Antes de tomar posse dessa pele, não havia ocorrido nenhum evento de caráter extraordinário na vida de Raphaël de Valentin, protagonista do romance. Contudo, aquele jovem possuía todas as características necessárias para aceitar qualquer tipo de proposta. Raphaël busca completude, pois vive naquele instante uma grande insatisfação e decepção pela vida. Raphaël estaria, naquele momento, totalmente desiludido com as paixões e extremamente endividado. A casa de jogos, no Palais Royal, foi a última tentativa para mudar seu destino, mas como a falta de sorte o acompanhava naquele dia, lançar-se nas águas do Rio Sena seria a maneira mais fácil de acabar com suas ilusões.

A princípio, a história inicia-se com um enredo tipicamente romântico, mas Balzac extrapola essa condição para criar um romance com técnicas realistas de narração e descrição, mescladas a elementos fantásticos. Assim, depois de termos visualizado a forma como aquele jovem perde todas as suas esperanças na casa de jogo, o narrador nos conduz, com o protagonista, até a loja de antiguidades (um dos espaços heterotópicos analisados no capítulo 3), local onde se encontra a segunda personagem importante da narrativa: o antiquário.

Nesse local, o jovem decidiu adiar sua vontade de lançar-se nas águas do Rio Sena, não apenas para esperar anoitecer, mas para meditar sobre sua decisão e tentar fugir de seu destino:

Il voulut se soustraire aux titillations que produisaient sur son âme les réactions de la nature physique, et se dirigea vers un magasin d'antiquités dans l'intention de donner une pâture à ses sens, ou d'y attendre la nuit en marchandant des objets d'art. (BALZAC, 1979a, p. 68).¹⁵⁶

Um ambiente escuro e sombrio, como essa antiga loja, torna-se o espaço propício para que o antiquário apareça diante do ilustre desconhecido dessa história. Geralmente, os antiquários são homens que apresentam extrema sabedoria, por dedicarem toda a vida em busca do conhecimento pleno das coisas. Assim, para a primeira apresentação dessa personagem, o narrador conduz os devaneios do jovem rapaz até a visualização de uma espécie de fantasma, dentro de uma atmosfera sombria, rodeada de reinos e impérios:

La singulière jeunesse qui animait les yeux immobiles de cette espèce de fantôme empêchait l'inconnu de croire à des effets surnaturels; néanmoins, pendant le rapide intervalle qui sépara sa vie somnambulique de sa vie réelle, il demeura dans le doute philosophique recommandé par Descartes,

¹⁵⁶ Quis subtrair-se às palpitações produzidas em sua alma pelas reações da natureza física e dirigiu-se a uma loja de antiguidades com a intenção de alimentar seus sentidos, ou de esperar ali a noite, examinando objetos de arte. (BALZAC, 2008, p. 40).

et fut alors, malgré lui, sous la puissance de ces inexplicables hallucinations dont les mystères sont condamnés par notre fierté ou que notre science impuissante tâche en vain d'analyser. (BALZAC, 1979a, p. 77).¹⁵⁷

A primeira possibilidade do sobrenatural ocorre nessa descrição, mas a própria personagem permanece em dúvida se semelhante figura, mesmo sendo tão estranha, é um fantasma. Seria apenas um homem muito magro, de faces encovadas que pode ser uma alucinação. E diante dessa aparição, o narrador compara essa criatura com a figura de Mefistófeles, o tentador de Fausto, aquele que, com sua aparência bizarra, surge repentinamente diante de alguém que busca o suicídio.

O momento de diálogo entre o jovem e o antiquário se configura como ponto central da história. Raphaël ainda deseja morrer, dessa vez, influenciado pelo seu desespero, após se perder em seus devaneios e visualizar as épocas passadas naquela galeria. Mas podemos questionar o que representaria esse desespero de Raphaël mediante as questões históricas daquele tempo? Segundo Murata (2003, p. 52), aquele que é levado a se lançar nas águas do Rio Sena, por um excesso de desespero, representaria a geração desiludida após a revolução de 1830, que começou na França e se espalhou por toda a Europa. Essa revolução foi liderada por estudantes, jornalistas e trabalhadores contra o desenvolvimento de um governo conservador, nas eleições de 1830. Muitas manifestações ocorreram até a queda do Rei Carlos X.

Na literatura e nas artes plásticas, esse período histórico foi fortemente representado. Victor Hugo com o romance *Les misérables* e o pintor Delacroix com o quadro “A liberdade guiando o povo” são exemplos fecundos desses dias revolucionários de 1830. Logo, por um lado, visualizamos Raphaël de Valentin, enquanto sujeito anônimo no início do romance, como uma representação dessa geração suicida, adepta da revolução e, por outro lado, como uma variação daquelas personagens modernas que buscam completude e, por isso, firmaram o pacto de poder:

Dès le début, lorsque nous voyons Raphaël de Valentin entrer dans la maison de jeu, - l'histoire nous jette in medias res et nous apprenons par un récit ultérieur de Raphaël ce qui a précédé – les éléments faustiens sont présents avec cette observation de la réalité propre à la Comédie humaine.

¹⁵⁷ A singular juventude que animava os olhos imóveis dessa espécie de fantasma impedia o desconhecido de crer em efeitos sobrenaturais; todavia, durante o rápido intervalo que separou sua vida sonambúlica de sua vida real, ele permaneceu na dúvida filosófica recomendada por Descartes e foi então dominado, contra a vontade, pelas inexplicáveis alucinações cujos mistérios são condenados por nosso orgulho, ou que nossa ciência impotente busca em vão analisar. (BALZAC, 2008, p. 50)

Raphaël est à la fois un héros de Byron et de Goethe, un Manfred et un Faust visité par l'idée du suicide. (DÉDÉYAN, 1958, p. 333).¹⁵⁸

Nesse sentido, percebemos que a história de Raphaël se configura como variação do mito de Fausto, pois o cientista também desejava adquirir poder e conhecimento e, para isso, estaria disposto a firmar o pacto com Mefistófeles. Portanto, o antiquário representaria, nessa narrativa balzaquiana, o tentador de Raphaël, pois propõe uma alternativa ao jovem, ou melhor, apresenta-lhe o ponto chave dessa narrativa, a pele de onagro:

« Retournez-vous, dit le marchand en saisissant tout à coup la lampe pour en diriger la lumière sur le mur qui faisait face au portrait, et regardez cette PEAU DE CHAGRIN », ajouta-t-il.

Le jeune homme se leva brusquement et témoigna quelque surprise en apercevant au-dessus du siège où il s'était assis un morceau de chagrin accroché sur le mur, et dont la dimension n'excédait pas celle d'une peau de renard ; mais, par un phénomène inexplicable au premier abord, cette peau projetait au sein de la profonde obscurité qui régnait dans le magasin des rayons si lumineux que vous eussiez dit d'une petite comète. Le jeune incrédule s'approcha de ce prétendu talisman qui devait le préserver du malheur, et s'en moqua par une phrase mentale. Cependant, animé d'une curiosité bien légitime, tous il se pencha pour regarder alternativement la peau sous toutes les faces, et découvrit bientôt une cause naturelle à cette singulière lucidité. Les grains noirs du chagrin étaient si soigneusement polis et si bien brunis, les rayures capricieuses en étaient si propres et si nettes que pareilles à des facettes de grenat, les aspérités de ce cuir oriental formaient autant de petits foyers qui réfléchissaient vivement la lumière. (BALZAC, 1979a, p. 82-grifos do autor).¹⁵⁹

Nessa apresentação, o espaço torna-se propício para a visualização desse objeto mágico. A luminosidade da pele, com seus grãos polidos, destoa da obscuridade daquela loja,

¹⁵⁸ Desde o início, quando vemos Raphaël de Valentin entrar na casa de jogo, – a história nos lança *in medias res* e nós sabemos por meio de uma narrativa ulterior de Raphaël o que precedeu – os elementos faustianos estão presentes com essa observação da realidade própria na *Comédia Humana*. Raphaël é ao mesmo tempo um herói de Byron e de Goethe, um Manfred e um Fausto visitado pela ideia de suicídio.

¹⁵⁹ Vire-se – disse o comerciante, pegando a lamparina para dirigir a luz à parede defronte ao retrato – e olhe esta Pele – acrescentou.

O jovem ergueu-se bruscamente e mostrou certa surpresa ao notar, acima do lugar onde se sentara, um pedaço de chagré^m ** pendurado à parede, cuja dimensão não excedia a de uma pele de raposa; mas, por um fenômeno inexplicável à primeira vista, essa pele projetava, na profunda obscuridade que reinava na loja, raios tão luminosos como os de um pequeno cometa. Incrédulo, o jovem aproximou-se desse pretensu talismã que devia preservá-lo da desgraça e, por uma frase mental, zombou dele. No entanto, animado de uma curiosidade muito legítima, inclinou-se para examinar alternadamente a pele de todos os lados, e logo descobriu uma causa natural para aquela estranha luminosidade. Os grãos escuros do chagré^m estavam tão cuidadosamente polidos e lustrados, as riscas caprichosas eram tão limpas e tão nítidas, que como as facetas da granada *, as asperezas do couro oriental formavam pequenos pontos que refletiam intensamente a luz. (BALZAC, 2008, p.55)

** Uma variedade de couro granulado preparado com pele de jumento, cavalo ou caprino, usado em marroquinaria ou encadernação * Mineral de cor vermelho-castanha. (N.T)

como se esse objeto possuísse luz própria ou mesmo como se fosse encantado. Essa pele, trazida do oriente, assim como outros objetos orientais, possui esse encantamento, como algo camuflado, que não é revelado facilmente à personagem.

Pensando na articulação da narrativa até esse ponto, percebemos, primeiramente, que Raphaël não entrou naquele lugar simplesmente para retardar um suicídio, mas para adiar a concretização da sua morte. Esse talismã apresentado à personagem corresponde ao elemento de mediação entre a realidade “normal” em que Raphaël se encontra – jovem desesperado por ter fracassado em tudo – com a instauração do sobrenatural. Após a descoberta desse objeto, a vida da personagem pode tomar rumos inesperados, como bem mostra as inscrições em sânscrito sobre a pele:

Ce que voulait dire em français:

SI TU ME POSSÈDES, TU POSSÉDERAS TOUT.
 MAIS TA VIE M'APPARTIENDRA. DIEU L'A
 VOULU AINSI. DÉSIRE, ET TES DÉSIRES
 SERONT ACCOMPLIS. MAIS RÈGLE
 TES SOUHAITS SUR TA VIE.
 ELLE EST LÀ. À CHAQUE
 VOULOIR JE DÉCROÛTERAI
 COMME TES JOURS
 ME VEUX-TU ?
 PRENDS. DIEU
 T'EXAUCERA.
 SOIT !

(BALZAC, 1979a, p. 84)¹⁶⁰

É necessário ver que o formato em que as frases estão colocadas na pele nos leva para um imaginário oriental, por causa da disposição dos caracteres em sânscrito, uma das línguas mais antigas da família Indo-Europeia. Além disso, o formato de triângulo invertido sugere o contrário da perfeição, que seria o triângulo com a base para baixo, representação da Santíssima Trindade. No caso da inversão dessa figura geométrica, há uma alusão a Cruz invertida, símbolo satânico e não cristão. Neste caso, essa inversão indicaria a presença das forças ocultas nesse talismã mágico.

¹⁶⁰ Se me possuíres, possuirás tudo. Mas tua vida me pertencerá. Deus quis assim. Deseja, e teus desejos serão realizados. Mas regula teus desejos por tua vida. Ela está aqui. A cada desejo, decrescerei assim como teus dias. Queres-me? Toma-me. Deus Te atenderá.
 A s s i m seja! (BALZAC, 2008, p. 57)

Nota-se também, que a transcrição sobre a pele do *chagrin* é muito profunda e impossível de ser retirada com qualquer instrumento, o que a torna semelhante ao próprio sentido do *chagrin*, que significa sofrimento ou tristeza no idioma Francês. Assim como uma ferida causa uma cicatriz e marca o corpo humano, a sentença transcrita sobre a pele desse animal também marca de forma implacável a vida da personagem. Com a descoberta desse precioso objeto, o pensamento do suicídio já havia abandonado o jovem, que envolvido pela curiosidade da pele, quer apenas possuí-la, não importando com as consequências.

Em nenhuma das versões de Fausto existe um talismã que concede desejos. O pacto faustiano se concretiza quando a personagem, voluntariamente, decide assinar aquele documento com uma gota do próprio sangue. Esse tipo de pacto para Milner (1960) é representado na obra de Balzac apenas em *Melmoth Réconcilié*, nos demais romances do escritor, os objetos mágicos geralmente representam essa materialização do pacto de poder. Raphaël torna-se então, a representação do homem moderno que assina o pacto sem pensar nas consequências futuras que esse ato lhe traria. Naquele momento, ele não se importa em ser iludido, pois essa ilusão dar-lhe-ia mais uma oportunidade de fugir das desgraças de sua vida:

Ceci, dit-il d'une voix éclatante en montrant la peau de chagrin, est le pouvoir et le vouloir réunis. Là sont vos idées sociales, vos désirs excessifs, vos intempérances, vos joies qui tuent, vos douleurs qui font trop vivre ; car le mal n'est peut-être qu'un violent plaisir . Qui pourrait déterminer le point où la volupté devient un mal et celui où le mal est encore la volupté ? Les plus vives lumières du monde idéal ne crassent-elles pas la vue, tandis que les plus douces ténèbres du monde physique la blessent toujours ? Le mot de Sagesse ne vient-ils pas de savoir ? et qu'est-ce que la folie, sinon l'excès d'un vouloir ou d'un pouvoir ?
 – *Eh bien, oui je veux vivre avec excès, dit l'inconnu en saisissant la Peau de chagrin.* (BALZAC, 1979a, p.87).¹⁶¹

Não há mais possibilidade de volta, como bem reforça o antiquário, aquele objeto é o símbolo do poder e querer reunidos. Basta desejar e tudo será alcançado. Todos os deleites, prazeres e volúpias da vida podem ser concedidos àquele que possui essa pele. Grande parte das personagens balzaquianas deseja esse poder; a vontade de poder é recorrente em

¹⁶¹ [...] Isto – disse ele com uma voz estridente, apontando para o chagrém – é poder e o querer reunidos. Aqui estão as idéias sociais, os desejos excessivos, as intemperanças, as alegrias que matam, as dores que prolongam demais a vida; pois o mal talvez seja apenas um violento prazer. Quem poderia determinar o ponto em que a volúpia torna-se uma mal e aquele em que o mal é ainda a volúpia? As mais vivas luzes do mundo ideal não acariciam a visão, enquanto as mais doces trevas do mundo físico sempre a ferem? A palavra Sabedoria não vem de saber? E o que é a loucura senão o excesso de um querer ou de um poder?

- Pois então eu quero, sim, viver com excesso – disse o desconhecido, pegando a pele de onagro. (BALZAC, 2008, p. 60)

praticamente toda *La comédie humaine*, se pensarmos em *Le centenaire* que buscava a eternidade e na disputa pela imortalidade entre Bartholomé e Don Juan Belvidéro em *L'elixir de longue vie*.

No século XIX, a aquisição de poder representaria o domínio da burguesia em ascensão, impondo sua autoridade às outras classes. A sociedade se divide entre aqueles que têm poder e os subordinados. Todos os que desejam esse domínio são conduzidos por sentimentos ambiciosos e individualistas. Os casos de Fausto e Don Juan, no período moderno, demonstram que quando o poder não é bem administrado, sendo usado apenas para interesses pessoais, pode trazer consequências irremediáveis. Assim, esse desejo descontrolado também pode ser visto nas falas desse jovem que naquele momento assina o pacto:

[...] Voyons! Ajouta-t-il en serrant le talisman d'une main convulsive et regardant le vieillard. Je veux un dîner royalement splendide, quelque bacchanale digne du siècle où tout s'est, dit-on, perfectionné! Que mes convives soient jeunes spirituels et sans préjugés, joyeux jusqu'à la folie! Que les vins se succèdent toujours plus incisifs, plus pétillants, et soient de force à nous enivrer pour trois jours! [...] Donc je commande à ce pouvoir sinistre de me fondre toutes les joies dans une joie. (BALZAC, 1979a, p. 87-88).¹⁶²

No primeiro pedido de Raphaël percebemos que ele se mostra irônico diante dos poderes daquela pele. Em seu interior permanece a dúvida se aquele talismã realmente seria mágico e esse desejo mirabolante é a prova de que tudo aquilo poderia ser ainda uma alucinação. Na verdade, o jovem parecia estar desafiando o antiquário sobre os reais poderes daquele objeto. Raphaël é um cético, assim como Don Juan, mas naquele momento, mesmo não crendo em magia ou forças ocultas, ele pretende testar os poderes daquela pele. Don Juan também fez o mesmo para saber os reais poderes do elixir – ele testou o líquido em seu pai.

Contudo, aquela pele não realiza desejos instantâneos como se fosse uma lâmpada mágica ou outro talismã. As transcrições nesse objeto deixam claro que a cada pedido realizado haverá uma diminuição na vida do possuidor e na dimensão da pele mágica. Logo, nada acontecerá naquele mesmo momento; as situações se passarão normalmente, mas a concretização do pacto ocorrerá:

¹⁶² Vejamos! – acrescentou, apertando o talismã com a mão tremendo e olhando para o velho. – Quero um jantar regiamente esplêndido, uma bacanal digna do século em que tudo, dizem, se aperfeiçoou! Que meus convivas sejam jovens, espirituosos e sem preconceitos, alegres até a loucura! Que os vinhos se sucedam sempre mais incisivos, espumantes e capazes de nos embriagar por três dias! [...] Ordeno a esse poder sinistro que junte todas as alegrias numa só. (BALZAC, 2008, p. 60).

