

---

---

## O CORPO CRIADOR OU O ARTISTA CONTRA A NATUREZA

France Vernier\*

### Resumo

*Sarrasine* é uma novela tão estranha que podemos nos surpreender com a raridade, excetuando-se o *S/Z* de Barthes, dos comentários que ela suscitou. Seu aporte teórico é ainda maior porque, do mesmo modo que *A obra-prima ignorada*, ela não utiliza a ficção como ilustração mas como uma modalidade da interrogação sobre a natureza da criação artística. A encenação textual dá às relações da narração-quadro com a narração enquadrada uma função heurística e pictural capaz de pulverizar as restrições da linearidade e do tempo da escrita. Centrada inteiramente, como as ondas concêntricas de uma pedra jogada na água, em torno de um quadro de Adonis nu inspirado em uma estátua de mulher ela própria concebida segundo o modelo de um músico castrado, coloca a questão do gênio a partir do corpo do artista criador devotado à morte ou à monstrosidade: a grande arte não exigiria uma insurreição radical contra o que chamamos natureza, contra a partição dos sexos, da alma e do corpo? A escolha de um cantor castrado como herói central cumpre o papel de uma alegoria teórica, sugerindo uma estética que anuncia curiosamente aquela que virá de Baudelaire e se desvia daquela que se atribui comumente a Balzac.

Apesar, acreditamos, por causa, seria tentada a pensar, de sua forma de ficção, *Sarrasine* aparece como uma interrogação que Balzac se coloca, ao mesmo tempo em que a propõe aos leitores, sobre a natureza e os processos da criação artística. Uma “meditação ficcional” poder-se-ia dizer, parafraseando a expressão que ele utiliza a propósito de seu herói, quando este, abalado em todo o seu ser pela voz de Zambinella, tomado por um delírio que “lubrifica seus sentidos”, se põe a desenhar freneticamente e

---

\* Universidade de Tours, França.

se entrega a “uma meditação material”: seu espírito criador, como que liberado pela profunda “depressão moral” em que se encontra mergulhado por aquela irrupção repentina do corpo até então domesticado, “interditado”, parece inaugurar uma via desconhecida e fecunda. Prova verdadeiramente iniciatória, graças à qual o bom aluno de Bouchardon se torna um criador, um “artista” no sentido pleno do termo, capaz de pensar com seu corpo e de converter a idéia em criação.

Sabe-se que Balzac, modelo se é de força criadora, sempre esteve, particularmente à época em que escreve *Sarrasine*, apaixonado por este fenômeno misterioso que o fascina tanto quanto a seus personagens: em que condições, com que riscos, seja para o criador seja para sua obra, a imaginação, o pensamento, a vontade, a “mão” enfim (símbolo do corpo) podem colaborar harmoniosamente para realizar uma obra? Se *Luís Lambert* e, mais ainda, a trilogia da qual o ponto culminante é sem dúvida *A obra-prima ignorada* - cuja “interpretação” não foi terminada e jamais o será de maneira definitiva, de tanto que o seu mistério é capaz de relançar, a cada época, à meditação - são, desse ponto de vista, as obras que mais abertamente colocam a criação no centro da escrita, isso é geralmente muito mais uma constante de toda obra do que esta interrogação fascinada e angustiada. Para tomar apenas um exemplo distinto dos romances especialmente centrados sobre esse problema, *Esplendores e misérias das cortesãs*, cujo título convida no entanto a uma outra perspectiva, é também atraído pelo distanciamento entre o belo poeta fracassado, amado e dotado que é Lucien de Rubempré, e o poder de realização que submete coisas, homens, mulheres e instituições à sua lei, mas desprovido de capacidade artística, que é Vautrin, cujo verdadeiro infortúnio é, talvez, o de não ser o artista que aspira ser sem o saber. É inútil citar (de tão numerosas ao longo das páginas) todas as reflexões ou alusões que, de maneira quase lancinante, vêm pontuar toda a obra de considerações sobre as relações entre a capacidade de imaginar, de conceber, de sonhar, e a de “fazer”; sobre as relações entre só “fazer” e “fazer” uma obra de arte. A isso se acrescenta, não menos constantemente, porém mais subterrânea, esta questão que atormenta o século (e continua a nos atormentar): nesse mundo “onde a ação não é irmã do sonho”, a obra por excelência é obra de arte, com suas chances de “eternidade” ou - o mito napoleônico contribuindo para isso - é a ação *hic et nunc*, poder ou dinheiro?

## Narração, corpo e sexo

Freqüentemente se tem sublinhado<sup>1</sup> o caráter excepcional, em Balzac pelo menos, da estrutura de *Sarrasine*: em particular o fato de que o quadro narrativo, como em *Adeus*, longe de se limitar a uma simples introdução de uma narrativa encaixada, ocupa, em extensão e por seu interesse romanesco, um lugar igualmente importante.

Este dispositivo permite um notável domínio do tempo, já que, no estreito espaço de uma novela, ele transborda seu limite, conservando a vantagem de uma perspectiva a longo prazo sobre os personagens, sem perder a concisão “dramática” de uma ficção curta. Tem também o interesse de desvincular a narração da sucessividade cronológica, inventando um modo de visão no qual o artifício e o poder artístico aparecem resumidos de maneira surpreendente, na expressão utilizada pelo narrador à última página: “o retrato que lhe mostrou Zambinella aos vinte anos, logo depois que a senhora o viu centenário...”<sup>2</sup> Esta apreensão audaciosa da duração não é uma virtuosidade gratuita, como espero mostrar, e anuncia, como outras invenções balzaquianas aliás, o que mais tarde fará o cinema. Enfim, esse mesmo dispositivo permite, de maneira igualmente “econômica”, uma sábia arquitetura de pontos de vista. Se, com efeito, o narrador permanece o mesmo em um e em outro caso, a sua posição enunciativa muda, o primeiro dirigindo-se aos leitores, o segundo sendo duplamente mediatizado: ele se dirige à Madame de Rochefide e, por outro lado, enquanto efeito de realidade, não tem o mesmo estatuto; o leitor jamais saberá se a narrativa refere fatos dados como históricos ou se ela é produto da imaginação do narrador. E esta ambigüidade, habilmente colocada em cena, não é irrelevante.