Croyez-vous, dit le marchand, que mes planchers vont s'ouvrir tout à coup pour donner passage à des tables somptueusement servies et à des convives de l'autre monde ? Non, non, jeune étourdi. Vous avez signé le pacte, tout est dit. Maintenant vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie. Le cercle de vos jours, figuré par cette peau, se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant. Le bramine auquel je dois ce talisman m'a jadis expliqué qu'il s'opérerait un mystérieux accord entre les destinées et les souhaits du possesseur. Votre premier désir est vulgaire, je pourrais le réaliser ; mais j'en laisse le soin aux événements de votre nouvelle existence. Après tout, vous vouliez mourir ? hé bien, votre suicide n'est que retardé. » (BALZAC, 1979a, p. 88).¹⁶³

O antiquário esclarece as condições pelas quais deve submeter-se aquele que possui o talismã. Nada virá gratuitamente ao jovem, tudo será pago com o preço de sua vida, ou seja, mesmo tendo esquecido o suicídio por aquele momento, a morte de Raphaël é apenas adiada. Mesmo assim, o jovem aceita o poder que a pele lhe concede; é necessário esse encontro com o antiquário, para que o pacto seja firmado – o pacto de poder, semelhante ao que ocorre em *Fausto* – o poder e a riqueza em troca da alma humana. No romance de Balzac, o poder e a realização de desejos em troca da vida.

Esse pacto firmado é o ponto de partida dessa narrativa, o momento exato de troca – a vida pela morte – o suicídio adiado, e não esquecido. Para Milner (1960), o talismã corresponde à “*Jouissance totale*” – o Talismã como um presente de Satã – a realização de todos os deleites. “*Vouloir et pouvoir réunis*”.

Nesse sentido, a influência do diabo está presente nesse romance não só quando a personagem encontra o antiquário, mas desde o momento em que ele busca o suicídio, dominado por seu desespero. Em *A comédia humana*, encontramos personagens que são dominadas pelo mal e que conseguem se redimir após anos de sofrimento e ainda, aqueles que preferem ser dominados até o final de seus dias, sem se preocupar com a redenção, caso de Don Juan. Assim, retornamos ao prefácio de *A comédia humana*, mais especificamente às propostas de Balzac sobre a ideia de ordem social presente nas doutrinas religiosas.

As questões interligadas à escolha do mal feita pelo homem começam a ser ilustradas pelo protagonista de *La peau de chagrin*, uma vez que todas as consequências da posse da pele já podem ser previstas pelo leitor, mesmo antes da revelação do nome da personagem. O

¹⁶³ - Acredita – disse o comerciante – que meu chão vai abrir-se de repente para dar passagem a mesas suntuosamente servidas e a convivas do outro mundo? Não, não, meu estouvado jovem. Você assinou o pacto, tudo está dito. Agora suas vontades serão escrupulosamente satisfeitas, mas a custo de sua vida. O círculo de seus dias, representado por essa pele, se contrairá conforme a força e o número de seus desejos, desde o mais pequeno até o mais exorbitante. O brâmane a quem devo esse talismã explicou-me outrora que haveria uma misteriosa concordância entre os destinos e os desejos do possuidor. Seu primeiro desejo é vulgar, eu poderia realizá-lo; mas deixo esse cuidado aos acontecimentos de sua nova existência. Afinal, queria morrer, não é mesmo? Pois bem, seu suicídio foi apenas adiado. (BALZAC, 2008, p. 61)

narrador somente revela a verdadeira identidade daquele jovem, após a concretização do pacto. Quando o jovem sai da casa do antiquário sua vida não é mais a mesma, ele sai do anonimato para que a partir desse momento decisivo, em que ele não é mais um simples suicida, seu nome seja revelado:

[...] *En s'élançant de la porte du magasin sur la chaussée, il heurta trois jeunes gens qui se tenaient bras dessus bras dessous.*
 « *Animal!*
 - *Imbécile!* »
Telles furent les gracieuses interpellations qu'ils échangèrent.
 « *Eh!, c'est Raphaël.* (BALZAC, 1979a, p. 89).¹⁶⁴

O narrador desenvolve os fatos, até esse momento, referindo-se ao jovem como desconhecido e somente após a aquisição da pele de onagro que o leitor conhece sua identidade. Assim, é possível a visualização do ponto de arranque da história primeira, que ocorre no início do romance, simultaneamente com o discurso, mas que tem seu ponto de partida principal, justamente, no momento em que Raphaël deixa de ser um desconhecido ao tomar posse do talismã.

En ce moment, Raphaël passait avec ses amis sur le Pont des Arts, d'où, sans les écouter, il regardait la Seine dont les eaux mugissantes répétaient les lumières de Paris. Au-dessus de ce fleuve, dans lequel il voulait se précipiter naguère, les prédictions du vieillard étaient accomplies, l'heure de sa mort se trouvait déjà fatalement retardée. (BALZAC, 1979a, p. 90).¹⁶⁵

A partir desse pacto, a vida de Raphaël terá outro sentido, o suicídio é adiado e seus desejos serão realizados de forma simples e totalmente natural. Desse modo, pela condução desse narrador extradiegético, o anonimato é quebrado para que a nova existência da personagem comece. Por ter assinado o pacto, ele pode realizar todos os seus desejos. Querer e poder reunidos, já manifestados no primeiro pedido. Raphaël deseja um grande banquete com seus amigos e aqueles que o encontraram, levam-no para uma grande festa. O desejo pronunciado, ainda na loja de antiguidades, é realizado de forma totalmente natural.

¹⁶⁴ [...] Lançando-se da porta da loja à calçada, esbarrou em três rapazes que passavam de braços dados.
 - *Animal!*
 - *Imbecil!*
 Tais foram as amáveis interpelações que trocaram.
 - *Ei, é Raphaël!* (BALZAC, 2008, p. 61)

¹⁶⁵ Nesse momento Raphaël passava com os amigos pela Pont des Arts, de onde, sem escutá-los, olhava as águas do Sena que refletiam as luzes de Paris. Acima desse rio, onde pouco antes quisera precipitar-se, as predições do velho realizavam-se, a hora de sua morte era fatalmente adiada. (BALZAC, 2008, p. 63).

Assim, podemos ressaltar também a função das pessoas que Raphaël encontra após firmar o pacto. Os amigos levam-no até o banquete, são os primeiros a participar da vida do jovem depois dos fatos ocorridos na loja de antiguidades. Esses amigos são também auxiliares para que o primeiro desejo possa ser realizado. Logo, entendemos que a naturalidade da realização do desejo de Raphaël faz com que ele duvide dos verdadeiros poderes daquela pele, instaurando certa hesitação na narrativa. Até aquele momento não havia comprovação sobre a eficácia do talismã. E a única maneira de verificar seria medindo-o, para saber se o couro do *chagrin* diminuiria, mas Raphaël ainda não pensa em realizar tal ato.

A princípio, o jovem não teme as consequências daquele pacto, pois não havia compreendido a fatal escolha que fizera ao tomar posse do talismã. Assim, ao encontrar tudo o que queria em uma grande recepção, inclusive, as mulheres mais desejadas, Raphaël age como se aquilo tudo fosse algo casual, sem nada de extraordinário, e resolve tirar proveito daquele instante de fuga do destino:

De frêles et décentes jeunes filles, vierges factices dont les jolies chevalures respiraient une religieuse innocence, se présentaient aux regards comme des apparitions qu'un souffle pouvait dissiper. Puis des beautés aristocratiques au regard fier, mais indolentes, mais fluettes, maigres gracieuses, penchaient la tête comme si elles avaient encore de royales protections à faire acheter. Une Anglaise blanche et chaste figure aérienne, descendue des nuages d'Ossian, ressemblait à un ange de mélancolie, à un remords fuyant le crime. La Parisienne dont toute la beauté gît dans une grâce indescriptible, vaine de sa toilette et de son esprit armée de sa toute-puissante faiblesse, souple et dure, sirène sans coeur et sans passion, mais qui sait artificieusement créer les trésors de la passion et contrefaire les accents du coeur, ne manquait pas à cette périlleuse assemblée où brillaient encore des Italiennes tranquilles en apparence et consciencieuses dans leur félicité de riches Normandes aux formes magnifiques, des femmes méridionales aux cheveux noirs, aux yeux bien fendus. (BALZAC, 1979a, p. 110).¹⁶⁶

Do mesmo modo que encontramos as cortesãs no conto “L’elixir de longue vie”, nesse romance visualizamos as mulheres como simples figurantes, pertencentes aos mais diversos países, mas todas belas, magras, carregadas de um ar inocente, escondendo os mais ardentes

¹⁶⁶ Frágeis e decentes moças, virgens falsas cujas belas cabeleiras respiravam uma religiosa inocência, apresentavam-se aos olhares como aparições que um sopro podia dissipar. Depois, beldades aristocráticas de olhar frio, mas indolentes, esguias e graciosas, inclinavam a cabeça como se ainda precisassem obter régias proteções. Uma inglesa, branca e casta figura aérea, descida das nuvens de Ossian, parecia um anjo de melancolia, um remorso fugindo do crime. A parisiense, cuja beleza reside numa graça indescritível, vaidosa de seu vestido e de seu espírito, armada de uma onipotente fragilidade, maleável e dura, sereia sem coração e sem paixão, mas que sabe artificiosamente criar os tesouros da paixão e imitar as vozes do coração, não faltava nessa perigosa assembleia em que brilhavam também italianas de aparência tranquila e conscienciosas de sua felicidade, ricas normandas de formas magníficas, mulheres meridionais de cabelos negros e olhos rasgados. (BALZAC, 2008, p. 84).

desejos em seus corações. Essas mulheres, apaixonadas por essa vida de deleites, fazem parte do desejo de Raphaël de ter em seus braços o que ele não teve com Foedora, ou seja, corroboram com a realização mundana de seus desejos. Para Thinès (1989), a vontade de poder estaria interligada a essa limitação efêmera das vontades humanas: “*La volonté de puissance trouve donc dans sa limitation même de la durée mondaine, la condition essentielle de son accomplissement plénier.*»¹⁶⁷. (THINÈS, 1989, p. 157).

Assim, a bela Foedora é apresentada na história quando Raphaël encontra Émile, um amigo jornalista. Somente a partir de uma longa conversa entre os dois que ocorre um retorno ao passado, para que o leitor compreenda os motivos pelos quais Raphaël buscasse o suicídio naquele momento. Para isso, uma grande analepse, conduzida pelo discurso direto do protagonista, transporta o leitor ao passado de Valentin, por meio de uma narrativa secundária que corrobora para a construção desse romance.

5.1. As anacronias e a narração em primeira pessoa

As analepses podem ocorrer como uma retomada do passado, dentro da história principal. Para Genette (1995, p. 48), “As analepses externas, pelo simples fato de serem externas, não correm em nenhum momento o risco de interferir com a narrativa primeira, que têm simplesmente por função completar, esclarecendo o leitor sobre este ou aquele ‘antecedente’”. Esse recurso é necessário na narrativa para que o leitor compreenda tudo o que aconteceu com a personagem antes do ponto de partida da história, quando ele tomou posse da pele mágica.

As analepses e as prolepses são anacronias, quando o tempo da narrativa não segue a ordem natural dos acontecimentos e, assim, as anacronias buscam o passado ou o futuro para que determinado fato seja esclarecido. Logo, Émile assume a função de interlocutor para que Raphaël volte ao passado e esclareça as razões pelas quais ele chegou até esse ponto. A personagem da narrativa primeira se encontra agora em um nível narrativo segundo, pois ele toma a voz do discurso, com raríssimas intervenções do narrador extradiegético:

- *Quand je sortis du collège, reprit Raphaël en réclamant par un geste le droit de continuer, mon père m’astreignit à une discipline sévère, il me logea dans une chambre contiguë à son cabinet ; je me couchais dès neuf heures du soir et me levais à cinq heures du matin ; il voulait que je fisse*

¹⁶⁷ [...] A vontade de poder encontra, então, em sua própria limitação da duração terrestre, a condição essencial de sua realização plena.

mon Droit en conscience, j'allais en même temps à l'École et chez un avoué ; mais les lois du temps et de l'espace étaient si sévèrement appliquées à mes courses, à mes travaux, et mon père me demandait en dînant un compte si rigoureux de ...

- Qu'est-ce que cela me fait ? dit Émile.

- Eh ! que le diable t'emporte, répondit Raphaël. Comment pourras-tu concevoir mes sentiments si je ne te raconte les faits imperceptibles qui influèrent sur mon âme, la façonnèrent à la crainte et me laissèrent longtemps dans la naïveté primitive du jeune homme ? (BALZAC, 1979a, p. 121).¹⁶⁸

Nesse ponto da narrativa, o discurso passa a ser direto, o narrador dá voz ao personagem para que ele narre o seu passado. Existem parágrafos nessa parte do romance de até 38 páginas, sem interrupção de um narrador externo. Assim como nos referimos ao papel de Don Juan na diegése, que se mescla com o narrador, em *La peau de chagrin*, Raphaël assume uma função importante em sua própria história, sendo um narrador em primeira pessoa. Logo, dentro de uma grande analepse, Raphaël mergulha em um passado repleto de acontecimentos frustrantes, como a morte de seu pai:

[...] Les larmes que je vis dans les yeux de mon père furent alors pour moi la plus belle des fortunes, et le souvenir de ces larmes a souvent consolé ma misère. Dix mois après avoir payé ses créanciers, mon père mourut de chagrin, il m'adorait et m'avait ruiné ; cette idée le tua. En 1826, à l'âge de vingt-deux ans, vers la fin de l'automne, je suivis tout seul le convoi de mon premier ami, de mon père. Peu de jeunes gens se sont trouvés, seuls avec leurs pensées, derrière un corbillard, perdus dans Paris, sans avenir, sans fortune. (BALZAC, 1979a, p. 127).¹⁶⁹

Por esse excerto, percebemos que a história pode ser datada sem que a narração o seja; o ano de 1826 é uma marcação de tempo da história e não do discurso. A princípio, a não delimitação do tempo do discurso pode ser um artifício literário eficaz, uma vez que não há necessidade de saber quando se narrou a história, mas quando ela se passou.

¹⁶⁸ - Quando eu saí do colégio – retomou Raphaël, solicitando por um gesto o direito de continuar -, meu pai impôs-me uma disciplina severa, alojando-me num quarto contíguo a seu gabinete; eu me deitava às nove da noite e levantava às cinco da manhã; ele queria que eu estudasse Direito de modo consciencioso, frequentando ao mesmo tempo a escola e um advogado; mas as normas de tempo e de espaço eram tão severamente aplicadas às minhas caminhadas, aos meus trabalhos, e meu pai, durante o jantar, exigia contas tão rigorosas de...

- Mas o que me importa isso? – Disse Émile.

- Ah! Que o diabo o carregue! – Respondeu Raphaël. – Como poderá entender meus sentimentos se não conto os fatos imperceptíveis que influíram em minha alma, marcando-a com o temor e deixando-me por muito tempo na ingenuidade primitiva de um rapaz?

¹⁶⁹ [...] As lágrimas que vi nos olhos de meu pai foram então para mim a mais bela das fortunas, e a lembrança dessas lágrimas muitas vezes consolou minha miséria. Dez meses após ter pago seus credores, meu pai morreu de tristeza, ele me adorava e havia me arruinado: essa idéia o matou. Em 1826, com vinte e dois anos, no final do outono, acompanhei sozinho o enterro de meu primeiro amigo, de meu pai. Poucos rapazes sabem o que é estar sozinho com seus pensamentos, atrás de um carro fúnebre, perdido em Paris, sem futuro, sem fortuna. (BALZAC, 2008, p. 102)

A desordem temporal dessa narrativa também constitui um recurso significativo, as anacronias são essenciais na história, para que a narrativa secundária possa ser inserida. Contudo, Genette afirma que a anacronia não é rara nas narrativas, pelo contrário, é um recurso tradicional da narração literária e, no caso de *La peau de chagrin*, as anacronias são bem utilizadas, como artifício estrutural do enredo, da história de vida da personagem e da construção do discurso.

As anacronias desse romance, sobretudo as analepses, podem ir ao encontro da narrativa primeira, quando a narrativa secundária chega até o ponto onde tinha sido interrompida a narrativa principal. Quando Raphaël reconta os fatos da sua juventude, desde os 19 anos, que é o alcance da analepse, ele inicia a narrativa secundária. É necessária essa volta ao passado, quando a personagem relata sua vida ao lado do pai, a primeira vez que apostou em um jogo e todos os seus problemas com o dinheiro e com o amor.

Segundo Genette (1995, p. 46), há uma autobiografia de Raphaël na segunda parte do romance, e essa autobiografia é relatada por meio de uma longa pausa reflexiva e filosófica. As pausas são usadas para retardar as cenas principais, sendo que essas divisões fazem parte do ritmo narrativo. Grande parte da narrativa balzaquiana é composta por reflexões filosóficas, sobretudo na segunda parte do romance. Como se trata de um romance filosófico, essas pausas reflexivas são necessárias. Vejamos um exemplo de pausa, dentro da analepse:

D'immenses obstacles environnent les grands plaisirs de l'homme, non ses jouissances de détail, mais les systèmes qui érigent en habitude ses sensations les plus rares, les résumant, les lui fertilisent en lui créant une vie dramatique dans sa vie, en nécessitant une exorbitante, une prompte dissipation de ses forces. La Guerre, le Pouvoir, les Arts sont des corruptions mises aussi loin de la portée humaine, aussi profondes que l'est la débauche, et toutes sont de difficile accès. Mais quand une fois l'homme est monté à l'assaut de ces grands mystères, ne marche-t-il pas dans un monde nouveau ? (BALZAC, 1979a, p. 196).¹⁷⁰

Raphaël vai preenchendo assim, algumas páginas com essas reflexões a respeito dos prazeres, dos sistemas sociais, do poder e do comportamento humano. Quando Raphaël levanta esses questionamentos sobre a existência humana, podemos pensar na crítica que o próprio autor faz à sociedade, que é corrompida pelas ambições do homem. Logo, o romance

¹⁷⁰ Imensos obstáculos cercam os grandes prazeres do homem, não suas pequenas delícias, mas os sistemas que erigem em hábito as sensações mais raras, que as resumem e as fertilizam criando em sua vida uma vida dramática, que requer uma exorbitante e imediata dissipação de forças. A Guerra, o Poder, as Artes são corrupções tão fora do alcance humano e tão profundas quanto a devassidão, e todas são de difícil acesso. Mas, quando se lançou ao assalto desses grandes mistérios, não marcha o homem num mundo novo? (BALZAC, 2008, p. 173).

filosófico de Balzac é composto por articulações variadas na narrativa, como questões religiosas, psicológicas e sociais.

Dessa forma, as pausas dessa segunda parte do romance, que corresponde a uma narrativa secundária, se encerram juntamente com a descrição autobiográfica de Valentin e, assim, voltamos para a história primeira, no momento em que Raphaël, totalmente embriagado, tem um ataque de fúria e resolve enfim tomar posse de seus direitos enquanto dono da pele de onagro:

[...] ... *Hé! hé!* » *s'écria-t-il en pensant tout à coup à son talisman qu'il tira de sa poche.*

Soit que, fatigué des luttes de cette longue journée, il n'eût plus de force de gouverner son intelligence dans les flots de vin et de punch ; soit qu'exaspéré par l'image de sa vie, il se fût insensiblement enivré par le torrent de ses paroles, Raphaël s'anima, s'exalta comme un homme complètement privé de raison. « Au diable la mort ! s'écria-t-il en brandissant la Peau. Je veux vivre maintenant ! Je suis riche, j'ai toutes les vertus. Rien ne me résistira. Qui ne serait pas bon quand il peut tout ? Hé ! hé ! Ohé ! J'ai souhaité deux cent mille livres de rente, je les aurai. Saluez-moi, pourceaux qui vous vautrez sur ces tapis comme du fumier ! Vous m'appartenez fameuse propriété ! Je suis riche, je peux vous acheter tous, même le député qui ronfle là. Allons, canaille de haute société, bénissez-moi ! Je suis pape. » (BALZAC, 1979a, p. 202).¹⁷¹

O encerramento da analepse e a volta à narrativa primeira se dá justamente nesse momento. A narrativa em discurso direto se encerra e o narrador balzaquiano heterodiegético e extradiegético volta a conduzir o discurso de forma plena, antes tomado por Raphaël nas páginas em que se estendera essa analepse. Há, nessa passagem, uma grande ironia da personagem com seu destino; ele ofende as pessoas ao seu redor e ainda, pronuncia firmemente que pode comprá-las se quiser, já que possui todos os poderes.

Raphaël faz alusão ao talismã, pois a partir desse objeto, ele poderá realizar todos os seus desejos. E com esse pensamento, o segundo desejo se realiza: uma soma importante como renda. Os amigos do herói, sobretudo Émile, acreditam que ele está embriagado e, por isso, não dão importância aos seus devaneios e nem mesmo aos seus pedidos mirabolantes.

¹⁷¹ - Oh, Oh! – exclamou Raphaël de repente, pensando em seu talismã, que tirou do bolso.

Seja porque, fatigado das lutas daquele longo dia, não tivesse mais força de governar a inteligência nas ondas do vinho e do ponche, seja porque, exasperado pelas imagens de sua vida, aos poucos se embriagasse na torrente de suas palavras, Raphaël animou-se, exaltou-se como um homem completamente privado de razão.

- Para os diabos a morte! – exclamou, brandindo a Pele. – Quero viver agora! Sou rico, tenho todas as virtudes. Nada me resistirá! Quem não seria bom quando pode tudo? Ah, ah! Se eu quiser duzentos mil francos de renda, os terei. Saúdem-me, porcos deitados nesse tapete como num chiqueiro! Esta famosa propriedade é minha! Sou rico, posso comprar vocês todos, mesmo o deputado que está aí roncando. Vamos, canalhas da alta sociedade, glorifiquem-me! Sou o papa. (BALZAC, 2008, p 180)

Uma soma tão grande em dinheiro só seria possível de conquistar por meio do jogo ou de uma herança. Balzac preferiu a segunda alternativa, para ilustrar que as heranças de família podiam ser uma forma eficaz para mudar a situação econômica de qualquer pessoa. Por esse viés, percebemos os fundamentos do romance realista, aquele que critica o comportamento humano de forma irreverente, descrevendo de forma sucinta todas as atitudes das personagens perante a sociedade. Todavia, essa narrativa possui um pé no fantástico e, por isso, a herança que será ofertada a Raphaël não vem de um simples acaso. Ele desejou, e por ter o poder da pele, seu desejo foi realizado:

- Un instant, répliqua Cardot assourdi par un chœur de mauvaises plaisanteries, je viens ici pour affaire sérieuse. J'apporte six millions à l'un de vous. (Silence profond.) Monsieur, dit-il en s'adressant à Raphaël, qui dans ce moment, s'occupait sans cérémonie à s'essuyer les yeux avec un coin de sa serviette, madame votre mère n'était-elle pas une demoiselle O'Flaharty ?

- Oui, répondit Raphaël assez machinalment, Barbe Marie.

- Avez-vous ici, reprit Cardot, votre acte de naissance et celui de Mme de Valentin ?

- Je le crois.

- Eh ! Bien, monsieur, vous êtes seul et unique héritier du major O'Flaharty, décédé en août 1828, à Calcutta.

[...] En ce moment, Raphaël se leva soudain en laissant échapper le mouvement brusque d'un homme qui reçoit une blessure. Il se fit comme une acclamation silencieuse, le premier sentiment des convives fut dicté par une sourde envie, tous les yeux se tournèrent vers lui comme autant de flammes. Puis, un murmure, semblable à celui d'un parterre qui se courrouce, une rumeur d'émeute commença, grossit, et chacun dit un mot pour saluer cette fortune immense apporté par le notaire. Rendu à toute sa raison par la brusque obéissance du sort, Raphaël étendit promptement sur la table la serviette avec laquelle il avait mesuré naguère La Peau de chagrin. Sans rien écouter, il y superposa le talisman, et frissonna violemment en voyant une petite distance entre le contour tracé sur le linge et celui de la Peau. (BALZAC, 1979a, p. 208-209).¹⁷²

¹⁷² - Um instante – replicou Cardot, que fora interrompido por um coro de gracejos maldosos. – Venho aqui por um assunto sério. Trago seis milhões a um de vocês. (Silêncio profundo.) – Senhor – disse ele a Raphaël que, nesse momento, enxugava sem cerimônia os olhos numa ponta do guardanapo –, a senhora sua mãe não tinha o nome de solteira O'Flaharty?

- Sim – respondeu Raphaël bastante maquinalmente. Barbe-Marie.

- Está com sua certidão de nascimento e a da sra. de Valentin? – perguntou Cardot.

- Creio que sim.

- Pois bem, o senhor é o único herdeiro do major O'Flaharty, falecido em agosto de 1828, em Calcutá.

[...] Nesse momento, Raphaël ergueu-se de súbito, deixando escapar o gesto brusco de um homem que recebe um ferimento. Houve como uma aclamação silenciosa; a primeira reação dos convivas foi ditada por uma surda inveja, todos os olhos voltaram-se para ele como chamas. Depois, um murmúrio, semelhante ao de uma platéia irritada, um rumor de tumulto começou, cresceu, cada um dizendo uma palavra para saudar essa fortuna imensa anunciada pelo notário. Trazido de volta à razão pela brusca obediência da sorte, Raphaël estendeu sobre a mesa o guardanapo com o qual, havia pouco, medira a Pele de Onagro. Sem nada escutar, pôs em cima o talismã e estremeceu violentamente ao ver uma pequena distância entre o contorno traçado pela linha e o da Pele. (BALZAC, 2008, p. 186-187)

Com a herança do Monsieur O'Flaharty, Raphaël finalmente alcança o poder por meio da pele. Seria uma simples coincidência, ou aquela pele realmente era mágica? Para confirmação, Raphaël de Valentin, que havia medido os contornos da pele em um guardanapo, agora vê que ela diminuíra em extensão e comprova que a pele diminui conforme os desejos são realizados. A pele se retrai de forma inexplicável, a herança surge de repente e, por isso, podemos pensar no fantástico nessa narrativa. Esse caráter do sobrenatural possui uma ligação nítida com as relações de poder no romance. Fausto assume o pacto para ter poder e riqueza e, desse modo, sua alma está condenada. Castanier, em *Melmoth Réconcilié*, assume o pacto em troca de dinheiro, é só consegue liberar sua alma quando transfere esse fardo. Raphaël não tem alternativa, sua vida é dominada por seus desejos; já que querer queima e poder destrói, a vida da personagem diminui conforme a pele diminui. Com cada desejo realizado a vida de Raphaël está condenada:

Études philosophiques, seconde partie de l'ouvrage, où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints, sentiment à sentiment, et dont le premier ouvrage, La Peau de chagrin, relie en quelque sorte les Études de moeurs aux Études philosophiques par l'anneau d'une fantaisie presque orientale où la Vie elle même est peinte aux prises avec le Désir, principe de toute Passion. (BALZAC, [19--], p. 30-31).¹⁷³

Por esse pensamento do próprio Balzac, podemos compreender a forma como ele pretende expor a natureza humana, que seria demonstrando os sentimentos do homem diante de uma luta para controlar os desejos da paixão. O romance *A pele de onagro* faz então essa ponte até os *Estudos Filosóficos*, ou seja, Balzac, além de expor de forma peculiar os caracteres e situações da sociedade francesa do século XIX, contribui para que o leitor da época perceba as atitudes de personagens individualistas, como Raphaël de Valentin. Além disso, na construção dessas narrativas filosóficas, o autor utiliza o recurso do sobrenatural, uma vez que muitas personagens buscam conquistar o poder, por meio do auxílio de forças ocultas à 'realidade':

¹⁷³ Estudos filosóficos, segunda parte da obra, na qual o meio social de todos os efeitos se encontra demonstrado, na qual os desgastes do pensamento são pintados, sentimento a sentimento, e cuja primeira obra, *A pele de onagro*, religa de alguma forma Os estudos dos valores aos Estudos Filosóficos pelo laço de uma fantasia quase oriental em que a Vida ela mesma é pintada em luta com o Desejo, princípio de toda Paixão.

Car l'expérience de Balzac est liée au surnaturel ; le Mythe, ici, est moins l'expression symbolique de la vie intérieure que la confrontation de la destinée terrestre à l'horizon surnaturel. 'L'existence humaine, la nature ambiante, la société, la courbe de chaque destin, l'aventure courue par chaque esprit, tout lui paraît traversé, habité, gouverné par des influences dont ignore si elles sont divines ou démoniaques, mais dont il sait au moins qu'elles ont un caractère surnaturel'. (PICON, 1965, p. 11).¹⁷⁴

A fragmentação da vida da personagem é semelhante à construção do enredo do romance, uma vez que as anacronias, as elipses e as pausas mostram que o destino do jovem está ameaçado pela sua imprudência diante do poder. A história de Raphaël é configurada pela sua luta contra um destino avassalador, resultado de suas escolhas imprudentes. O talismã não é a principal causa da diminuição de sua vida; a pele de onagro constitui apenas um símbolo de que o desejo pelo poder gera consequências negativas na vida de um homem. Balzac articulou um texto que tem como fundamento o princípio de que “querer queima e poder destrói”, o que é ilustrado pela diminuição da vida de Raphaël, em decorrência de suas escolhas ambiciosas e inconsequentes.

5.2. A fragmentação da vida e do talismã: a concretização do pacto

A estrutura desse romance, com um estilo fragmentado de narração, contribui para a construção da história da personagem. As tentativas frustradas de tratamento, as decepções com Foedora e os amores truncados da personagem corroboram, então, com o discurso anacrônico do romance.

Percebemos então, que na última parte desse romance, denominada “A agonia”, há uma elipse inicial: “*Dans les premiers jours du mois de décembre...*” (Balzac, 1979a, p.211). Após o evento da herança, que ocorreu no fim de outubro, o narrador dá um salto para o mês de dezembro, e essa elipse omite alguns acontecimentos da vida da personagem, logo depois de ter recebido o dinheiro deixado pelo tio.

Compreendemos que essas elipses são necessárias para que a história continue sem a necessidade de relatar todos os eventos ocorridos com a personagem. Para Genette (1995), as elipses podem ser explícitas, como no caso dessa narrativa, em que há uma marcação

¹⁷⁴ Pois a experiência de Balzac está ligada ao sobrenatural; o Mito, aqui, é menos a expressão simbólica da vida interior que o confronto do destino terrestre ao horizonte sobrenatural. A existência humana, a natureza ambiente, a sociedade, a curva de cada destino, a aventura buscada por cada espírito, tudo lhe parece atravessado, habitado, governado por influências que se ignora se são divinas ou demoníacas, mas que se sabe ao menos que elas têm um caractere sobrenatural.

temporal, ou mesmo pode ser implícita, quando não se fala quanto tempo se passou. Todavia, mesmo havendo uma marcação de tempo, mês de dezembro, não há explicitação do ano em que se passa a história, e dezembro pode ser de qualquer ano, por isso, podemos afirmar que há um tempo lacunar na história e outro indefinido no discurso.

Após essa elipse, o narrador apresenta um Raphaël diferente, agora rico, em uma grande mansão, que fora adquirida pelo dinheiro herdado. Entretanto, Raphaël não pode aproveitar tudo o que tem, pois seus dias estão condenados, sua doença está avançada. Quando Raphaël percebe que sua vida está ameaçada, já é tarde, porque mesmo tendo toda a riqueza e poder, não importa quantos médicos ele pode pagar ou tratamentos fazer, sua agonia começa. Doente e frágil, Valentin se refugia em um sentimento de desespero, já que está impedido de pedir ou desejar qualquer coisa para que sua vida seja preservada:

Le premier soin de Raphaël, en recueillant l'immense succession de son oncle, avait été de découvrir où vivait le vieux serviteur dévoué sur l'affection duquel il pouvait compter. Jonathas pleura de joie en revoyant son jeune maître auquel il croyait avoir dit un éternel adieu ; mais rien n'égalait son bonheur quand le marquis le promut aux éminentes fonctions d'intendant. Le vieux Jonathas devint une puissance intermédiaire placée entre Raphaël et le monde entier. Ordonnateur suprême de la fortune de son maître, exécuteur aveugle d'une pensée inconnue, il était comme un sixième sens à travers lequel les émotions de la vie arrivaient à Raphaël. (BALZAC, 1979a, p. 212).¹⁷⁵

Na mansão, Raphaël recebe o auxílio de Jonathas, uma espécie de intermediário entre ele e o restante do mundo. Jonathas é responsável por prever todas as vontades do patrão, para que assim, ele não precise pedir e nem desejar nada. A influência da pele mágica torna-se mais forte na vida de Raphaël. Nesse momento de sua vida, todos os desejos são realizados voluntariamente. Não há necessidade de que o pedido seja explícito e, por essa razão, a vida do protagonista diminui rapidamente:

Il est riche! il a mille francs à manger par jour, il peut faire ses fantaisies. Il a été privé assez longtemps du nécessaire, le pauvre enfant ! Il ne tourmente personne, il est bon comme le bon pain, jamais il ne dit mot, mais par exemple, silence complet à l'hôtel et dans le jardin ! Enfin, mon maître n'a

¹⁷⁵ O primeiro cuidado de Raphaël, ao receber a imensa herança do tio, fora descobrir onde vivia o velho servidor devotado, com a afeição do qual podia contar. Jonathas chorou de alegria ao rever o jovem patrão, de quem acreditava ter se despedido para sempre; mas nada igualou sua felicidade quando o marquês o promoveu às eminentes funções de administrador. O velho Jonathas tornou-se um poder intermediário entre Raphaël e o mundo inteiro. Zelador supremo da fortuna do patrão, executor cego de um pensamento desconhecido, ele era como um sexto sentido através do qual as emoções da vida chegavam a Raphaël. (BALZAC, 2008, p. 191).

pas un seul désir à former, tout marche au doigt et à l'oeil, et recta !
(BALZAC, 1979a, p. 215).¹⁷⁶

A transformação da vida de Raphaël e todas as consequências negativas do pacto são visualizadas na terceira parte do romance, já intitulada *A agonia*. Privado de ter seus próprios desejos, Raphaël encontra-se mergulhado em um abismo, pois não pode desfrutar da sua fortuna da forma como gostaria. Ele está impedido de pronunciar o menor dos desejos, pois isso lhe causaria a perda de mais alguns anos de vida e, assim, sua única solução é deixar tudo aos cuidados do criado:

La troisième partie (« L'agonie ») dessine – on remarquera que l'agonie reflète de façon symétrique le talisman de la première partie – la lutte de Raphaël contre la fin qui approche. Malgré la richesse et la gloire, il doit anxieusement étouffer les désirs qui l'habitent. Cette peur panique transforme le roman balzacien. (JUNG, 2007, p. 110).¹⁷⁷

Nesse ponto da narrativa, o mito fáustico possui uma aproximação bem marcada com a história de Raphaël. Primeiramente, o pacto foi firmado permitindo que a personagem realize todos os seus desejos. Assim, a principal diferença nas duas histórias reside no fato de que em Fausto não existe um talismã mágico, mas em ambos os casos o pacto traz consequências à vida daqueles que o firmaram. Por essa razão, Yung (2007) afirma que a agonia tem como causa a utilização do talismã, ou seja, Raphaël encontra-se nesse estado final por ter assumido, livremente¹⁷⁸, o pacto de poder no início do romance.