Em um primeiro momento, um narrador que escreve em primeira pessoa, sem se nomear e sem se descrever, evoca uma brilhante noitada, um baile, durante o qual a aparição de um estranho velho provoca uma agitação geral e produz, sobre a bela jovem que este narrador havia trazido querendo seduzi-la, uma tal expressão de terror que ela se

<sup>1</sup> Citron, P. em particular, em sua *Introduction à Sarrasine*, na edição de Pléiade, 1977, ou em “Interpretation de *Sarrasine*”, *L'Année balzacienne*, 1972.

<sup>2</sup> N. do T.: Na tradução dos trechos da obra *Sarrasine* de Balzac citados no texto, tomamos por referência a publicação em português realizada pela editora Globo, com tradução de Gomes da Silveira, em H. Balzac, *A Comédia Humana*. Vol. IX., Editora Globo, 1990.

refugia, ofegante, em um camarim semicircular, onde um quadro de Adonis nu a fascina a ponto dela esquecer seu acompanhante. Este, humilhado e desejoso de retomar a vantagem, empenha-se em lhe revelar quem é o modelo: ele negocia sua “revelação” em troca de uma noite íntima, durante a qual espera ganhar os favores da dama. Segue-se, então, esta narração, da qual o leitor jamais saberá como o narrador conhece o segredo, e nem, por assim dizer, se ele a inventa, de uma história de meio século atrás, cujo herói dá seu nome à novela: a aventura de um jovem escultor francês, Sarrasine, que durante um concerto se apaixona por uma prima-dona que se revelará um castrado, e que outro não é senão o velho entrevistado durante o baile. As peripécias do escultor para conquistar este que, ele toma pela mulher sonhada o levam à morte, e as do narrador para seduzir Madame de Rochefide ao fracasso, conforme é relatado no fim da narrativa-quadro. Resta a estátua do castrado em mulher realizada pelo escultor, fonte do quadro de Adonis visto no camarim, e de um quadro de *Endimião* inspirado no precedente. Resta também a narração do narrador que acabamos de ler.

Se a articulação das duas narrativas se faz através do quadro de Adonis, isso se dá duplamente: é um corpo nu e é uma obra de arte. Logo, toda a novela, em seu conjunto, (narrativa-quadro e narrativa encaixada) liga o corpo humano e a criação artística em uma interrogação comum. É ainda desta ligação que nasce a profundidade de seu mistério e a beleza de sua investigação.

### **Corpo e desejo**

Não se pode ficar insensível à onipresença do corpo humano nesse texto, à densidade “física” da escrita que, verdadeiramente, esculpe em plena carne. Mas este corpo, estes corpos, de preferência, são muito menos dados a contemplar do que são evocados, por cinestesia, em suas pulsões, em seus desejos, ou ainda naqueles que sugerem.

Desde o início, desde as primeiras páginas, o narrador - colocado entretanto na situação-tipo de observador: “no vão de uma janela e escondido...” - não se apresenta um curioso, e muito menos um romancista tomador de notas. São suas sensações físicas que nos são dadas a sentir, a ponto de mesmo aquilo que vem do pensamento ser evocado como se se tratasse de sensações: onde se está acostumado a esperar a definição de uma atitude intelectual, aquela que apresenta e “legítima” o narrador, que assegura sua

qualidade de testemunha digna de fé, é uma evocação erotizada, a de um corpo desejante (do qual o próprio cérebro aparece como uma zona erógena) que acolhe o leitor: “imerso”, “cismas profundas que assaltam...”, “no meio de...”, “sentado”, “escondido sob as pregas onduladas de uma cortina de *moire*”, “à vontade”, “me voltando”, “com o pé esquerdo eu marcava o compasso...”, “minha perna estava realmente gelada por um vento encanado desses que nos resfriam metade do corpo enquanto a outra experimenta o calor úmido dos salões”. Em uma página, que densidade de sugestões voluptuosas, que ausência proposital de informações sobre a identidade civil do narrador, sobre as razões e circunstâncias que o levaram àquele lugar! O efeito é ainda mais forte visto que a evocação do “espetáculo”, longe de estar de acordo com o princípio da descrição que situa e “faz ver”, é ela mesma erotizada: esse famoso olhar “sintético e abreviador” do artista, segundo Baudelaire, reduz-se aqui, e recompõe o espetáculo de acordo somente com a lei do desejo. Nenhuma descrição dos lugares, nenhuma localização no espaço, nenhuma precisão sobre o meio, nenhum nome próprio, nenhuma indicação sobre a profissão de uns (aqueles na casa de quem o baile acontece) ou de outros (os convidados); a própria riqueza, em vez de servir de indicador social, é convertida em instrumento de pura volúpia, exatamente como a paisagem vista da janela, por mais macabra que seja, torna-se uma “dança”, “dos mortos” certamente, mas acima de tudo erótica: “as árvores, mal cobertas... vistas em meio àquela atmosfera fantástica, pareciam vagamente espectros mal envoltos...”, dança dos sete véus sombreada de uma picante necrofilia. Quanto à “dança dos vivos”, não é dada a ver, mas a sentir: movimentos percebidos do interior, sensações dinâmicas, emoções sensuais ocupam o lugar da esperada descrição:

*Havia ali frêmitos de alegria, passos voluptuosos que faziam agitarem-se as rendas, as gazes e as sedas em torno de seus flancos delicados... e, para acabar de aturdir aquela gente embriagada por quanto pode a sociedade oferecer de seduções, um vapor de perfumes e uma ebriedade geral agiam sobre as imaginações excitadas.*