Enquanto no romance de Goethe a alma da personagem está condenada em razão do pacto firmado com o mal, em *La peau de chagrin*, a vida de Raphaël está comprometida a se desintegrar à medida que a pele do onagro diminui e seus desejos são realizados. Encontramos nessa narrativa uma alusão direta à aliança do homem com o mal. Quando um indivíduo decide se aliar às forças maléficas, representadas nesse texto pelo talismã, sua vida e alma estão condenadas, segundo certos dogmas defendidos pelo Cristianismo:

¹⁷⁶ Ele é rico, tem mil francos a gastar por dia, pode ter esses caprichos. Durante muito tempo foi privado do necessário, o pobre menino! Não atormenta ninguém, é simples e bom como o pão, nunca diz nada, mas exige silêncio completo na mansão e no jardim. Enfim, meu patrão não tem um único desejo a formar, tudo é seguido à risca, com estrita vigilância. (BALZAC, 2008, p. 193).

¹⁷⁷ A terceira parte (“A agonia”) ilustra – remarca-se que a agonia reflete de maneira sistemática o talismã da primeira parte – a luta de Raphaël contra o fim que se aproxima. Apesar da riqueza e da glória, ele deve ansiosamente sufocar os desejos que o habitam. Esse medo extremo transforma o romance balzaquiano.

¹⁷⁸ A teologia católica possibilita à liberdade ao homem, o livre arbítrio para as escolhas. Nesse viés, o homem pode escolher o mal livremente, mas ele precisa estar ciente das consequências para a sua vida.

Mais c'est l'idée judaïque et chrétienne du Mal qui enrichit cette image prométhéenne et permet aux légendes d'intégrer la possibilité donnée à l'homme de faire alliance avec des puissances intermédiaires et maléfiques, afin d'acquérir savoir et pouvoir. (LORTHOLARY, 1984, p. 6).¹⁷⁹

Logo, a terceira parte desse romance marca a concretização do pacto. Raphaël tem à sua disposição todo o dinheiro necessário para fazer o que bem entender e poder suficiente para conseguir o que quiser. Contudo, o simples fato de desejar algo já se reflete em seu quadro convalescente. Em razão de ter assumido a posse da pele, seus dias estão condenados por seus desejos, uma troca justa para quem num momento de desespero, buscava o suicídio, mas que agora vê a morte se aproximar lentamente:

Véritable regard de conquérant et de damné! Et, mieux encore, le regard que, plusieurs mois auparavant, Raphaël avait jeté sur la Seine ou sur sa dernière pièce d'or mise au jeu. Il soumettait sa volonté, son intelligence, au grossier bon sens d'un vieux paysan à peine civilisé par une domesticité de cinquante années. Presque joyeux de devenir une sorte d'automate, il abdiquait la vie pour vivre, et dépouillait son âme de toutes les poésies du désir. (BALZAC, 1979a, p. 217).¹⁸⁰

A vida de Raphaël se espelha nos grãos luminosos do *chagrin*. O drama vivido por Fausto, no final dos anos concedidos a ele pelo pacto, é o mesmo que se passa com Raphaël de Valentin. Antes do encontro com o antiquário, o jovem nunca havia conquistado nenhuma espécie de poder. Sua vida sempre foi rodeada pelo fracasso. Viver intensamente foi o desejo pronunciado naquela loja de antiguidades; a pele lhe possibilitaria isso, se não fosse ao custo de seus dias.

Após a visita de Porriquet, seu antigo mestre, Raphaël preso em sua mansão, não pode ao menos desejar que ele se retire. A vida da personagem depende da omissão de seus desejos. Nenhum deve ser pronunciado, nem menos os mais banais:

Depuis la fatale orgie, Raphaël étouffait le plus léger de ses caprices, et vivait de manière à ne pas causer le moindre tressaillement à ce terrible

¹⁷⁹ Mas é a ideia judaica e cristã do Mal que enriquece essa imagem prometeica e permite às lendas de integrar a possibilidade dada ao homem de fazer aliança com potências intermediárias e malélicas, a fim de adquirir saber e poder.

¹⁸⁰ Verdadeiro olhar de conquistador e de condenado! E também o olhar que, vários meses antes, Raphaël lançara sobre o Sena ou sobre sua última moeda no jogo. Ele submetia sua vontade, sua inteligência, ao bom senso de um velho camponês que, na função de doméstico havia cinquenta anos, ainda mal se civilizara. Quase alegre de tornar-se uma espécie de autômato, abdicava da vida para viver e despojava a alma de todas as poesias do desejo. (BALZAC, 2008, p. 196).

talisman. La Peau de chagrin était comme un tigre avec lequel il lui fallait vivre, sans en réveiller la férocité. (BALZAC, 1979a, p. 218).¹⁸¹

Nessa metáfora, “*La Peau de chagrin était comme un tigre avec lequel il lui fallait vivre, sans en réveiller la férocité*”, o narrador possibilita uma visualização mais ampla a respeito da situação vivida por Raphaël após possuir esse talismã. Durante a visita de Porriquet, podemos perceber todas as transformações ocorridas com aquele jovem desconhecido do início do romance. Após o pedido de ajuda ao antigo aluno para retomar sua posição de professor, Porriquet não imaginaria que o simples fato de Raphaël pronunciar a frase “Desejo sinceramente que o senhor consiga...” pudesse deixar o jovem tão enraivecido. Essa simples frase contém uma das palavras proibidas no vocabulário de Raphaël – desejo. Infelizmente, o protagonista é tomado por um acesso de fúria, pois ele percebera que o contorno do talismã diminuiria com aquele desejo e, conseqüentemente, ele perderia mais alguns anos de vida:

« Allez, vieille bête! S'écria-t-il, vous serez nommé proviseur ! Ne pouviez-vous pas me demander une rente viagère de mille écus plutôt qu'un souhait homicide ? Votre visite ne m'aurait rien coûté. Il y a cent mille emplois en France, et je n'ai qu'une vie ! Une vie d'homme vaut plus que tous les emplois du monde. Jonathas ! » (BALZAC, 1979a, p. 219).¹⁸²

Nem o professor, nem Jonathas compreendem o verdadeiro motivo de tamanha fúria. Nenhum deles tem conhecimento sobre a influência diabólica que a pele manifesta na vida de Raphaël. Os seus dias são regulados por seus desejos, assim como o antiquário havia explicado na parte inicial do romance. Balzac constrói uma narrativa que aproxima a vida e a morte em função do querer e do poder. Os homens têm direito a desejarem o que quiserem, mas eles devem estar cientes que nem tudo lhes convém.

O fascínio humano pelo poder é visto em grande parte da literatura como algo que corrompe a alma e que pode trazer conseqüências desastrosas ao futuro de um homem. Nas histórias relacionadas ao mito de Fausto, a perdição da personagem ocorre em função do pacto realizado com Mefistófeles. Fausto conseguiu o poder e o conhecimento que desejava,

¹⁸¹ Desde a fatal orgia, Raphaël sufocava o mais leve de seus caprichos e vivia de modo a não causara menor contração naquele terrível talismã. A Pele de onagro era como um tigre com o qual precisava viver, sem despertar sua ferocidade. (BALZAC, 2008, p. 197).

¹⁸² - Vá embora, velho estúpido! – exclamou -, será nomeado professor! Não podia pedir-me uma renda vitalícia de mil escudos em vez de um desejo homicida? Sua visita nada me teria custado. Há cem mil empregos na França e tenho apenas uma vida! Uma vida de homem vale mais que todos os empregos do mundo. Jonathas! (BALZAC, 2008, p. 198).

mas sua alma foi sacrificada. Don Juan preferiu viver intensamente e não se preocupou com uma conversão sincera no final de seus dias e, por isso, foi condenado.

Os dois mitos se aproximam da história de Raphaël de Valentin e na própria narrativa existem alusões ao mito de Fausto, como no momento seguinte a saída de Porriquet, no qual Raphaël é cometido por um devaneio:

[...] Raphaël vit à quelques pas de lui, parmi toutes les têtes, une figure étrange et surnaturelle. [...] En ce moment, un rire muet échappait à ce fantastique personnage, et se dessinait sur ses lèvres froides, tendues par un râtelier. À ce rire, la vive imagination de Raphaël lui montra dans cet homme de frappantes ressemblances avec la tête idéale que les peintres ont donné au Méphistophéles de Goethe. Mille superstitions s'emparèrent de l'âme forte de Raphaël, il crut alors à la puissance du démon, à tous les sortilèges rapportés dans les légendes du Moyen Âge et mises en oeuvre par les poètes. Se refusent avec horreur au sort de Faust, il invoqua soudain le ciel, ayant, comme les mourants, une foi fervente en Dieu, en la vierge Marie. (BALZAC, 1979a, p. 221-222).¹⁸³

A condição de saúde da personagem torna-se um dos motivos para os seus inúmeros devaneios, sendo que um deles ocorre no teatro. Uma figura estranha e sobrenatural é visualizada naquele espaço. De repente, Raphaël percebe que se trata do mesmo velho antiquário que ele encontrou há alguns meses, o responsável por sua desgraça. Nesse momento, o jovem sente o medo da condenação, e por causa desse sentimento, sua imaginação o faz pensar no mesmo destino que Fausto. Nessa ocasião, Raphaël sente-se arrependido e se vê tomado por uma fé temerosa.

Assim, por um lado, percebemos que há uma recorrência ao divino, nos momentos de temor dessas personagens, mesmo que de modo inconsciente. Raphaël tem conhecimento do crime cometido contra si mesmo: ao aceitar ser o possuidor do talismã, ele condenou seus dias e sua alma e, por essa razão, procura recorrer aos Céus para escapar desse cruel destino. Mas por outro lado, há o sentimento de vingança, pois ao pensar na imagem da Virgem Maria, ele vê à sua frente Euphrasie, acompanhada pelo comerciante. Logo, o responsável por seu *chagrin* pagaria por seus crimes, pois a fortuna do velho estaria comprometida em razão de sua permanência ao lado daquela terrível mulher.

¹⁸³ [...] Raphaël viu a alguns passos dele, entre todas as cabeças, uma figura estranha e sobrenatural. [...] Nesse momento, um riso mudo escapou desse fantástico personagem, desenhou-se nos lábios frios, esticados por uma dentadura postiça. Ao ver esse riso, a imaginação de Raphaël mostrou-lhe, nesse homem, a semelhança impressionante com a cabeça ideal que os pintores deram ao Mefistófeles de Goethe. Mil superstições apoderaram-se então da alma forte de Raphaël, ele acreditou no poder do demônio, em todos os sortilégios relatados nas lendas da Idade Média e revividos pelos poetas. Recusando-se com horror à sorte de Fausto, invocou subitamente o céu, acometido, como os moribundos, de uma fervorosa fé em Deus e na Virgem Maria. (BALZAC, 2008, p. 200-202).

O papel desse velho antiquário no início da narrativa é o mesmo de Mefistófeles ao tentar Fausto. Balzac recorre explicitamente ao mito faustiano em vários momentos do romance. Como exemplo, nas vezes em que retoma o nome do tentador ou o do próprio Fausto e na forma como o pacto foi firmado por Raphaël:

Non seulement l'auteur Balzac, mais aussi le protagoniste Raphaël de Valentin ont lu, d'après le texte du roman, le Faust de Goethe et depuis, il ne craint rien tant que de subir un sort identique à celui du D. Faust, dans le drame du même nom. (JUNG, 2007, p. 107).¹⁸⁴

Tendo conhecimento das desgraças ocorridas com Fausto, Raphaël teme ter um fim semelhante. O jovem escolheu o querer e o poder quando tomou posse daquela pele, mesmo sendo alertado pelo velho antiquário. Ressaltamos que naquele momento de desespero, Raphaël não pensou nas consequências que aquele pacto poderia lhe causar. Encontramos nisso uma referência à fragilidade do ser humano, que diante das dificuldades e sofrimentos, aceita qualquer proposta para se refugiar.

Por meio da articulação dessa narrativa, Balzac parece querer que pensemos que aqueles que possuem esperança em algo bom, nas forças do bem, suportam o sofrimento e lutam de todas as formas para conseguir vencer. Contudo, os indivíduos mais ambiciosos, que não se importam em recorrer às forças ocultas para triunfar, assinam pactos e permitem assim, que o poder conquistado destrua suas vidas:

L'accélération ou la décélération de ce processus par les forces intensives de combustion Vouloir et Pouvoir dépend du caractère de l'individu, ce qui mène, conformément à la nature, à une pénurie du temps de vie comme on peut l'observer par exemple chez Raphaël de Valentin. En revanche, le marchand d'antiquités, ce vieillard vigoureux, montre bien qu'il y a dans la vie un moyen de manipuler le budget d'énergie humaine avec modération. Au lieu de gâcher sa force vitale par le Vouloir et le Pouvoir, il faut seulement donner de l'espace à la force vitale en ménageant le Savoir. La longévité survient d'elle-même comme on peut l'observer à propos du vigoureux marchand qui a atteint le bel âge de cent deux ans. (JUNG, 2007, p. 112).¹⁸⁵

¹⁸⁴ Não somente o autor Balzac, mas também o protagonista Raphaël de Valentin leram, de acordo com o texto do romance, o Fausto de Goethe e desde então, ele não teme nada, nem mesmo um destino idêntico aquele do Dr. Fausto, em um drama do mesmo nome.

¹⁸⁵ A aceleração ou a deceleração desse processo pelas forças intensivas de combustão Querer e Poder depende do caráter do indivíduo, o que conduz, conformemente à natureza, a uma penúria do tempo de vida como se pode observar por exemplo em Raphaël de Valentin. Em contrapartida, o antiquário esse ancião vigoroso, mostra bem que há na vida um meio de manipular o orçamento de energia humana com moderação. No lugar de destruir sua força vital pelo *Querer e Poder*, é preciso somente dar espaço à força vital fornecendo o *Saber*. A longevidade

O jovem, ao contrário do velho comerciante, prefere dominar as vontades do Querer e do Poder, lançando-se em uma vida repleta de prazeres. O antiquário foi possuidor da pele durante muito tempo e soube administrar seus desejos, escolhendo ser conduzido apenas pelo Saber. Na conversa com o jovem, o narrador faz referência a essa profunda sabedoria do ancião, que possibilitou sua longevidade.

Por essa perspectiva, compreendemos que o domínio das forças vitais do ser humano depende muito da administração sábia de seus impulsos. Os homens que são influenciados por seus desejos, pelos deleites da vida e não sabem usar o poder que lhes é ofertado acabam prejudicando o curso normal de vida, e são acometidos por doenças muitas vezes incuráveis. Balzac explora essas consequências mostrando todos os danos ocorridos com Raphaël após a aquisição de poder através da pele de onagro. A pele do jumento em si não representa o fator principal da diminuição da vida do jovem. O erro que ele cometeu foi ter escolhido os desejos mundanos em troca de uma vida abastada.

Nesse panorama, visualizamos muitas personagens que tiveram o mesmo destino de Raphaël. Don Juan, Castanier, Rastignac são alguns exemplos de que o poder nas mãos de um homem traz apenas consequências negativas quando não é bem administrado. Cada uma dessas personagens deposita sua vida em mãos de desejos individualistas que o leva para um fim trágico.

Quando Balzac decide dividir esse romance em três partes é justamente para demonstrar os três momentos decisivos da vida de Raphaël: na primeira parte “O talismã”, encontramos o desespero inicial da personagem diante do fracasso de sua vida e a possível solução para todos os seus problemas, que seria o talismã; na segunda parte, o narrador retoma o passado para que o leitor compreenda os motivos que levaram aquele jovem a buscar o suicídio, revelando seu principal tormento: “a mulher sem coração”; finalmente, na terceira parte do romance, “a agonia”, encontramos o jovem Valentin sem esperanças, pois ele possui tudo e ao mesmo tempo nada, já que o menor dos desejos compromete toda a sua existência.

Assim, é nessa terceira parte que Raphaël poderia ser feliz com Pauline, mas devido à sua doença e ao estado em que se encontra a pele, a única solução seria desejar ser amado por ela e aproveitar os poucos anos que ainda lhe restam:

« Je veux être aimé de Pauline », s'écria-t-il le lendemain en regardant le talisman avec une indéfinissable angoisse.

La Peau ne fit aucun mouvement, elle semblait avoir perdu sa force contractile, elle ne pouvait sans doute pas réaliser un désir accompli déjà.

« Ah ! s'écria Raphaël en se sentant délivré comme d'un manteau de plomb qu'il aurait porté depuis le jour où le talisman lui avait été donné, tu mens, tu ne m'obéis pas, le pacte est rompu ! Je suis libre, je vivrai. C'était donc une mauvaise plaisanterie. » (BALZAC, 1979a, p. 227).¹⁸⁶

Na verdade, a pele não se contrai naquele instante porque Pauline já o amava, segundo esclarecimento do narrador, mas Raphaël prefere novamente fugir da realidade e pensa que a pele perdeu seus poderes mágicos. É importante notar que o jovem utiliza a palavra pacto no seu discurso e o rompimento desse pacto corresponderia para ele ao retorno à liberdade.

Nessa narrativa, Pauline representa o anjo que tem o dom de amar e perdoar Raphaël. No entanto, as demais mulheres como Aquilina, Euphrasie e Foedora simbolizam as mulheres-demônio, as Helenas de Fausto segundo Charles Dédéyan (1958). Cada uma delas contribui de alguma forma para a consolidação das desgraças na vida de Raphaël. Ao contrário do que ocorre nas variações do mito de Don Juan, anteriores ao conto de Balzac, as mulheres desse romance não são as vítimas e sim, as pedras de tropeço na vida de Raphaël.