Em síntese, o narrador não se apresenta como aquele que, sabendo ver, interpretar e descrever, pretende introduzir seu leitor em um “meio” de que se disporia a fazer a

análise ou o retrato, como, é preciso dizer, freqüentemente procede Balzac. Ao contrário, o leitor é de preferência solicitado como confidente de uma emoção íntima e, como se fosse o destinatário de uma carta, é convidado a partilhar as emoções que põem em movimento menos uma narração (não obstante as marcas formais que se seguem) do que um “discurso” vibrante de desejo: desse modo, vindo rapidamente interromper o fio descritivo que pareceria começar uma dessas “pinturas sociais” que tranqüilamente situam o meio ao leitor (“todos os membros desta família...”), o narrador exclama: “quem não teria desposado Marianina, jovem de dezesseis anos, cuja beleza...”, e depois o interpela diretamente: “nunca encontraram dessas mulheres cuja beleza fascinante...”. Não somente a narração transforma-se em discurso - confiança - interpelação, como este sentido é acentuado pela repulsa do que, se opondo à “avancei a cabeça...” (ainda um movimento físico antes que uma indicação das competências do observador!), constitui o “gente curiosa que em Paris se ocupa exclusivamente com os *por quê? os como? de onde vem? quem são? que tem ele? que fez ela?*” (itálico do texto). Notaremos, de passagem, que essas questões ironicamente sublinhadas definem muito bem, para além do “gente curiosa que...”, a função tipo do romancista que o próprio Balzac não deixa de praticar, como uma revolta do autor contra seus próprios princípios, um parêntese para recreação (liberação?) que ele se daria ante a dura tarefa de romancear. Ou então, tratar-se-ia de uma necessidade imposta pela natureza particular do objeto aqui visado? No entanto, a coloração erótica deste começo impregna todo o texto.

Em primeiro lugar, para além desse começo, a própria narrativa-quadro. Se ela se compõe de uma série de retratos cuja sucessão pode parecer aleatória, uma simples enumeração (Marianina, a condessa de Lanty, Filippo, “irmão de Marianina”, depois em bloco, “esta misteriosa família”: isso empresta seu charme a um processo verbal de quartel) essa brutal colagem tem paradoxalmente o mérito de fazer surgir uma após outra, sem artifício de “apresentação”, menos os personagens do que as figuras do desejo que dão forma ao devaneio inicial. Nada nos “pinta” Marianina; pura concretude de “fabulosas concepções de poetas orientais”, que deveria permanecer “velada” como a filha do sultão da *Lâmpada maravilhosa*; seu canto “fazia empalidecer” todos os célebres talentos e ela “realizava o tipo desta poesia concreta...”. Como dissera Lorenzaccio ao jovem pintor Tébaldeo: “eu te farei fazer o retrato de meus sonhos”. No texto, Marianina possui somente a presença de um desejo do qual ela encarna os fantasmas, cultivados -

em todos os sentidos: zelados e instruídos. Com variante, mas apenas variante, a condessa de Lanty (cujo nome só aparecerá como se ela nascesse disso, ao final de sua evocação) surge em alegoria a todos os sonhos masculinos, dos quais o leitor é convidado a participar. Seu “retrato” é o dos desejos do narrador, mas também dos leitores: “Você jamais encontrou dessas mulheres cuja beleza *fascinante*...[...] E é por isso talvez que as *amamos* tão apaixonadamente”.

Depois, *last but not least*, como se também escapado das voluptuosas e não menos sensualmente excitantes imaginações do narrador, surge Filippo, “o irmão de Marianina”. Sua evocação, que nada mais é que um retrato como os dois precedentes, e que leva ao auge o ardor erótico de nosso narrador, a ponto das palavras parecerem lhe faltar (o que é... dificilmente apropriado!) - “em uma palavra...” - é, desta vez, abertamente a de uma “imagem viva” que se esvanece em um sopro de êxtase que marca um ponto de exclamação: “as sobancelhas vigorosas e o brilho de um olhar veludoso prometem para o futuro paixões másculas...”. Onde se notará, de passagem, que antes da paixão ambígua de Sarrasine, antes da aparição do castrado, antes da relação de amores libertinos dos cardeais pelos noviços, o narrador (e mesmo o autor por detrás dele, de tanto que a escrita exala gozo) revela a ambissexualidade de seus desejos: das “poderosas sereias” a este “Antínoo” de “formas mais esguias”, não é a simples homossexualidade que se exprime, mas a fascinação de um sexo incerto.

Quanto à aparição - termo tomado no sentido próprio - do misterioso velho na noitada, ela é dada como uma verdadeira criação de um cérebro cujos pensamentos são nada menos que intelectuais: “por um dos mais raros caprichos da natureza, o pensamento semilutuoso que *se revolvía no meu cérebro* saíra dele e ali se encontrava diante de mim, animado, vivo, *surgido* como Minerva da cabeça de Júpiter...”. Além da ambigüidade que essa expressão lança sobre o estatuto da narração (imaginação pura ou relação romanesca?), ela é uma metáfora tão clara e tão forte da criação artística que, ligada à aventura do jovem escultor, toma, neste lugar do texto, um valor chave. A isso retornarei mais adiante.

Enfim, até mesmo Madame de Rochefide, interlocutora, no entanto, do narrador na novela (quem, desse modo, nele deveria figurar em “carne e osso”, com o estatuto assegurado de um “ser real”) que, na apresentação que dela faz o texto, parece, por sua vez, apenas mais uma concretização de desejos do que um “personagem”. Desde o início,

ela intervém somente depois das “figuras” que acabei de evocar, como se estas a arrebatassem em seus rastros, ao passo que se poderia esperar (segundo as convenções romanescas, pelo menos) vê-la apresentada antes delas, no mesmo plano do narrador que a “conduziu” ao baile, em uma casa onde ela vai pela primeira vez: tanto do ponto de vista do texto (introdução de dois interlocutores cuja conversa o leitor vai sendo convidado a ouvir) como do ponto de vista da ficção, este atraso é estranho: “ele (o velho) surgira sem cerimônia junto a uma das mais encantadoras mulheres de Paris” (e muitas linhas depois): “fora eu quem conduzira a jovem...”. Logo, com suas “formas delicadas”, ela não somente parece um eco das “formas mais esguias” de Filippo, uma nova espiral do mesmo fantasma, como não é mais precisamente “descrita” que os membros da família Lanty, sendo também a pura concretização de um desejo: “...uma dessas figuras [...] tão frágeis, tão transparentes, que o olhar humano parecia penetrá-las [sic]...”.