Nesse sentido, é necessário verificar que o papel das mulheres, nesse romance, é bem semelhante à função desempenhada por elas no conto “O elixir de longa vida”. Por um lado, encontra-se Elvire, santa e devota, sempre ao lado do marido, e Pauline, uma espécie de anjo que ama Raphaël acima de tudo. Por outro lado, surgem as cortesãs amigas de Don Juan, mulheres que só querem dinheiro e prazer, e também, Aquilina, Euphrasie e Foedora, mulheres-demônio, vampiras, que não têm piedade de nenhuma de suas vítimas.

Assim, Raphaël prefere nos instantes finais de vida, optar pelo amor ao lado de uma boa alma, Pauline: « *Valentin reconduisit Pauline jusque chez ele, et revint ayant au coeur autant de plaisir que l'homme peut en ressentir et en porter ici-bas.* »¹⁸⁷. (BALZAC, 1979a, p. 233). O jovem era consciente de que os desejos relacionados a essa mulher poderiam causar a sua morte definitiva, mas ele prefere arriscar sua existência para ter alguns momentos de

¹⁸⁶ – Quero ser amado por Pauline – ele disse no dia seguinte, olhando para o talismã com uma indefinível angústia.

A Pele não fez movimento algum, parecia ter perdido sua força contrátil; ela certamente não podia realizar um desejo já realizado.

– Ah! – exclamou Raphaël, sentindo-se livre como de uma capa de chumbo que teria vestido desde o dia em que o talismã lhe fora dado. – Está mentindo, não me obedece mais, o pacto acabou! Sou livre, viverei. Era só uma brincadeira de mau gosto! (BALZAC, 2008, p. 206).

¹⁸⁷ Valentin reconduziu Pauline até sua casa e retornou, sentindo no coração tanto prazer quanto o homem pode sentir e suportar neste mundo. (BALZAC, 2008, p. 213).

consolo e amor. Fausto também recebe todo o apoio que necessitava de Margarida, a única intercessora dele na terra. Percebemos então, que no texto de Balzac e em Fausto, o amor pode contribuir de forma direta para a salvação dessas personagens, o que seria uma alusão às doutrinas da Igreja que pregam o amor cristão contra a influência do mal:

Réflexion sur les limites de la condition humaine, le mythe de Faust ne se limite pas à cela, sinon il serait l'équivalent de l'un des nombreux mythes primitifs; né à la fin du Moyen Âge, en plein développement du protestantisme, il est au contraire un mythe d'essence profondément religieuse sur le pouvoir du Mal, mais aussi la conséquence des fautes, donc le destin de l'âme. (BRION, 2010, p. 267).¹⁸⁸

O mito de Fausto possui essa relação estreita com o catolicismo, pela sua representação no Renascimento, período extremamente forte para o surgimento do Protestantismo, da Reforma e da Contrarreforma proposta pelo Concílio de Trento. Comprendemos então que, Balzac explora a disputa do bem e do mal na narrativa dentro dessa perspectiva, uma vez que Raphaël estaria sendo punido pelos seus atos e pecados e o principal deles é ter confiado sua vida aos infortúnios de um pacto com forças ocultas. Para a Igreja, aqueles que firmam pactos não confiam sua vida na providência divina e, por essa razão, sofrem as consequências de escolher o mal.

Na literatura romântica, muitos autores criticam e se posicionam de forma contrária a essas leis impostas pela Igreja, construindo textos que marcam “o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Em uma palavra, a ironia – a grande invenção romântica.” (PAZ, 1984, p. 63). Balzac articulou essa aliança do natural com o sobrenatural para representar essa personagem, fundamentada no mito moderno de Fausto, mas seu ponto de vista com relação a esses temas é ambíguo. A blasfêmia e o riso; o grotesco e o sobrenatural são questionados, mas a punição exemplar do herói que comete os sacrilégios nos leva para a confirmação dos dogmas da Igreja católica, presentes nas entrelinhas da narrativa.

Assim, mesmo que Pauline saiba dos motivos pelos quais Raphaël se encontrava doente, ela não pode fazer nada para salvá-lo de seu destino, ninguém pode, pois a única forma de se quebrar esse pacto seria oferecendo os poderes da pele a outro ser humano. Contudo, essa hipótese não é mencionada na narrativa, Balzac prefere conduzir todo o texto

¹⁸⁸ Reflexão sobre os limites da condição humana, o mito de Fausto não se limita a isso, senão ele seria o equivalente de um dos inúmeros mitos primitivos; nascido no fim da Idade Média, em pleno desenvolvimento do protestantismo, ele é ao contrário um mito de essência profundamente religioso sobre o poder do Mal, mas também a consequência dos erros, logo o destino da alma.

para o sofrimento de uma única personagem, assim como acontecera com Fausto. Os momentos de alegria do protagonista vividos ao lado de Pauline são cruciais para que a pele do onagro diminua de tamanho, o que por um extremo paradoxo, aumenta o desespero da personagem e mostra, novamente, o impasse em que ele se encontra:

Il prit un compas, mesura ce que la matinée lui avait coûté d'existence : « Je n'en ai pas pour deux mois », dit-il.

Une suer glacée sortit de ses pores, tout à coup il obéit à un inexprimable mouvement de rage, et saisit la Peau de chagrin en s'écriant : « Je suis bein bête ! » il sortit, courut, traversa les jardins et jeta le talisman au fond d'un puits : « Vogue la galère, dit-il. Au diable toutes ces sotises! ». (BALZAC, 1979a, p. 234).¹⁸⁹

Raphaël diante daquele pequeno talismã não demonstra indiferença com relação aos poderes da pele. Ele tenta apenas camuflar seu temor diante do que poderia lhe acontecer. Desfazer-se daquela pele possibilitaria ao jovem continuar sua vida sem se preocupar com o tamanho daquele objeto. Esse ato demonstra novamente uma espécie de fuga da realidade, uma vez que não ver a diminuição dos contornos da pele seria algo bem mais fácil do que acompanhar seu total desaparecimento.

Todavia, aquele talismã já se encontra interligado ao destino de Raphaël e, por essa razão, é encontrado pelo jardineiro e levado de volta ao seu proprietário, com apenas 15 cm de superfície. Mergulhado em sua angústia para tentar viver e, ao mesmo tempo, escondendo de todos os motivos de sua enfermidade, Raphaël decide recorrer a todas as ciências para se salvar. Para ele, se sua vida está diminuindo juntamente com o talismã, aumentar a extensão daquela pele seria uma alternativa para prolongar um pouco sua existência e, assim, o jovem começa uma busca incessante pelos homens da ciência que poderiam ajudá-lo.

5.3. A pele de onagro: os mistérios do talismã

O objeto mágico presente na narrativa *La peau de chagrin* já é revelado no próprio título do romance. A procedência oriental desse objeto sugere o mistério essencial dessa narrativa. A pele do onagro não é simplesmente uma pele de asno, pois possui características diferentes, aproximando-se mais da pele de cabra ou carneiro (CITRON, *apud* NYKROG,

¹⁸⁹ Pegou uma régua, mediu o qua a manhã lhe custara de existência:

– Não me restam mais que dois meses – disse.

Um suor gelado saiu-lhe dos poros. De repente, obedecendo a um inexprimível impulso de raiva, pegou a Pele de onagro e exclamou:

– Sou muito estúpido! e saiu, correu, atravessou os jardins e jogou o talismã no fundo de um poço.

– Vamos em frente! – disse. – Ao diabo todas essas tolices! (BALZAC, 2008, p. 213-214).

1993). Podemos destacar, pelas descrições do narrador, que essa pele possui primeiramente uma luminosidade própria, diferente de qualquer couro de origem animal. Em segundo lugar, as dimensões dessa pele mágica diminuem de forma inexplicável, sem influência de qualquer fator externo, como o vento ou a água.

O antiquário afirma no início da narrativa que ganhara aquele talismã de um Brâmane e as letras impressas naquele pedaço de couro permanecem mais nítidas quando retirada qualquer camada. Esses segredos vindos das artes ocultas orientais contribuem ainda mais para a visão sobrenatural daquele objeto.

Além disso, as letras em sânscrito sugerem o refinamento da escritura daquele talismã. Essa língua pertence à família Indo-Europeia, uma das mais antigas do mundo. Na Índia, o Sânscrito é considerado uma língua erudita, referente à Filosofia e às Letras clássicas, com representatividade apenas na escrita. Segundo os estudiosos, foi com a descoberta do Sânscrito que se desenvolveu a Linguística no século XIX¹⁹⁰. Sânscrito significa linguagem bem feita ou dos deuses. Essa caracterização demonstra o cuidado na construção dessa língua, de grande importância cultural na Ásia, apesar de ser usada por poucas pessoas atualmente.

Balzac pode ter recorrido ao uso dessa língua por dois fatores: o primeiro estaria relacionado à erudição dessa língua oriental, que simbolizaria o mistério das inscrições no *chagrin* que foram decifradas por Raphaël, já que ele conhecia essa língua. O segundo fator sugere a profundidade das letras no couro do animal, representando assim, a linguagem bem marcada do Sânscrito. Como *chagrin* também significa ferida e sofrimento, a simbologia dessa pele com as letras marcadas correspondem à agonia de Raphaël nos instantes finais de sua vida.

Assim, mesmo sabendo a respeito da consequência mortal daquele objeto, ainda há esperança no coração de Valentin. Pensando matematicamente, se a diminuição dos contornos da pele provoca a diminuição de seus dias, aumentando a extensão da pele ou preservando-a, sua vida também poderia ser preservada. Com essa esperança, Raphaël começa uma empreitada de visitas, como dissemos, a renomados homens da ciência.

Nessa perspectiva, ao colocar a ciência como auxílio para o conhecimento e preservação dessa pele misteriosa, o autor antecipa uma das características do Realismo francês: toda ação tem uma reação. Baseando-se nesse fator, Balzac explora, de forma detalhada no romance, diversos fundamentos do Naturalismo, da Mecânica, da Física e da Química. Nesse sentido, o narrador conduz os fatos mesclando o poder sobrenatural da pele

¹⁹⁰ Informações disponíveis em <http://www.linguagensanscrita.pro.br/> acesso em: Janeiro de 2015.

com o saber empírico das ciências. A pele de onagro transforma-se em um objeto de pesquisa científica. Assim, é necessária a manipulação de algumas experiências para que se descubra a origem do talismã e as possibilidades de mantê-lo intacto.

Começando por um naturalista, Raphaël tem esperanças de que aquele homem possa usar o conhecimento para salvá-lo de seu destino. Mas na verdade, o cientista Lavrille apenas explica-lhe a origem curiosa da pele:

[...] *Ceci, dit-il en montrant le talisman, est, comme vous le savez sans doute, un des produits les plus curieux de la zoologie.*
 – *Voyons ! s'écria Raphaël.*
 – *Monsieur, répondit le savant en s'enfonçant dans son fauteuil, ceci est une peau d'âne.*
 – *Je le sais, dit le jeune homme.*
 – *Il existe en Perse, reprit le naturaliste, un âne extrêmement rare, l'onagre des anciens, equus asinus, le koulan des Tartars, Pallas est allé l'observer, et l'a rendu à la science.* (BALZAC, 1979a, p. 240-241).¹⁹¹

O Sr. Lavrille não poderia fazer nada com relação àquela pele, somente possibilitar que Raphaël conhecesse um pouco mais sobre seu talismã maligno. Para o naturalista, aquela pele estaria sujeita às leis da Zoologia e, por isso, seria possível dilatá-la. Raphaël não acredita totalmente em suas palavras, mas o desejo de estender aquele objeto é tão grande que ele aceita qualquer proposta.

Assim, Lavrille sugere que o jovem procure o professor de mecânica Planchette. Já que as ciências naturais só colaborariam no conhecimento sobre o objeto, a mecânica seria mais eficaz, pois atua usando a força diante da matéria. “A Mecânica tem por finalidade aplicar as leis do movimento ou neutralizá-las” (BALZAC, 2008, p. 223). E com várias explicações sobre os feitos dessa ciência, o romance torna-se praticamente um artigo científico sobre mecânica ou física. As descrições detalhadas de Planchette corroboram para a construção de uma narrativa que explora o elemento sobrenatural com técnicas realistas de narração.

A atitude de Raphaël, perante toda a exposição de Planchette sobre os fundamentos da mecânica, demonstra que ele não estava interessado nos procedimentos que poderiam ser realizados, mas sim nos resultados objetivos que essa ciência poderia gerar:

¹⁹¹ [...] Isto – disse ele mostrando o talismã – é, como o senhor certamente sabe, um dos produtos mais curiosos da zoologia.
 – Diga! – exclamou Raphaël.
 – Senhor – respondeu o cientista afundando na poltrona –, isto é uma pele de asno.
 – Existe na Pérsia – continuou o naturalista – um asno extremamente raro, o onagro dos antigos, *equus asinus*, o *kulan* dos tártaros; Pallas (naturalista alemão) foi observá-lo e o trouxe para a ciência. (BALZAC, 2008, p. 220).

– *Si cette Peau s'étend, dit Raphaël, je vous promets d'élever une statue colossale à Blaise Pascal, de fonder un prix de cent mille francs pour le plus beau problème de mécanique résolu dans chaque période de dix ans, de doter vos cousines, arrière-cousines, enfin de bâtir un hôpital destiné aux mathématiciens devenus fous ou pauvres.* (BALZAC, 1979a, p. 248).¹⁹²

Diante de tantas promessas, o professor de mecânica decide levar o jovem até a casa de Spieghalter, um físico-mecânico importante, para que as leis dessas duas ciências possam agir contra o efeito de retração da pele. Raphaël acredita convictamente que estendendo os limites da pele sua vida também se estenderá – pelo menos o tempo suficiente para ter uma parte do amor de Pauline.

A necessidade de Raphaël não é mais desfrutar os prazeres e as paixões com Foedora, participando das grandes festas nos salões esplêndidos da sociedade. Nesse momento de agonia, o único desejo desse homem é ter a oportunidade de ficar tranquilamente ao lado de Pauline, vivendo um amor sem sobressaltos e sofrimentos. Porém, esse desejo contraria o que fora firmado no pacto no início da narrativa, quando o jovem afirma que quer viver com excessos. Nesse sentido, entendemos que a proposta de construção dessa personagem extrapola a essência sobrenatural de um pacto, para assim alcançar os conflitos mais profundos da natureza humana.

Na medida em que a narrativa é conduzida, percebemos que o *chagrin* representa a confluência de diversos sentimentos e não apenas o couro de um animal como talismã. Além disso, compreendemos que todo aquele sofrimento vivido pela personagem é consequência das suas escolhas, ou seja, ao tomar posse da pele do onagro, Raphaël permite que as forças ocultas dominem sua vida.

Algumas doutrinas da Igreja Católica¹⁹³ foram defendidas por Balzac em parte da sua obra, o homem tem a liberdade de escolher se deseja viver de acordo com o bem ou com o mal. Os homens que decidem firmar qualquer espécie de pacto se envolvem, mesmo que indiretamente, com os poderes de Satã, aquele que deseja a queda do ser humano, em detrimento da sua ascensão. A Igreja sempre procurou mostrar essa radicalidade de escolha para o homem. Na Idade Média, o homem é conduzido a pensar que todas as leis são fixadas por Deus, e a fuga desse sistema possibilita apenas a queda do ser humano:

¹⁹² – Se esta Pele expandir-se – disse Raphaël –, prometo-lhe elevar uma estátua colossal a Blaise Pascal, instituir um prêmio de cem mil francos para o melhor problema de mecânica resolvido a cada dez anos, deixar um dote a suas sobrinhas e sobrinhas-netas, e ainda construir um hospital destinado aos matemáticos que ficarem loucos ou pobres. (BALZAC, 2008, p. 228).

¹⁹³ Informações disponíveis em <http://www.doutrinacatolica.com.br/> acesso em: Janeiro de 2015.

A fatalidade impessoal do destino cede lugar a um conceito novo, herança direta do cristianismo: a liberdade. O mistério que preocupava Santo Agostinho – como podem ser conciliadas a liberdade humana e a onipotência divina? – transforma-se, a partir do século XVIII, em um problema que preocupa igualmente o revolucionário e o evolucionista: em que sentido a história nos determina e até que ponto o homem pode torcer seu curso e mudá-lo? (PAZ, 1984, 56-57).

No início do período moderno, já nos séculos XVI e XVII, o homem começa a se rebelar contra essas regras e leis, processo que se afirma posteriormente com o Romantismo. Nesse período, o homem decide escolher livremente entre o bem e o mal, em meio à existência de um conflito entre as religiões, mais propriamente entre o Catolicismo e o Protestantismo. Assim, o homem tem o conhecimento sobre as consequências das suas escolhas, e só decide pelo mal, quando se deixa tentar pelos seus próprios desejos:

A modernidade sobrecarregou o acento não na realidade real de cada homem, mas na realidade ideal da sociedade e da espécie. Se os atos e as obras dos homens deixaram de ter significação religiosa individual – a salvação ou a perdição da alma -, tingiram-se de colorido supra-individual e histórico. (PAZ, 1984, p. 49)

Nesse viés, percebemos que os poderes daquele talismã possuem uma ligação estreita com as forças maléficas, uma vez que permitem a morte do seu possuidor em função da realização de desejos. Além disso, a resistência daquele material em permanecer com seu tamanho normal demonstra que havia algo fora do comum nos poderes mágicos dessa pele. O diabo estaria agindo em seu interior para consolidar o pacto e mesmo sem saber como essa pele foi adquirida, o professor Spieghalter levanta essa possibilidade em razão da resistência daquele couro mágico:

Oh! dit tranquillement Planchette, le Chagrin est sain comme mon oeil! Maître Spieghalter, il y avait une paille dans votre fonte, ou quelque interstice dans le grand tube.
 – Non, non, je connais ma fonte. Monsieur peut remporter son outil, le diable est logé dedans. (BALZAC, 1979a, p. 249).¹⁹⁴

¹⁹⁴ – Oh! – disse tranquilamente Planchette – o chagréim continua intacto como meus olhos! Mestre Spieghalter, havia alguma falha no seu ferro fundido ou algum interstício no grande tubo.
 – Não, não, conheço meu material! Pode levar de volta essa coisa, o diabo está alojado nela. (BALZAC, 2008, p. 230).