Se agora se passa à narração encaixada, de que o herói é epônimo, constata-se uma mesma insistência sobre o corpo, seus desejos e sua ambivalência sexual. Não só por seu nome, que reúne “as fabulosas concepções dos poetas orientais” realizadas pela beleza de Marianina, e (Barthes freqüentemente a sublinhou) sua consonância feminina, como por sua grafia da qual o “s” lembra o “z” de Zambinella, ele é claramente apresentado como um duplo do narrador: “eu é que não ousa começar. A aventura tem passagens perigosas para o narrador. Se eu me entusiasmar, faça-me calar”, solicitou a sua interlocutora.

A curta biografia de Sarrasine pela qual se inicia a narração insiste curiosamente sobre as pulsões violentas, viris, sexuadas do rapaz:

*turbulência incomum [...] revoltava-se freqüentemente e ficava por vezes mergulhado em confusas meditações [que remetem às do narrador] ...extraordinário ardor [...] raramente findava o combate sem que se tivesse derramado sangue [...] ele mordida [...] divertia-se a retalhar o banco [...] deixava em seu lugar esboços grosseiros, cujo caráter licencioso [...], ter esculpido uma acha de lenha dando-lhe a forma de Cristo [...] efervescência da juventude [...] o caráter impetuoso e o gênio selvagem [...] a violência com a qual se desencadeariam as paixões [...] ferosidade extraordinária [...] empolgado pela fúria...*

Ela também insiste sobre a proibição doce mas firmemente exercida por seu mestre Bouchardon, que desenha a figura perfeita da repressão: “abafou-lhe a energia [...] manter nos justos limites [...] a mais poderosa das armas” e, enfim, o resultado: “um rapaz que, por princípio, ele conservara na mais completa ignorância das coisas da vida”.

Esse quadro espantoso e representativo de uma natureza ardente, freada pela “sabedoria” de um mestre, prepara muito bem a manifestação de um gênio que pagará a obra por excelência com sua vida, como o Jomelli da *Obra-prima ignorada* e o próprio Balzac.

### O “terceiro sexo”

Sem dúvida, é por ocasião da súbita paixão que atinge Sarrasine quando descobre Zambinella no concerto, que essa ligação da ambissexualidade e da emoção erótica é mais espantosa e extraordinariamente escrita. Cada palavra dessas páginas deveria ser citada: eu remeto o leitor a elas, restringindo-me a comentar alguns termos.

Antes de sua entrada no teatro, Sarrasine é apresentado como tendo “passado quinze dias em estado de *êxtase* que *se apodera de todas as imaginações jovens...*” (uma vez mais o cérebro evocado por seu gozo) e é surpreendido, como em uma dessas fórmulas mágicas dos “contos orientais”, pela justaposição de dois nomes cuja aliteração sublinha a fusão feminino/masculino: “Zambinella! Jomelli!”, exclamação que, tal qual o “abra-te Sésamo”, faz o texto passar subitamente ao presente (“ele entra...”), tempo de frase que gramaticalmente imita a abertura da caverna dos tesouros e produz a impressão de um rito iniciatório. Logo depois, a narração retorna ao pretérito perfeito, mas desta vez estamos “do outro lado do espelho”: “levanta-se o pano...”. A partir desse momento, os sentidos do jovem escultor fazem mais do que despertar: eles são - curiosa expressão - “lubrificados”, o que anuncia a orgia sinestésica provocada pela “langorosa originalidade das vozes italianas habilmente harmonizadas”, em uma emanção ambissexual que ele recebe não pelo ouvido, mas por “cada um de seus póros...”. Essa estranha alquimia, que converte todas as sensações em carícias, a escuta em “êxtase arrebatador”, corresponde à encarnação da “alma”, erotizada tanto quanto o eram o cérebro do narrador e a imaginação de Sarrasine: “sua alma concentrou-se nos olhos e nos ouvidos”. Todo o ser,

corpo e inteligência misturados, se funde em uma substância comum e fecunda: o desejo, filho desta fusão.

As páginas que se seguem não fazem mais que orquestrar musicalmente esta transfiguração em “corpo glorioso” e, jamais “descrito”, como nos pseudo-retratos a que me referia, Zambinella aparece somente como figura de uma condensação de sonhos e de desejos: seu rosto e seu corpo prestam-se mais aos *Lais* de Marie de France (“boca expressiva..., olhos de amor..., tez de uma brancura deslumbrante..., o oval perfeito do rosto...”: termos que não fazem ver o objeto, mas ali estão para excitar a imaginação do leitor evocando a do sujeito) do que à vulgata Balzaquiana. É a “beleza ideal” em vão procurada por Sarrasine na natureza. “Mais que uma mulher”: contrariamente ao que diz Barthes, não é a “falta” que define o castrado aqui, mas a completude inaudita de um ser que por um artifício ainda ignorado pelo escultor, mas eficaz, casa em um corpo os dois sexos, tão distante da homossexualidade quanto da banal heterossexualidade. Desse modo, o delírio, e o frio (como ao narrador, no início) invadem Sarrasine antes do orgasmo que alegra o corpo e o espírito: “ele sentia... loucura, frenesi, desejo terrível e infernal... força centuplicada...”, e se acompanha de uma “depressão moral impossível de explicar”, de tanto que alma, imaginação, espírito, se fazem carne desejante. Desfeita toda barreira entre os sentidos, ele não mais vê nem escuta, no entanto “sente o sopro daquela voz... respira...”: “meu espírito nada em teu perfume”, escreverá também Baudelaire. É a *alma* que “deixa escapar gritos involuntários arrancados pelas delícias”! É preciso sublinhar, em toda essa passagem, o caráter abertamente *feminino* (em todo caso julgado como tal) desse orgasmo, o que traz muitas conseqüências nesse texto todo atraído pela interrogação sobre a criação artística, e que não poderia, sem prejuízo, ser reduzido a uma simples aventura sexual.

Após este acontecimento, graças ao qual Sarrasine descobre em um mesmo movimento seu corpo e seu espírito criador - convertido, quase ressuscitado após uma prostração análoga a uma descida ao túmulo (além da “depressão moral” já citada: “sua vida se derramava como a água de um vaso... morto... vazio... aniquilamento...”) - e que lhe “revela a presença de novos objetivos em (sua) existência”, ele se apresenta, na seqüência do texto, curiosamente feminilizado, sem perder sua virilidade. Assim “à noite, instalado sozinho em seu camarote, estirado sobre um sofá, ele tecia uma felicidade tão fecunda...”; e adiante: “correu a seguir para casa a fim de dar às vestes toda a sedução

possível” e “a gravata, o terno *pailleté*, o colete de *lamé* prateado” tesouros “retirados das malas” (Oriente de novo!) “ele se vestiu com os cuidados de uma mocinha que tivesse que passar diante do primeiro namorado”: tudo isso aparece contrastando fortemente com o retrato da biografia inicial, no entanto, nada o arrebatava de sua fogueira nem de sua violência.

Desse modo, a ambivalência sexual de Zambinella atinge Sarrasine como uma revelação (nenhum homem, nenhuma mulher puderam produzi-la) que faz nele nascer um novo corpo, também sexualmente ambivalente: um corpo cuja preciosa substância transcende as oposições, clássicas (corpo/espírito, prazer/sofrimento, masculino/feminino), desfaz os limites que isolam os sentidos e que condenam nossa percepção à fragmentação, faz dele uma espécie de anjo. E talvez se possa ver aí um dos sentidos simbólicos da velha querela sobre seu “sexo”: na Bíblia, como aqui, os anjos são hermafroditas estéreis, e desse ponto de vista, Gabriel, ao menos, pode se vangloriar! Como Zambinella, “obra-prima”, instrumento celeste que cria uma voz de que a natureza é incapaz, como Sarrasine que, em uma “meditação material”, cria os esboços de uma estátua que remodela a natureza (um homem uma mulher) e que, por sua vez, gera novas criações (de uma mulher uma academia de Adonis): obras que não “representam”, mas que, artificialmente, disputam com a natureza pela sua invenção, o anjo Gabriel, um deus que é um homem, Sarrasine, uma mulher que é um homem, etc.

Se diante desta metamorfose simbólica do artista se pode pensar em “dois sexos do espírito” que são, para Michelet, a condição do gênio, *Sarrasine* vai mais longe fazendo do desejo um instrumento mágico de transfiguração do corpo que, sem se descarnar, inclui pensamento e imaginação, tornando-o uma fonte viva do que, para Michelet, nada mais é que adição puramente ideal. E é de preferência esta estranha figura do “terceiro sexo” a ardentemente desejada por Théodore/Madelaine em *Mademoiselle de Maupin*, sonhada também por Albert que, na mesma obra, teria amado encontrar, como Tirésias, “essas serpentes que fazem mudar o sexo”, e que lamenta não ter o privilégio de provar, como Sarrasine, as sensações de uma mulher no amor. É preciso acrescentar que este último morre simbolicamente “perfurado por três golpes de estilete”?

### **Como a narração, erotizada, torna-se discurso**

Se fica claro que o texto dessa novela, em seu conjunto, responde formalmente ao que Benveniste identifica como “história” por oposição a “discurso”, as diferentes situações enunciativas colocadas em cena o transformam verdadeiramente em discursos, encaixados. Desse modo, é novamente pela erotização carnal da escrita que se faz a metamorfose, em discurso, e - indissolúvelmente - em obra de arte.

A narrativa-quadro, temos visto, apresenta o narrador de maneira física e desejante, que de modo cúmplice se endereça ao leitor como a um ser carnal, solicitando-o mais em seus fantasmas do que pretendendo informá-lo sobre a sociedade, os costumes ou a História (“você jamais encontrou dessas mulheres... desejáveis... E é por isso talvez que as amamos?”). Adicionado às “lacunas” da descrição, à ausência da “situação”, à provocante imprecisão dos retratos, este procedimento, insólito em Balzac, põe o leitor em situação de interlocutor e converte a “história” em um verdadeiro diálogo confidencial (de modo que uma dúvida sobre seu estatuto, imaginário ou verídico, é cuidadosamente discutida). Não há nada na escrita que não seja orientado pelo único objetivo de emocionar; até mesmo o convite final, que evita qualquer fechamento, qualquer solução, faz ficar “pensativo” (o “pensamento” tendo sido, ao longo do texto, circunscrito a sua pura natureza intelectual).