Seria impossível qualquer material permanecer intacto diante da força de uma máquina fabricada para esse feito. Por essa razão, os professores ficam extremamente incrédulos com o ocorrido, pensando em algo como bruxaria ou magia negra. Na verdade, nem mesmo Raphaël conhecia os verdadeiros mistérios daquele talismã, somente que se tratava de uma pele de onagro com procedência oriental, que poderia agir como talismã, e que encolhia conforme seus desejos. O herói e a ciência fracassam então perante a explicação e a mudança de leis que desafiam a lógica e essa mesma ciência.

Assim, diante do fracasso da Física e da Mecânica, Planchette decide conduzir o jovem até um renomado professor de Química, com a esperança de que essa ciência trouxesse resultados mais eficazes:

Le savant cassa un rasoir en voulant entamer la Peau, il tenta de la briser par une forte décharge d'électricité, puis il la soumit à l'action de la pile voltaïque, enfin les foudres de sa science échouèrent sur le terrible talisman. Il était sept heures du soir. Planchette, Japhet et Raphaël, ne s'apercevant pas de la fuite du temps, attendaient le résultat d'une dernière expérience. Le chagrin sortit victorieux d'un épouvantable choc auquel il avait été soumis, grâce à une quantité raisonnable de chlorure d'azote. (BALZAC, 1979a, p. 251).¹⁹⁵

É interessante notar que em cada uma das tentativas de Raphaël para estender as dimensões do talismã, o leitor já percebe que ele não terá sucesso, mas espera que sua morte seja ainda adiada. Mesmo que o jovem tenha o mesmo destino que Fausto e Don Juan, perdendo sua alma, em razão do pacto firmado, o narrador conduz a história para possibilidades de prolongamento da vida:

Ce n'est pas la damnation de Raphaël que le romancier semble redouter et nous fait redouter avec lui, mais sa mort ; pourtant la damnation est sous-entendue et tout le fantastique surgit de la réalité. (DÉDÉYAN, 1958, p. 345).¹⁹⁶

A questão da condenação, nessas narrativas, parte do princípio da escolha das personagens. Se Raphaël escolheu uma vida de excessos assinando um pacto, ele perderá sua

¹⁹⁵ O sábio quebrou um estilete ao querer cortar a Pele, tentou rompê-la por uma forte descarga de eletricidade, depois submeteu-a à ação da pilha voltaica, mas os raios de sua ciência fracassaram diante do estranho talismã. Eram sete horas da noite. Planchette, Japhet e Raphaël, não sentindo a passagem do tempo, esperavam o resultado de uma última experiência. O chagrem saiu vitorioso de um terrível choque a que foi submetido, graças a uma quantidade razoável de cloreto de azoto. (BALZAC, 2008, p. 232).

¹⁹⁶ Não é a condenação de Raphaël que o romancista parece temer e nos faz temer com ele, mas sua morte; entretanto a condenação está subentendida e todo o fantástico surge da realidade.

alma para o mal e não conseguirá a salvação. Contudo, essa via do fantástico que utiliza objetos mágicos e conduzem a questões inexplicáveis, como a diminuição da vida devido o retraimento do talismã, surge de uma realidade aparentemente normal. Todos os desejos realizados por Raphaël acontecem de modo natural, sem interferência sobrenatural visível. Logo, entendemos que o essencial nesse romance não é a forma como o jovem perde seus dias de vida, mas as atitudes impensadas que o conduzem até esse fim e o desejo de escapar do tempo imbatível que corrompe o corpo do ser humano de um modo quase realista:

Comme le prouve le texte de Nodier, le fantastique se rattache étroitement au sentiment de la décadence, de sorte que le personnage fantastique cherche souvent à échapper au temps historique, lié à la dégénérescence. Le héros du roman balzacien ne fait pas exception : ses efforts désespérés pour étirer la peau de chagrin se résument à cette tentative d'échapper au temps humain, voire à la mort. (MURATA, 2003, p. 50).¹⁹⁷

Nesse sentido, Raphaël tenta, de todas as formas, fugir de seu destino, do tempo e da morte, como grande parte dos seres humanos que quer a todo custo modificar o seu futuro. Outras personagens de Balzac também tentaram escapar desse tempo humano, fugindo da velhice e da morte para alcançarem a eterna juventude. O velho de *Le centenaire*, Bartholomé e Don Juan Belvidéro, do conto “L’elixir de longue vie”, são exemplos de homens que empreenderam esforços desesperados para fugirem da morte. E assim como em Nodier, em todas essas narrativas, o elemento fantástico torna-se o fator responsável para que essa possibilidade seja alcançada.

Contudo, nenhuma dessas figuras literárias alcança seu objetivo, pois segundo as concepções lançadas por Balzac no prefácio de *La comédie humaine*, todas as graves ações do homem são passíveis de punição humana ou divina, e o pacto com o mal constitui uma dessas ações. Por essa razão, essas personagens sucumbem diante de suas faltas e crimes.

Assim, a pele de onagro simbolizaria as consequências dos desejos desenfreados, da vida desregrada, dos atos infantis vividos por um homem que ao adiar o suicídio, escolhe o poder que destrói sua vida, um novo suicídio. E após tentar estender aquele talismã para preservar seus dias, o único socorro de Raphaël, naquele momento, é o que procede da medicina:

¹⁹⁷ Como prova o texto de Nodier, o fantástico se liga estreitamente ao sentimento da decadência, de modo que o personagem fantástico busca frequentemente escapar do tempo histórico, ligado à degeneração. O herói do romance balzaquiano não é excessão: seus esforços desesperados para estender a pele do onagro se resumem a essa tentativa de escapar do tempo humano, até mesmo da morte.

Quelques jours après cette scène de désolation, Raphaël se trouva par une matinée du mois de mars assis dans un fauteuil, entouré de quatre médecins qui l'avaient fait placer au jour devant la fenêtre de sa chambre, et tour à tour lui tâtaient le pouls, le palpaient, l'interrogeaient avec une apparence d'intérêt. Le malade épiait leurs pensées en interprétant et leurs gestes et les moindres plis qui se formaient sur leurs fronts. Cette consultation était sa dernière espérance. Ces juges suprêmes allaient lui prononcer un arrêt de vie ou de mort. (BALZAC, 1979a, p. 256).¹⁹⁸

Porém, a ciência fracassa nessa narrativa uma e outra vez. Aqueles médicos encontram-se naquele local apenas para cumprir uma formalidade profissional, nenhum deles tem interesse no verdadeiro estado do doente. Os quatro homens da medicina que examinam Raphaël fazem parte de uma sociedade indiferente a qualquer sofrimento humano. São pessoas capazes de manipular e de se aproveitar da condição do outro para conquistar poder, status e dinheiro.

A vertente realista expõe essas questões que envolvem os relacionamentos humanos com todas as suas fragilidades e falsidades. O homem não se preocupa com o outro em razão de sua bondade e não existe solidariedade sincera com o sofrimento alheio, mas sim de interesses, na maioria das vezes, individualistas e ambiciosos:

Le réalisme n'apparaît donc pas comme le produit d'une décision d'auteur, tourné vers un référent bien sage [...]. Il se manifeste d'abord, dans les Scènes de la vie privée à la faveur d'un difficile et d'un inquiétant apprentissage des signes. (LYON-CAEN, 2013, p. 108).¹⁹⁹

Por esse viés, o romance *La Peau de chagrin* representa o início de uma ruptura com os ideais do Romantismo para a concretização do Realismo francês, durante o período da monarquia e da Revolução de 1830. Raphaël de Valentin representa então essa época, essa sociedade, marcada pelos desafios humanos, divinos e sociais, mas também o homem universal, muitas vezes impotente diante de suas próprias fragilidades.

A maioria dos jovens, naquele tempo, não foi compreendida pelos seus ideais e pelo desejo de lutar por algo melhor. Não é o caso de Raphaël que, em contrapartida, não é

¹⁹⁸ Alguns dias depois dessa cena de desolação, Raphaël numa manhã de março, viu-se sentado numa poltrona, cercado de quatro médicos que o haviam colocado à luz diante da janela de seu quarto, e que sucessivamente examinavam-lhe o pulso, apalpavam-no, interrogavam-no com um aparente interesse. O doente examinava os pensamentos deles, interpretando os gestos e as menores rugas que se formavam em suas testas. Essa consulta era sua última esperança. Aqueles juízes supremos iam pronunciar-lhe uma sentença de vida ou de morte. (BALZAC, 2008, p. 237-238).

¹⁹⁹ O realismo não aparece portanto como o produto de uma decisão do autor, voltado para um referente bem sábio [...]. Ele se manifesta a princípio, nas *Cenas da vida privada*, em favor de uma difícil e de uma inquietante aprendizagem dos signos.

entendido pelos cientistas, por Pauline e nem mesmo pelos médicos, que acreditam que a personagem está dominada por uma ideia fixa e não por uma doença real:

Il y a monomanie. Le malade est sous le poids d'une idée fixe. Pour lui cette Peau de chagrin se rétrécit rétrécit réellement, peut-être a-t-elle toujours été comme nous l'avons vue ; mais, qu'il contracte ou non, ce chagrin est pour lui la mouche que certain grand vizir avait sur le nez. Mettez promptement des sangsues à l'épigastre, calmez l'irritation de cet organe où l'homme tout entier réside, tenez le malade au régime, la monomanie cessera. (BALZAC, 1979a, p. 260).²⁰⁰

Seguindo então as indicações médicas, Raphaël parte para Auvergne, para uma casa de repouso em meio à natureza, espaço que já definimos como heterotópico, pois o segrega da sociedade. « *Il part pour l'Auvergne. Il va vivre là de la vie végétative d'humbles paysans ; nous retrouvons le naturisme de Faust.* »²⁰¹. (DÉDÉYAN, 1958, p. 343). Nesse local, Raphaël não encontra necessariamente a paz que precisaria para se curar, uma vez que todos os outros doentes carecem de empatia pelo jovem e não o acolhem.

Buscar a natureza como possibilidade de cura para doenças como tuberculose, pneumonia ou outras complicações respiratórias foi algo bem comum nos textos românticos no século XIX. A medicina defendia que a influência dos ares montanhosos traz benefícios, mesmo que muitas vezes não comprovados pela ciência.

Contudo, a doença de Raphaël não era comum como pensaram os médicos que o examinaram. O jovem possui várias complicações no organismo com origens desconhecidas pela ciência, que só poderiam ser explicadas pela atuação dos poderes da pele de onagro. Logo, nenhuma das pessoas isoladas naquele lugar compreende realmente qual é a enfermidade de Raphaël e, assim, sentem por ele o mais completo desprezo. Diante de toda essa hostilidade, nosso herói se envolve em um duelo, contra sua vontade.

Nesse duelo, podemos pensar numa situação que traz novamente a possibilidade da morte da personagem, a primeira foi o suicídio, que fora interrompido em razão do encontro com o antiquário. Contudo, o leitor que já conhece a pele de onagro sabe que ele possui poder para evitar esse tipo de morte:

²⁰⁰ É um caso de monomania. O doente está dominado por uma idéia fixa. Para ele, essa Pele de onagro contrai-se realmente e talvez ela tenha sido sempre como a vimos; mas, contraia-se ou não, esse chagrem é para ele a mosca que certo vizir tinha no nariz. Sugiro aplicar imediatamente sanguessugas no epigastro, para acalmar a irritação desse órgão no qual o homem inteiro reside; mantendo o doente em dieta, a monomania cessará. (BALZAC, 2008, p. 241).

²⁰¹ Ele parte para Auvergne. Ele vai viver ali a vida vegetativa de modestos camponeses; nós encontramos o naturismo de Fausto.

Cette sécurité surnaturelle avait quelque chose de terrible qui saisit même les deux postillons amenés là par une curiosité cruelle. Jouant avec son pouvoir, ou voulant l'éprouver, Raphaël parlait à Jonathas et le regardait au moment où il essuya le feu de son ennemi. La balle de Charles alla briser une branche de saule, et ricocha sur l'eau. En tirant au hasard, Raphaël atteignit son adversaire au coeur, et, sans faire attention à la chute de ce jeune homme, il chercha promptement la Peau de chagrin pour voir ce que lui coûtait une vie humaine. Le talisman n'était plus grand que comme une petite feuille de chêne. (BALZAC, 1979a, p. 276).²⁰²

Mais uma vez o jovem pôde presenciar os poderes daquele talismã. O narrador ressalta que Raphaël disparou ao acaso e, mesmo assim, a bala acertou em cheio o desafiante. Aquele objeto mágico transforma o jovem também em assassino, pois a pele age segundo as forças ocultas do mal. A maioria dos seres humanos vive nesse embate constante entre o bem e o mal, e a salvação de cada um depende de sua luta diante das tentações do mundo, segundo as doutrinas da Igreja. O homem precisa se libertar de si mesmo, dos desejos que o aprisionam para alcançar a verdadeira liberdade. Essa mensagem transmitida pela Igreja reafirma a questão de que a salvação depende da ação de cada um e da escolha do bem.

Segundo Lortholary (1984), no prefácio de *Faust I e II*, a imagem e a ideia de indivíduo no sentido moderno surgem na época do Renascimento. Esse indivíduo que só teme a morte e o inferno nos instantes finais de sua vida, como Don Juan. Durante a vida, esses homens colocam o poder, o dinheiro e o saber em primeiro plano e acabam sendo decepcionados por suas próprias escolhas: « *Le pouvoir nous laisse tels que nous sommes et ne grandit que les grands. Raphaël avait pu tout faire, il n'avait rien fait.* »²⁰³. (BALZAC, 1979a, p. 276). Raphaël prefere acreditar na ilusão do poder, esquecendo-se das consequências que essa escolha lhe traz. Mas o pacto só se concretiza dessa forma: poder e desejos em troca da saúde, da vida e da alma:

C'te fièvre, voyez-vous, ça vous le mine, ça le creuse, ça le ruine ! Il ne s'en doute point. Il ne le sait point, monsieur. Il ne s'aperçoit de rien. Faut pas pleurer pour ça, monsieur Jonathas ! il faut se dire qu'il sera heureux de ne plus souffrir. Vous devriez faire une neuvaine pour lui. J'avons vu de belles

²⁰² Essa segurança sobrenatural tinha algo de terrível que assustou mesmo os dois postilhões, atraídos até ali por uma curiosidade cruel. Brincando com seu poder, ou querendo experimentá-lo, Raphaël falava a Jonathas e olhava para ele, no momento em que o adversário disparou. A bala de Charles atingiu um ramo de salgueiro e ricocheteou na água. Disparando ao acaso, Raphaël atingiu seu adversário no coração; sem prestar atenção na queda do rapaz, ele examinou imediatamente a Pele de onagro para ver o que lhe custava uma vida humana. O talismã não estava maior que uma pequena folha de carvalho. (BALZAC, 2008, p. 258).

²⁰³ O poder nos deixa tais como somos e só engrandece os grandes. Raphaël poderia ter feito tudo e nada fizera. (BALZAC, 2008, p. 258).

guérisons par les neuvaines, et je paierons bien un cierge pour sauver une si douce créature, si bonne, un agneau pascal. (BALZAC, 1979a, p. 283).²⁰⁴

Diante dessa situação desconhecida, nenhuma das personagens pode interferir para ajudar Valentin. Apenas por meio de orações e novenas, como afirma o médico a Jonathas. A recorrência ao divino constitui um fator importante em vários textos. Margarida também suplica aos Céus pela salvação dela e de Fausto, nos instantes finais da peça de Goethe:

FAUST
 Mon enfant, tu dois vivre.
 MARGUERITE
 Le tribunal de Dieu, à toi seul je me livre.
 MEPHISTOPHÉLÈS (à Faust).
 Allons, viens ou sinon je vous laisse tous deux.
 MARGUERITE
 Père, je suis à toi ! Sauve-moi, toi, sans eux.
 Anges du ciel, sainte cohorte,
 Faites cercle alentour et soyez mon escorte.
 Henri, tu me remplis d'horreur, d'effroi.
 MEPHISTOPHÉLÈS
 Elle est jugée
 VOIX (d'en haut)
 Elle est sauvée
 MEPHISTOPHÉLÈS (à Faust)
 Allons, suis-moi.
 (Il disparaît avec Faust.)
 VOIX (de l'intérieur, s'affaiblissant en écho)
 Henri, Henri ! (GOETHE, 1984, 213-214).²⁰⁵

O momento final desses textos sugere que a salvação da alma só é possível quando há uma conversão sincera e a entrega da alma para o bem. Don Juan e Fausto não são salvos, porque não há verdade no arrependimento deles, pelo contrário, esses homens tentam enganar

²⁰⁴ Essa febre, veja, o está minando, arruinando! E ele nem suspeita, não sabe disso, senhor, não percebe nada. Não chore, senhor Jonathas! Pense que ele será feliz se não sofrer mais. Deveria fazer uma novena por ele. Já vimos belas curas pelas novenas, e pagaríamos um círio para salvar uma criatura tão doce, tão boa, um cordeiro pascal. (BALZAC, 2008, p. 266).