Mas o fenômeno se acentua ainda mais quando se trata da (ou das) narração(ões) encaixada(s). Um primeiro nível de diálogo entre o narrador e a jovem se instala no momento do baile. Diálogo cuja encenação, como o jogo, são abertamente erotizados, no sentido em que as falas comparecem como gestos de sedução e não enquanto instrumentos de narração. Conforme se viu, Madame de Rochefide não aparece no momento em que seu estatuto de simples interlocutora exigiria e é por seu corpo, nisso que ele tem de desejável, e de sugestivamente desejado (os remanejamentos do texto aí estão para testemunhar que sua identidade, variável, não tem função), que ela entra em cena, criada pelo desejo como um excitante contraste à figura do velho, como a figura mesmo da parceira de um jogo amoroso (“cintura flexível”, figura fresca que um “olhar humano parecia penetrar”, “dançarina elegante”...). Quanto às condições enunciativas que desencadeiam este primeiro diálogo, elas têm claramente mais a ver com os preparativos de uma galante aventura do que com a colocação em cena de uma narração:

“a jovem mulher teria preferido encontrar-se *no fundo do Sena. Tomou de meu braço e me arrastou para um gabinete. Chegados ao fundo das salas de recepção, encontramos num pequeno camarim semicircular. Minha companheira se atirou sobre um divã, palpitante de terror, sem saber onde estava*”. Estes não são os prolegômenos habituais de uma narração e encantariam mais a Freud que a um leitor “realista”. Uma vez mais, deixo o leitor apreciar a carga simbólica da qual o retorno ao útero reveste o desejo de conhecer “o segredo” e que colore o valor da fala desvencilhada de sua “carga útil”, segundo os termos de Mallarmé. Pois a seqüência é ainda mais sugestiva, se isso é possível, e o que provoca a fala do narrador é “Adonis estendido sobre uma pele de leão... belo demais para um homem”, e que suscita as “tentações do ciúme” no narrador, “esquecido por causa de um retrato”, por um retrato feito conforme uma estátua de mulher e que representa este Adonis de quem conhecemos a história incestuosa e repleta de mistérios sexuais, ele próprio eco do Antínoo, de que Filippo é a imagem, e fonte de um Endimião! Desta vertigem delirante nasce a negociação que fará da narração encaixada mais que um “fragmento de discurso amoroso”, um gesto erótico em estado puro.

Pois é desse modo que somos convidados a receber a história de Sarrasine em que as circunstâncias enunciativas são, por sua vez, claramente delimitadas: “diante de um bom fogo, em uma saleta elegante, *sentamos os dois*, ela sobre uma conversadeira; eu *sobre almofadas, quase a seus pés, com meus olhos nos seus...* uma dessa horas passadas na quietude e no *desejo*”. Ainda uma vez podemos nos sentir menos convocados a uma narração lembrando o código civil ou um afresco sociológico e mais a participar com todós os nossos sentidos - e não somente como “espectadores” - de uma cena de amor em que quaisquer palavras são convertidas em gestos ou pulsões.

Esta curiosa performance de escrita, que consegue abolir a distância entre o texto e a leitura, nada tem de afetação nem de virtuosidade infundada: é por ela e graças a ela que somos conduzidos ao centro do mistério da criação artística.

### A artialização

Esta presença ruidosa do corpo, tomado não como objeto a ser descrito, mas no fascinante movimento de seus desejos, de seus abismos, nada tem daquilo que uma

narração libertina ou erótica ambiciosa. Sem dúvida, é por isso que o texto confunde, atrai e faz sonhar. Mas, justamente, se ele tanto faz “sonhar” e deixa “pensativo”, é que o erotismo, por mais intenso que seja, não comparece por ele mesmo. Mais que um catalisador, ele é colocado em cena como verdadeira fonte do elã criador; não tanto por sua função de sublimação, segundo analisara Freud - mesmo que se possa ver uma ilustração desse fenômeno no recalçamento do caráter voluntarioso de Sarrasine e na insatisfação de seus desejos, da qual resulta a estátua - mas por sua capacidade de inaugurar vias inéditas. A natureza particular do desejo do artista lhe permite superar a divisão natural e social que enclausura cada sexo e o condena a uma relativa imperfeição. Ela lhe dá acesso a um modo de ser original (originário?) que lhe revela “a presença de objetivos novos em (sua) existência”, associa a atividade viril à fecundidade feminina, dá carne ao pensamento e inteligência à sensação. Se, ao longo dos tempos, a separação dos sexos pôde, ao menos para os artistas, ter parecido mutilante, não é impossível imaginar que sua caricatural delimitação institucional em inícios do século XIX, com sua fúria regulamentadora, tenha podido suscitar em um escritor como Balzac, ávido por penetrar os segredos da criação artística e tão curioso das relações entre o corpo e o espírito, uma ficção capaz de pulverizar as fronteiras. Em todo caso, quer o projeto seja ou não consciente - e se ele não o é, o seu resultado é ainda mais interessante em relação aos poderes específicos da literatura - este texto (salvo redução simplista) nos obriga a relacionar a ambissexualidade dos desejos e a audácia necessária à “criação”.

Nesta novela, *todos* os personagens são artistas: primeiramente o narrador, que se apresenta poeta, tanto por suas sensações, seus sonhos, sua imaginação, quanto por sua maneira de evocar, de sugerir, mais do que de descrever. Todos os membros da família Lanty: Marianina, condensação de poesia e soberba intérprete da cavatina de Tancredo; a condessa, “poderosa sereia” cuja voz “desdobra as melodiosas riquezas”; Filippo, “imagem de Antínoo” que “promete paixões”, sem falar de Zambinella, “obra-prima” e miraculosa cantora. Sarrasine não somente é escultor de profissão - como poderia ter sido diplomata ou coronel - como é, corpo e alma, artista, e tudo o que dele se diz ou lhe ocorre diz respeito sempre a esta “qualidade” ou natureza. Até mesmo Madame de Rochefide, que é caracterizada como dançarina, mesmo que esta não seja sua profissão, ou Clotilde, amante efêmera de Sarrasine, qualificada como “uma das celebridades da

Ópera”; os camaradas de Zambinella são atores e o prelado, que o protegeu, pagou seus professores de canto, o “fez” o que ele é...

Se empresto de Alain Roger<sup>3</sup> o termo *artialização*, é porque ele me parece particularmente operatório para definir o que no texto caracteriza, em diferentes níveis, a orientação principal de sua escrita. A *artialização* designa, lembremos, o processo pelo qual toda sensação, todo espetáculo, todo acontecimento, em deliberado menosprezo por suas “funções” comumente reconhecidas, utilitárias e assinaláveis, é tomado somente em sua qualidade de obra de arte ou como fonte de prazer estético.