²⁰⁵ Fausto: Minha criança, você deve viver.
 Margarida: No tribunal de Deus, eu liberto apenas você.
 Mefistófeles (a Fausto): Vamos, vem ou senão eu deixo vocês dois.
 Margarida: Pai, eu sou tua! Salva-me, você, sem eles.
 Anjos do céu, santo grupo,
 Faça um círculo ao redor e seja minha escolta.
 Henri, você me preenche de horror, de medo.
 Mefistófeles: Ela está julgada
 Voz (do alto): Ela está salva
 Mefistófeles (a Fausto): Vamos, siga-me.
 (Ele desaparece com Fausto)
 Voz (do interior, enfraquecendo-se em eco).
 Henri, Henri!

o espírito de Mefistófeles e a Estátua do Comendador, no último instante, com uma conversão falsa e, por isso, não conseguem a redenção final.

Em *La Peau de chagrin*, essa luta contra a morte ocorre apenas na terceira parte do romance, quando Raphaël já se encontra muito doente. Contudo, nenhuma tentativa em se curar ou em aumentar a extensão da pele é eficaz e a personagem deixa-se entregar ao desespero de seus últimos dias.

A agonia de Raphaël representa a dor de muitos homens diante da morte, pessoas que chegam ao final da vida com desejo de recomeçá-la, quando já é tarde demais. São indivíduos que se lançaram em uma vida de prazeres fáceis e comprometeram a saúde física. Logo, a crítica do autor vai muito além da representação de um pacto com as forças ocultas, Balzac também explora a ambição, as vaidades, a fragilidade e a decadência do homem moderno:

*Le sentiment que l'homme supporte le plus difficilement est la pitié, surtout quand il la mérite. La haine est un tonique, elle fait vivre, elle inspire la vengeance ; mais la pitié tue, elle affaiblit encore notre faiblesse. C'est le mal devenu patelin, c'est le mépris dans la tendresse, ou la tendresse dans l'offense. (BALZAC, 1979a, p, 285).*²⁰⁶

O autor explora igualmente a ausência de sentimentos como piedade ou solidariedade. Outros sentimentos como o ódio, a ambição e a vingança são combustíveis eficazes para aumentar o desejo de viver e substituem, nas narrativas balzaquianas, sentimentos mais nobres. Até o momento em que Raphaël pode desejar tudo, com esperança de um dia reverter a situação problemática do talismã, ele deseja viver. Mas quando a agonia aumenta, nada mais pode ser feito e para não sofrer ainda mais, o jovem escolhe permanecer em estado vegetativo até seus últimos dias: « *Mon ami, peux-tu me composer une boisson légèrement opiacée qui m'entretienne dans une somnolence continue, sans que l'emploi constant de ce breuvage me fasse mal ?* » (BALZAC, 1979a, p. 288).²⁰⁷

Uma vida vegetativa e sem consolo torna-se a recompensa adquirida pela personagem destruída pelo poder avassalador de seus próprios desejos. O antiquário soube administrar cada uma de suas vontades e, por essa razão, viveu muitos anos, mas Raphaël nunca possuiu o equilíbrio necessário para controlar sua vida. A instabilidade emocional desse jovem é percebida desde o início do romance. Logo, tomar posse de um talismã mágico com o preço

²⁰⁶ O sentimento que o homem mais dificilmente suporta é a piedade, sobretudo quando a merece. O ódio é um estimulante, ele faz viver, inspira a vingança; mas a piedade mata, enfraquece ainda mais nossa fraqueza. É a maldade disfarçada na lisonja, é o desprezo na ternura ou a ternura na ofensa. (BALZAC, 2008, p. 267-268).

²⁰⁷ - Meu amigo, pode receitar-me um soporífero leve que me mantenha numa contínua sonolência, sem que seu uso constante me faça mal? (BALZAC, 2008, p. 271).

de regular seus desejos seria impossível para ele e, assim, com a certeza de que iria realmente morrer, Raphaël professa seu desejo final, o de possuir Pauline pela última vez:

« *Pauline, viens ! Pauline !* »

Un cri terrible sortit du gosier de la jeune fille, ses yeux se dilatèrent, ses sourcils, violemment tirés par une douleur inouïe, s'écartèrent avec horreur, elle lisait dans les yeux de Raphaël un de ces désirs furieux, jadis sa gloire à elle ; mais à mesure que grandissait ce désir, la Peau, en se contractant, lui chatouillait la main. Sans réfléchir, elle s'enfuit dans le salon voisin dont elle ferma la porte.

« *Pauline ! Pauline !* cria le moribond en courant après elle, je t'aime, je t'adore, je te veux ! Je te maudis, si tu ne m'ouvres ! Je veux mourir à toi ! » (BALZAC, 1979a, p. 292).²⁰⁸

As consequências do uso do talismã mágico são praticamente as mesmas do pacto realizado por Fausto. Ambas as personagens perdem a vida, porque permitiram que o poder adquirido fosse o motor de engrenagem de suas vidas, ou seja, concretizaram em sua existência a veracidade da expressão “Querer queima e poder destrói”.

Depois de tantas perturbações amorosas com Foedora, a mulher que sempre o desprezou, seu consolo é Pauline, aquela que sempre o amou. Mas Pauline reaparece também para ser a perdição de Raphaël, já que ela se torna o último desejo da personagem e por causa desse desejo, o jovem se vê mergulhado no abismo de seu sofrimento: o fim da pele de onagro – o fim da vida de Raphaël.

Nessa narrativa, Foedora representa a sociedade, que corrompe, que explora e que não tem piedade daqueles que estão na sua margem: «*Oh! Foedora, vous la rencontrerez. Elle était hier. Aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra, elle est partout, c'est, si vous voulez, la Société.*»²⁰⁹. (BALZAC, epílogo, 1979, p. 294). Essa mulher sem coração simboliza o luxo, a riqueza dos grandes salões, o status social e as vaidades do coração do homem. Itens que fazem indivíduos como Raphaël se iludirem diante de um mundo falso, que escraviza e aprisiona as almas mais ambiciosas:

²⁰⁸ - Pauline, vem!... Pauline!

Um grito terrível saiu da garganta da moça, seus olhos dilataram-se, as sobrancelhas, violentamente puxadas por uma dor desconhecida, afastaram-se com horror; ela lia nos olhos de Raphaël um daqueles desejos furiosos que antes a envaideciam; mas à medida que esse desejo crescia, a Pele, contraíndo-se, fazia-lhe cócegas na mão. Sem refletir, ela fugiu para a sala contígua e fechou a porta.

- Pauline, Pauline! – gritou o moribundo correndo atrás dela – Eu a amo, adoro você, quero você! Se não abrir a porta, vou amaldiçoá-la! Quero morrer por você! (BALZAC, 2008, p. 275).

²⁰⁹ – Oh, você reencontrará Fedora. Ontem estava no teatro, esta noite irá à ópera. Está em toda parte. Ela é, se quiser, a Sociedade. (BALZAC, 2008, p. 277).

L'évocation colorée d'une civilisation éperdue de jouissances effrénés dans le dévergondage des passions et du luxe qui s'étalent avec impudence à côté des misères sociales, voilà la féerie incroyable, mais authentique. Il faut en tirer la leçon philosophique en montrant les conséquences de ces excès. (BERTHAULT, 1968, p. 80-81).²¹⁰

Nesse sentido, percebemos que esses excessos são causas da desorganização social, pois possibilitam a queda do homem diante de suas ambições. A crítica ao comportamento humano e à sociedade é articulada por meio de elementos insólitos, responsáveis pela concretização do pacto, pela busca pela imortalidade, mas também por essa queda das personagens.

Assim, a partir da observação da realidade, o autor desmistifica os princípios filosóficos presentes no universo que fazem parte da natureza humana. Logo, o sobrenatural é visto não apenas como alegoria para ilustrar os problemas metafísicos da humanidade, mas como elemento mediador nas escolhas entre o bem e o mal, entre a vida e a morte:

*La peau de chagrin est le symbole de la phtisie qui dévore Raphaël. Elle est un deus ex machina, un véhicule magique qui nous promènera dans toutes les sphères sociales pour y voir l'application des principes philosophiques. Philarète Chasles dira que La Peau de Chagrin et les Contes sont des ouvrages « où des observations réelles et pleines de finesse sont enfermées dans un cercle de magie ». (BERTHAULT, 1968, p. 80).*²¹¹

Os vícios e as virtudes das personagens de *La Peau de chagrin* são aspectos contraditórios que corroboram para a construção do romance. Enquanto encontramos o bem, representado por Pauline e Jonathas, por outro lado, visualizamos a sociedade corrompida e assassina, representada por Foedora. Como elemento mediador, a figura do antiquário surge como o tentador que propõe uma conciliação entre essas duas realidades. Seria o contrapeso da sociedade, a possibilidade de refúgio, configurada por intermédio de um objeto fantástico. Contudo, o homem que se deixa corromper pelo querer e poder não é beneficiado pelo uso do talismã e, conseqüentemente, sucumbe em meio a seus desejos.

²¹⁰ A evocação colorida de uma civilização frenética de prazeres desenfreados no bem das paixões e do luxo que se expõe com insolência ao lado das misérias sociais, até o maravilhoso inacreditável, mas autêntico. É preciso tirar disso tudo a lição filosófica mostrando as conseqüências desses excessos.

²¹¹ A pele de onagro é o símbolo da tísica que devora Raphaël. Ela é um *deus ex machina*, um veículo mágico que nos levará em todas as esferas sociais para ver nelas a aplicação dos *princípios filosóficos*. Philarète Chasles dirá que *A Pele de Onagro* e os *Contos* são obras “em que as observações reais e plenas de delicadeza são fechadas em um círculo de magia”.

Logo, nessa narrativa, a configuração do pacto de poder ocorre na medida em que Raphaël escolhe viver com excessos sem se importar com as possíveis consequências da aquisição do pacto e se materializa quando ele toma posse da pele de onagro. Nesse sentido, os parâmetros da modernidade presentes, nessa obra, ocorrem em função não apenas da proximidade com o pacto faustiano, mas também como representação de um individualismo marcado pelo desejo de poder e pela fragilidade de cada personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fortuna crítica sobre o escritor Honoré de Balzac é imensa e só cresce com o tempo. Mesmo que *A Comédia Humana* seja uma obra pertencente à Literatura do século XIX, vários temas abordados por Balzac ainda apresentam importância literária e extra-literária, como os relacionados ao homem e à sociedade e às questões referentes à modernidade. Balzac é considerado um dos escritores mais importantes da Literatura Francesa, em razão da forma peculiar com que construiu histórias que retratam o homem dentro de seu contexto social:

Au lieu de connaître l'humanité strictement à travers les quelques originaux de sa famille et, surtout, les personnages issus de la littérature populaire ou de romans à la Walter Scott, il commença à peindre les hommes, sinon tels qu'ils sont, du moins tels qu'il les voyait agir dans leur milieu propre. Il va donc s'incliner davantage vers un certain réalisme des caractères d'abord, et l'on saisit mieux aujourd'hui, grâce aux études critiques contemporaines, la formation, marquée par combien de précautions et de lenteurs, des personnages républicains et royalistes qui figurent dans le Dernier Chouan ; [...] des situations enfin qui vont se faire plus tendues, plus vraisemblables, plus proches de la vie, avec tout son cortège de mobiles d'action, dont le principal sera constitué, aux yeux du romancier, par la soif de l'or. (PRIOULT, 1936, p. 324).²¹²

O diferencial de Balzac é ter possibilitado aos seus leitores um mergulho profundo nas ações das personagens, pois sua escrita é pautada também na descrição minuciosa da natureza humana. Todavia, a partir da leitura e análise de algumas de suas obras, podemos perceber que as narrativas desse escritor estão carregadas de elementos fantásticos, ou seja, as narrativas trabalhadas, nesta pesquisa, são exemplos de que o escritor vinculou os elementos insólitos ao estudo da natureza humana, possibilitando uma nova roupagem aos textos do século XIX. Assim, esta pesquisa de doutoramento objetivou apresentar a importância das variações dos mitos de Fausto e Don Juan, na história da literatura, para enfim chegar à obra de Balzac, que retoma os mitos e propõe uma mescla de romance realista carregado de elementos fantásticos.

²¹² No lugar de conhecer a humanidade estritamente através de alguns originais de sua família e, sobretudo, as personagens saídas da literatura popular ou romances à la Walter Scott, ele começou a pintar os homens, se não tais como eles são, ao menos tais como ele os via agir em seu meio próprio. Ele vai logo se inclinar mais para certo realismo dos caracteres, a princípio, que se compreende melhor hoje, graças aos estudos críticos contemporâneos, a formação, marcada pela forma de precaução e atraso, dos personagens republicanos e realistas que figuram no *Último Chouan*; [...] situações enfim que vão se fazer mais tensas, mais verossimilhantes, mais próximas da vida, com todo seu cortejo de móveis de ação, cujo principal será constituído, aos olhos do romancista, pela sede do ouro.

As versões apresentadas desses mitos da modernidade dão suporte para as narrativas produzidas pelo escritor, uma vez que diversos elementos são resgatados, como já observamos nas análises. Don Juan passa de sua condição de jovem sedutor, solteiro e sem filhos, desenvolvida pela tradição literária a um herói balzaquiano, que revela aspectos diversos desses. A queda de Don Juan, representada pelo seu envelhecimento e posteriormente pela forma como ele perde sua vida, é essencial para a visualização da variação apresentada por Honoré de Balzac. O jovem Juan Belvidéro, que nunca conseguiu amar o pai verdadeiramente, consegue acabar com as esperanças de Bartholoméu em reviver e, como consequência desastrosa desse ato, ele também é privado de prolongar sua vida.

Assim, como uma espécie de castigo recebido em vida, o declínio da personagem Don Juan é simbolizado pela decadência de um corpo que movimenta apenas duas de suas partes. Sentimentos como ambição, egoísmo e maldade penetram no coração desse homem durante toda a sua vida, bem como o de muitos outros homens no decorrer da história. Segundo os princípios religiosos defendidos por Balzac em cartas e até mesmo no prefácio de sua obra, a punição do homem e da alma humana torna-se a consequência natural do cultivo desses sentimentos, princípios introduzidos principalmente pela Contra-Reforma, no período Renascentista. O individual se sobrepôs ao coletivo a partir desse mesmo período histórico e por essa razão, os mitos de Don Juan e Fausto se enraizaram como exemplo de individualismo na modernidade.

Fausto, assim como Don Juan, prefere ser conduzido pelos seus próprios interesses, por seus desejos individualistas. Ter conhecimento pleno das coisas e poder sobre todos é o desejo que se torna a desgraça da personagem. Mefistófeles só surge diante de Fausto porque percebe nesse homem o sentimento da ambição. Fausto é um descrente, pois sempre age com falsidade diante do que lhe é apresentado sobre o divino. A perdição de sua alma seria o castigo não apenas por ter feito o pacto, mas também por nunca ter acreditado verdadeiramente em nada. Assim, Fausto perde a vida e a alma, e para ilustrar essa variação do mito, Balzac apresenta Raphaël de Valentin, um jovem perdido, que vai ter o mesmo fim que Fausto, porque é dominado pelos seus sentimentos individualistas: “Outro conservador, o romancista Honoré de Balzac, também foi frequente no uso ofensivo da palavra ‘individualismo’: em 1839 escreveu que a sociedade moderna havia criado ‘o mais horrível de todos os males: o individualismo’.” (WATT, 1997, p. 238).

Assim, e pautado na certeza de que o mais horrível de todos os males é o individualismo, Balzac apresenta duas personagens extremamente individualistas e se utiliza de objetos mágicos, não apenas para introduzir elementos fantásticos em sua narrativa, mas

como recursos literários que permitem a visualização desses mitos do individualismo moderno em outras personagens e épocas diferentes de acordo com perspectivas diversas.

Nesse sentido, Belvidéro é Don Juan, porém ele está marcado pelo envelhecimento, pelo declínio da figura mítica original, homem jovem e sedutor. Raphaël de Valentin é o doutor Fausto revisitado por Mefistófeles, quando encontra o antiquário e aceita o pacto oferecido pelo talismã, em razão do seu desespero, mas é um homem que pouco ou nada se interessa pelos mistérios da vida, apenas pela vida em si.

Assim, a introdução de um frasco de elixir da imortalidade no conto possibilita não apenas a visualização de um objeto mágico na história, mas também de um elemento que conduz à aquisição de poder. O elixir representa, por um lado, a causa da elevação das personagens, uma vez que pode levar à imortalidade e, por outro lado, a queda de cada uma delas, pois o seu mau uso causa consequências desastrosas, como o ocorrido com Don Juan.

No caso da pele de onagro, entendemos o talismã mágico como um elo entre o querer e o poder, duas palavras extremamente significativas nesse romance. O querer representa os desejos e as vontades da personagem na narrativa, o que possibilita seu fracasso em todas as áreas de sua vida, sobretudo, a amorosa e a financeira. Todas as decepções de Raphaël são devidas a esse querer, motivo pelo qual ele busca o suicídio no início da história. Todavia, quando ele encontra o poder através da posse da pele do onagro, ele tem a possibilidade da realização plena de seus desejos, pois dessa vez o querer se une efetivamente ao poder.

Logo, a filosofia introduzida pelo narrador dessa história, de que “querer queima e poder destrói” passa a ser a máxima dessa narrativa, na medida em que Raphaël é levado involuntariamente a desejar e a perder sua vida aos poucos.

A construção dessas duas narrativas nos permite visualizar uma introdução ao Realismo balzaquiano pautada na análise e observação minuciosa do narrador. As personagens são descritas primeiro como seres anônimos comuns, mas em seguida ganham características próprias que as definem segundo suas ações.