A esse respeito, sublinharei apenas os elementos mais marcantes: primeiramente, as ausências ou “recusas”. Tudo o que, em valor referencial, poderia “servir” para situar lugares ou personagens em um contexto é deliberadamente descartado. Também o é tudo o que permitiria sua representação pitoresca ou social, conforme a perspectiva usual. Todo cuidado de verossimilhança, toda sustentação procurada na História, nos costumes, na psicologia, ausente. Nenhuma das estratégias, graças às quais é fácil dar a uma narração a base da credibilidade, é mobilizada. Mesmo as “partes” mais esperadas, segundo as convenções literárias, como “o baile”, a “orgia romana”, a clássica intervenção do mensageiro (prezadas por Balzac em outros lugares), o rapto de Zambinella, e, sobretudo, a morte do herói, são, de maneira quase provocante, negligenciados, expelidos. Por outro lado, as referências artísticas são muito numerosas: é na arte, não nisso que nomeamos o “mundo real”, que o texto se enraíza. Mitos, epopéias e esculturas gregas ou romanas, poesia oriental, ídolos japoneses, pintura italiana e francesa, afrescos da Idade Média, música italiana..., em tão poucas páginas é um verdadeiro museu universal, sobrepondo (como o fazia a avó de Marcel) os estratos de todas as artes, de todos os tempos.

Seguramente, o quadro de Adonis, pintado por Vien a partir de uma estátua de mármore “executada” segundo a obra, enterrada, de Sarrasine, e que fora realizada a partir dos desenhos cujo modelo é o castrado-prima-dona Zambinella, que por sua vez reúne “todas as maravilhas de Vênus reverenciadas e talhadas pela tesoura dos Gregos”, quadro que, antes de inspirar a novela de Balzac, será a fonte do *Endimião* de Girodet<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Roger, A. *Nus et paysages*, Aubier.

<sup>4</sup> Girodet, cujos quadros *La Révolte du Caire* (1810) ou *Iris et Morphée* (1811) entre outros, além do *Sommeil d'Endymion*, não precisam recorrer às “inclinações” homossexuais atribuídas ao pintor para

(retomemos o fôlego!), este quadro é, tanto para a narrativa-quadro quanto para a narrativa encaixada, o verdadeiro, o único acontecimento determinante do texto. Revelador, iniciador, produto e, talvez, matriz da história de Sarrasine, que dele é o comentário fictício. Todo o texto gravita em torno dele, relegando a segundo plano o que pareceria merecer o estatuto de acontecimento romanesco; o rapto de Zambinella, a morte de Sarrasine, ocupam apenas algumas linhas, e a sorte do “músico”, depois desta, sequer é evocada.

Esse deslocamento radical do centro de gravidade, que organiza a estrutura da novela, transtorna todas as concepções usuais e ultrapassa, forçosamente, o estatuto que Oscar Wilde reservará ao quadro *O Retrato de Dorian Gray*, a obra mais célebre desse ponto de vista. Ele chega mesmo a sugerir um tempo imaginário, aquele que evocava mais acima, que não é o tempo da “vida real”, mas o da arte, permitindo “mostrar” Zambinella artista e obra-prima ao mesmo tempo, “aos vinte anos um instante depois que a senhora o viu centenário”. É bem a estrutura da *artialização* que aqui é atingida: coisas e gente, espaço e tempo não são vistos apenas de um ponto de vista estético que minimiza as funções utilitárias; eles existem e se movem somente pela e para a arte.

Logo, se o quadro é o olho do ciclone, o centro vertiginoso do qual tudo provém e ao qual tudo conduz, obra-prima por sua perfeição, e também por sua fecundidade e intensidade (apaga a “realidade” do narrador, “esquecido por causa de um retrato!”), ele também realiza, melhor que o Hermafrodita (que, assim como as vozes de Jomelli e Zambinella, “casa” os dois sexos), a estrutura da ambissexualidade: um terceiro sexo, aquele dos anjos, superior a um ou ao outro dos que conhecemos: sua gênese, como os efeitos que produz, o testemunham. Basta reler a passagem que o faz aparecer...

### **O mistério da criação**

Tudo o que motiva a estrutura, os personagens, a intriga e a escrita de *Sarrasine* é a curiosa hipótese, de que Adonis é a metáfora, sobre a natureza da criação artística: corpo e alma, o verdadeiro artista - o que ascende ao gênio - é aquele cuja ambissexualidade dos desejos transforma o ser de criatura em criador, Satã e Prometeu reunidos; aquele

---

reforçar essa sua referência: pode-se ver também os “homens mais belos para os homens” em posições desfalecidas muito sugestivas.

que ousa retocar a criação divina transcendendo suas leis, naturais e sociais, tomando por origem, não o barro de que Adão e Eva foram feitos, mas o tesouro artístico dos mais audaciosos sonhos da humanidade. Suas verdadeiras obras-primas permanecerão, sem dúvida, de uma ou outra maneira “ignoradas”, como a de Frenhofer que nem Poussin nem Porbus foram capazes de “ver”, como a de Sarrasine da qual só se conhecerão cópias; entretanto, poderosamente antecipadoras, elas serão, à sua maneira, fecundas (como o é, em certo sentido, Zambinella, castrado de que toda uma família atesta, no entanto, a hereditariedade, esmigalhada em beleza, em talentos musicais, em fortuna!).