Don Juan Belvidéro possui um caráter satânico, sua maldade e ambição prevalecem até o final. Raphaël de Valentin, ao contrário, não pode ser considerado uma personagem satânica, pois ele não é dominado pela maldade, mas sim pelos desejos descontrolados de seu coração. A questão do satanismo que ocorre no romance deve-se à influência de Satã no talismã, ou seja, o objeto mágico que representa os poderes ocultos, destruindo a vida da personagem.

Para Milner (2006, p. 10), « *Les héritiers du pacte, en tout cas, ne tardent pas à céder à la seconde raison, la médiocrité de leurs désirs les empêchant d’imaginer toute forme d’au*

delà, même ici-bas, une fois assouvi le désir que les tourmante. »²¹³. Raphaël e Don Juan são esses herdeiros do pacto, que com sua fragilidade, seu hedonismo e seu egoísmo, e com o auxílio dos objetos mágicos, assinam o pacto diabólico, inconscientemente, pacto que, por sua vez, assegura-lhes a imortalidade e o poder, até o momento em que tudo é desfeito por um sentimento de ambição.

Don Juan Belvidéro não alcança a imortalidade, porque prefere omitir a verdade sobre os poderes do elixir, ou seja, quando não conta ao filho que aquele líquido poderia revivê-lo, ele perde a oportunidade do renascimento completo. Assim, a consequência de seus desejos ambiciosos volta-se contra ele mesmo, quando numa cena extremamente grotesca, paralisa o processo de ressurreição e passa a movimentar apenas duas partes em um corpo sem vida.

Raphaël de Valentin poderia desistir de suicidar-se para lutar por sua vida, saindo do fracasso. Contudo, por conta do seu desespero, a tentativa de suicídio dá lugar à lenta morte oferecida pelo uso do talismã, um novo suicídio, agora mais lento, mas inevitável. O poder é conquistado, mas sua vida se perde, assim como Fausto perdeu sua alma.

Desse modo, compreendemos que a configuração de cada personagem na obra balzaquiana é diferente, mas com uma finalidade comum, a de demonstrar que o desejo pelo poder e pela imortalidade pode levar à decadência do ser. Nessa queda, não há mais espaço para as individualidades, pois essas já se perderam ao longo dos caminhos largos escolhidos pelas personagens. Aqueles que escolheram os pactos priorizaram o caminho mais fácil e nem sempre a facilidade pode ser a melhor escolha, já que os riscos são muito altos quando a vida é colocada em jogo.

²¹³ Os herdeiros do pacto, em todo caso, não demoram em ceder a segunda razão, a mediocridade de seus desejos os impedem de imaginar toda forma do além, mesmo neste mundo, uma vez satisfeito o desejo que os atormenta.

REFERÊNCIAS

- BALZAC, H. *A Pele de onagro*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.
- BALZAC, H. La peau de chagrin. In : *La comédie Humaine*. Vol. 10. Paris: Gallimard, 1979a. (p. 57-294)
- BALZAC, H. L'elixir de longue vie. In : *La comédie Humaine*. Paris: Gallimard, 1980. (p. 473-495)
- BALZAC, H. *L'elixir de longue vie*. Paris: Gallimard (Folioplus Classiques), 2009.
- BALZAC, H. Melmoth Réconcilié. In : *La comédie Humaine*. Vol. 10. Paris: Gallimard, 1979b. (p. 330-388)
- BALZAC, H. O elixir de longa vida. In: CALVINO, Ítalo (organização). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Tradução de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (conto traduzido por Rosa Freire D'Aguiar)
- BALZAC, H. *L'avant-propos de la Comédie humaine*. Édition de Référence: Gallimard, La Pléiade, [19--]. Disponível em : http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_00_Lavant_propos_de_la_Comedie_humaine.pdf. Acesso em: Janeiro de 2014.
- BARBERIS, P. *Balzac et le mal du siècle*. Paris: Gallimard, 1970.
- BARBERIS, P. *Le monde de Balzac*. Paris: Éditions Kimé, 1999.
- BÉGUIN, A. *Balzac lu et relu*. Langages. La Baconnière – Neuchatel. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- BERGSON, H. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Éditions Alcan, 1924.
- BERTAULT, P. *Balzac et la Religion*. Préface Jacques Gury. Genève: Ed. Slatkine Reprints, 2002.
- BERTAULT, P. *Balzac*. Connaissance des Lettres. Paris: Hatier, 1968.
- BIEDMA, J.G. Prólogo. ESPRONCEDA, J. *El diablo mundo. El estudiante de salamanca*. Madrid: Madrid Alianza, 1996.
- BOREL, J. *Séraphîta et le Mysticisme Balzacien*. Paris: Librairie José Corti, 1967.
- BRION, C. Scepticisme éthique et rédemption religieuse : Balzac lecteur de « Faust ». *L'Année Balzacienne*. La lecture dans le roman balzacien. Paris: Presses Universitaires de France, Troisième série 11, 2010.
- BRUNEL, P. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Éditions Robert Laffont, S. A., 1999.

- BRUNEL, P. *Histoire de la Littérature Française*. Tome 2. Paris: Bordas, 1972.
- CANAVAGGIO, J. (org). *Historia de la Literatura Española*. Tomo III El siglo XVII. Tradução para o espanhol Juana Bignozzi. (Título Original : Histoire de la Littérature espagnole). Direção Espanhola Rosa Navarro Durán. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 1995.
- CASTEX, P. G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- CERFBERR, A. CHRISTOPHE, J. *La comédie humaine. Dictionnaire des personnages*. Revue et introduit par Boris Lyon-Caen. Paris: Éditions Garnier, 2008.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHASLES, P. O olho sem pálpebra. In: CALVINO, Ítalo (organização). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CURTIUS, E. R. *Balzac*. 3ed. Paris : Bernard Grasset, 1999.
- DÉDÉYAN, C. Le faustisme romantique de Balzac. *Revue des lettres modernes*. Paris: Ed. MJ Minard, V. 5, N° 39, 1958.
- DIAZ, J.L. Ce que Balzac fait au Fantastique. *L'Année Balzacienne*. Balzac, fantastique fantaisiste? Paris: Presses Universitaires de France, Troisième série 13, 2012.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESPRONCEDA, J. *El diablo mundo. El estudiante de salamanca*. (Prólogo de Jaime Gil de Biedma). Madrid: Madrid Alianza, 1996.
- FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*: Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006. (p. 411-422) (Ditos e Escritos III).
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GOETHE, W. *Fausto* [Faust – 1808]. Tradução de Antenor Nascentes e José Júlio F. de Souza. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- GOETHE, W. *Faust I e II*. Traduction de Jean Malaplate. Paris: GF – Flammarion, 1984.
- HENRIOT, E. *Les romantiques*. Paris: Éditions Albin Michel, 1953.
- HOFFMANN, E.T.A. *Les Elixirs du Diable*. Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac. Paris: Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1987.

HOFFMANN, E.T.A. O homem de Areia. In: CALVINO, Ítalo (organização). *Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Tradução de Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JUNG, W. « La peau de chagrin » : une théorie romantique du temps. *L'Année balzacienne*. Temps et mémoire chez Balzac. Paris : Presses Universitaires de France, Troisième série 8, 2007.

LANSON, G. Du Romantisme au Réalisme : Balzac. In : *Honoré de Balzac*. Mémoire de la critique. Paris : Presses de l'université de Paris Sorbonne, 1999. (p. 319-324).

LORTHOLARY, B. La genèse du Faust: une histoire allemande. Préface. In : GOETHE, W. *Faust I e II*. Traduction de Jean Malaplate. Paris: GF – Flammarion, 1984. (p. 5-16).

LYON-CAEN, B. Du réalisme comme objection : Balzac, avril 1830. *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*. Directeur : José-Luiz Diaz. La Laïcité. Paris : Editeur Armand Colin, N° 162, 2013.

MARAÑÓN, Gregorio. *Don Juan et le donjuanisme*. Traduit de l'espagnol par Marie-Berthe Lacombe. Paris: Galimard, 1958.

MILLET, C. *Le Romantisme*. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire. Paris : Librairie Générale Française, 2007.

MILNER, M. *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*. Tome I et II. Paris: Librairie José Corti, 1960.

MILNER, M. Extinction du mal et entropie dans les « contes et romans philosophiques ». *L'Année balzacienne*. Paris : Presses Universitaires de France, V. 1, N° 7, (p. 7-16), 2006.

MIMOUNI, I. Dossier (L'elixir de longue vie). Paris: Folio Plus Classiques, 2009.

MISSOTTEN, G. Don Juan Diabolus in Scriptura. Roman, Autobiographie, Thanotographie (1800-2000). *La République des lettres*. Louvain – Paris – Dubley : Éditions Peeters, N° 36, 2009.

MOLIÈRE, J.B.P. *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*. Edição de Georges Couton. Paris: Gallimard (Folio Classique), 1999.

MOLINA, T. *El Burlador de Sevilla*. Edição Ignacio Arellano. Madrid: Austral, 2011.

MUCHEMBLED, R. *Uma história do diabo – séculos XII-XX*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.

MURATA, K. Don Juan et Balzac. *Études de langue et littérature Françaises*. Tokyo: Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, N° 68, (p. 85 a 97), 1996.

MURATA, K. *Les métamorfoses du pacte diabolique dans l'oeuvre de Balzac*. Préface de Nicole Mozet. Paris: OMUP Klincksieck, 2003.

NYKROG, P. Peau de chagrin – Peau d’Âne. *L’Année Balzacienne*. Les écrivains français devant le monde russe au XIXe siècle. Découvertes. Échanges. Nouvelle Série, 14. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

PAZ, O. *Os filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S.A, 1984.

PICON, G. Préface. In : BÉGUIN, A. *Balzac lu et relu*. Langages. La Baconière – Neuchatel. Paris : Editions du Seuil, 1965. (p. 7-17)

PIERROT, R. *Honoré de Balzac*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994.

POTELET, H. *Memento de la littérature française*. Paris: Hatier, 1990.

PRIOULT, A. *Balzac avant la comédie humaine (1818-1829)*. Contribution à l’étude de la genèse de son oeuvre. Thèse Principale pour le doctorat es lettres. PARIS : Jouve & Cie, Éditeurs, 1936.

QUENEAU, R. *Histoire des Littératures III*. Encyclopédie de la pléiade. Paris: Gallimard, 1978.

ROBICHEZ, J. *XIXe Siècle français*. Le siècle romantique. Paris: Editions Seghers, 1962.

RÓNAI, P. *Balzac e A Comédia Humana*. 3. ed.. São Paulo: Editora Globo, 1993.

ROUSSET, J. *Le mythe de Don Juan*. Préface de Georges Forestier. Paris : Armand Colin éditeur, 2012.

THIBAUDET, A. *Histoire de la littérature française : de 1789 a nos jours*. Paris : Librairie Stock, 1936.

THINÈS, G. *Le mythe de Faust el la dialectique du temps*. Paris: L’Âge d’Homme/Essais, 1989.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAILLANT, A. *Dicctionnaire du Romantisme*. Paris : CNRS Editions, 2012.

VAX, L. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

VAX, L. *Les chefs-d’oeuvre de la littérature fantastique*. Paris: Puf Littératures Modernes, 1979.

WATT, I. *Mitos do Individualismo Moderno*. (Fausto. Dom Quixote. Dom Juan. Robinson Crusoe). Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Endereços Eletrônicos:

<http://www.doutrinacatolica.com.br> acesso em: Janeiro de 2015.

<http://www.linguagensanscrita.pro.br/> acesso em: Janeiro de 2015.

<http://www.swedenborg.com.br/> acesso em: Agosto de 2014.

BIBLIOGRAFIA:

BACHELARD, G. A Poética do espaço. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BASÍLIO, K. História e ficção na tradição do romance realista francês: Balzac, Zola, Aragon. In: *Actas do Colóquio: Literatura e História*, 2002. Disponível em: <http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/328/1/ACTAS-Literatura%20e%20Hist%C3%B3ria397-406.pdf.pdf>. Acesso em: Julho de 2013.

BLANCHOT, M. *L'Espace Littéraire*. Paris: Éditions Gallimard. Collection Folio/Essais, 2005.

BORGES FILHO, O. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma toponálise. In: Oziris Borges Filho; Maria Aparecida J. Veiga Gaeta. (Org.). *Língua, Literatura e ensino*. 1ª ed. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2004. (p. 85-130.)

CASTEX, P. G. et alii. *Manuel des études littéraires françaises, XIXe siècle*. 7. ed. Paris : Hachette, 1975.

CORTÁZAR, J. Alguns Aspectos do conto. In: *Obra crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. (p. 347-363)

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O liso e o estriado*. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIMAS, A. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática. Série Princípios, 1985.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 5º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. (org.). 2ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

JOLLES, André. O conto. In: *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAGARDE, A. et MICHARD, L. *XIXe siècle*. Les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1969.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, G. “Balzac: Illusions perdues” e “A polêmica entre Balzac e Stendhal”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACCHIA, G. *Vie, aventures et mort de Don Juan*. Traduit de l'italien par Claude Perrus. Paris: Éditions Desjonquères, 1990.

MILLET, G. LABBÉ, D. *Le fantastique*. Paris : Éditions Belin, 2005.

MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Ed. Iluminuras LTDA. Fapesp, 2002.

NASCIMENTO, D. Fausto e D. Juan: o pacto com a complementaridade. *Revista Organon. O pacto fáustico e outros pactos*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, V. 19, 1992.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jaco. *O Romantismo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

RANK, O. *Don Juan et le double*. Traduit de l'allemand par le Dr S. Lautman. Paris : Éditions Payot, 1973.

SCHOLES, R. e KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

Dicionários:

REY, Alain (rédaction dirigée). *Le Robert de Poche*. Paris: Dictionnaires. Le Robert, 2012.

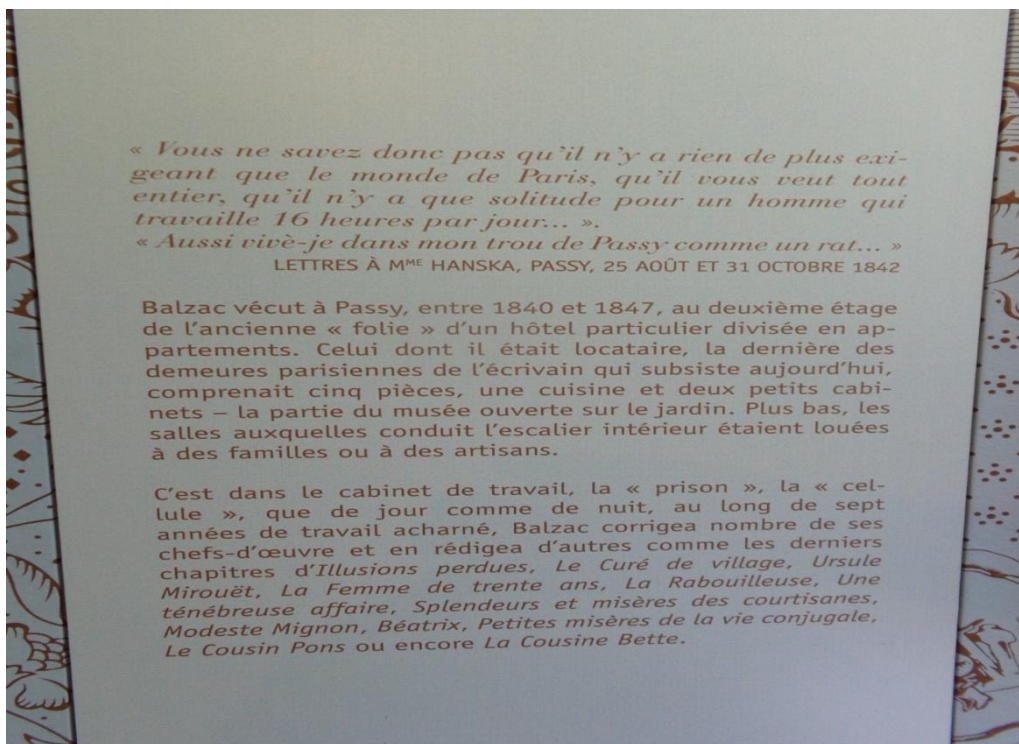
ANEXOS

ILUSTRAÇÕES ²¹⁴

²¹⁴ As ilustrações seguintes objetivam aproximar o leitor do local onde Balzac viveu durante parte da sua vida. Essas fotos foram retiradas durante o estágio doutoral em Paris, no ano de 2014. Esse estágio nos permitiu uma imersão mais ampla na vida e obra de Honoré de Balzac.

1. MAISON DE BALZAC (MUSEU DE PARIS)

Fotografia 1 – Maison de Balzac (Paris – França)



Fragmento explicativo sobre o período em que Balzac viveu nessa moradia.

Fotografia 2 – Maison de Balzac (Paris – França)



Entrada da casa do escritor. Atual museu da cidade de Paris aberto à visitação.

Fotografia 3 – Maison de Balzac (Paris – França)



Frente da casa

Fotografia 4 – Maison de Balzac (Paris – França)



Escrivaninha e cadeira usadas por Balzac durante sua produção literária. Modelo original.

2. FOTOS ILUSTRATIVAS DOS ESPAÇOS PRESENTES NAS NARRATIVAS ANALISADAS

Fotografia 5 – PALAIS ROYAL (Paris – França)



Dentro do Palais Royal, em uma casa de jogos, é descrito o primeiro espaço do romance *La peau de chagrin*. Nesse local, Raphaël de Valentin, protagonista da narrativa, perde suas últimas esperanças e decide-se pelo suicídio.