É por isso que as interpretações que pretendem reduzir este conto verdadeiramente fabuloso a uma história banal de homossexualidade dissimulada ou inconsciente, ou - pior - a alguma confiança disfarçada pela qual Balzac daria a conhecer suas “inclinações”, me parecem tristemente mutilantes. E aí incluo o *S/Z* de Barthes (com pesar, porque deploro os ataques de que ele hoje é objeto) e sua fúria estruturalista. Entretanto, na pessoa de Madame de Rochefide, o texto oferece uma preciosa orientação de leitura: ela evita decifrar anedoticamente o conto para procurar (como Frenhofer) o que está “sob”; ela relativiza com uma profundidade espontânea, toda “feminina”, não é?, o lado escandaloso e espetacular do ofício (“por monstruoso que pareça”... diz ela soberbamente) e sabe permanecer “pensativa” sem julgar nem concluir, evocando “as almas puras que têm uma pátria no céu”, os anjos... Este terceiro sexo que, sem dúvida, é aquele do grande criador. Ousarei acrescentar aqui uma palavra? Parece-me que o que é sugerido por esta novela reúne certamente o que Freud teorizara, mas o “ultrapassa” (à sua maneira, “fictícia”): enquanto Freud via, na sublimação, uma espécie de fuga, permitindo escapar de conflitos psíquicos insustentáveis, este texto insiste na necessária rebelião contra o que se nomeia “natureza” que a criação humana implica: visão certamente romântica e sem dúvida pouco aceitável em nossa época. Esta será, também, aquela de Baudelaire, inimigo desse “personagem santificado” que se encontra atualmente nos altares...

### O preço a pagar

Enfim, não se pode ignorar que, em *Sarrasine*, a morte está tão presente quanto o desejo. É com ela - apresentada como uma dança onírica - que se abre a novela, e é com a do escultor que esta se fecha, uma vez mais, como em *A obra-prima ignorada*.

Esse desejo sacrílego, heroicamente sacrílego, que nada tem a ver com um “desvio” perverso ou libertino (lembramos que Zambinella obtém apenas sofrimento de uma intervenção que deve suportar, que nenhuma palavra refere os benefícios que ele/ela poderia ter tirado de sua famosa fortuna, que sua “vida” é simbolicamente aniquilada na narração. Lembremos também que Sarrasine ignora até o fim o sexo de Zambinella, e colhe somente a morte) só conduz à obra ao preço da vida.

Somente os personagens com temperamento e dons de artista, mas que não são criadores, sobrevivem e desfrutam a vida: é o caso de todos os membros da deliciosa família Lanty, afinal parasitas do velho a quem tratam horrivelmente; é também o caso do narrador, que instrumentaliza seu conto tornando-o um gesto de sedução, um instrumento de troca interessada, e castigo, porque ele fracassa. Duplo sentido, pode-se pensar, para o aviso que precede sua narração: “a aventura tem passagens perigosas para o narrador”, perigo de ser despedido, certamente, mas talvez também de ultrapassar aquele limite onde ele simbolicamente se coloca no início: perigo de imitar seu herói tornando-se como ele um criador, ou perigo de não ousar e continuar um homem do mundo?

Se neste texto, efetivamente tão íntimo como estranho, se buscar alguma “confidência” do autor, ela estaria antes no “estremecimento” (no sentido místico do termo) que pode assaltar Balzac diante do preço da criação... que ele pagará à sua maneira.

### **Em conclusão**

Se este texto, menos célebre do que merece sê-lo, confundiu profundamente seus raros comentadores, o fez com razão: as interrogações que sua escrita coloca em cena ultrapassam de longe tudo o que mais tarde será escrito sobre o artista maldito e fazem vacilar as triunfantes imagens de Satã, de Prometeu ou de Pigmaleão que lhe são contemporâneas, vitoriosas figuras do artista macho, e intelectual.

Antes de Baudelaire - e à margem, senão em contradição com os princípios teorizados pelo próprio Balzac - esta novela propõe critérios para a obra de arte, as condições da criação artística, os elementos que serão determinantes para a estética da modernidade: heroísmo (abstrair-se do conforto de uma beleza instituída e “reconhecível”); bizarrice, e

até monstrosidade; artifício necessário e reivindicado contra a “natureza”; mnemotecnica (como em *Le peintre de la vie moderne*, é através da memória e no delírio que Sarrasine exerce seu “olhar sintético e abreviador”); sinestesia (iluminação do momento da revelação/orgasmo no teatro); combinação de diferentes artes; espiritualidade do corpo nisso que ele tem de mais sensual, aniquilamento prévio, etc.

Mas a todas estas fecundas intuições, esta novela acrescenta uma contribuição teórica, tão mais forte que ela jamais toma, como o faz por momentos *A obra-prima ignorada*, a forma da exposição e que tem com que nos incomodar ainda. Aplicando as conclusões que sugere à sua própria escrita, ela interroga o pensamento pelos meios da arte (“*cosa mentale*”, dizia Léonard...): ela arranca o desejo do lugar que lhe é comumente atribuído e dá à ambissexualidade um papel necessário e transfigurador: é sua força transgressora que permite varrer as fronteiras dos sexos e de tudo o que sua elaboração cultural e histórica cristaliza: a velha dualidade da alma e do corpo, do cérebro e da sensibilidade, do espírito e da matéria, da razão e da intuição, etc.

Melhor que a glândula pineal, só a audácia de um novo desejo permite a criação, no sentido próprio, onde o ser encontra a sonhada unidade. Se os criadores morrem disso, é porque, desde a Gênese, o mundo não está ainda pronto para aceitá-los, não mais que Poussin e Porbus o estão para ver *La Belle Noiseuse*. É também porque, contra tudo e todos, o enorme esforço deles exigido absorve e consome suas forças. Mas suas obras são fecundas, tanto a estátua de Sarrasine como o quadro de Frenhofer, do qual Cézanne dirá: “Sou eu!”.

Gostaria de finalizar com uma observação que, acredito, a pode levar a pensar: esta novela, como várias outras de Balzac, é prova de que, contrariamente ao que se tem dito nas críticas, aliás pelos maiores “mestres”, esse “gênero” nada tem a ver com o romance e oferece à ficção literária uma força de ordem radicalmente diferente, verdadeiramente específica.

Tradução: Rosângela Morello

## Résumé:

*Sarrasine* est une nouvelle si étrange qu'on peut s'étonner de la rareté, le *S/Z* de Barthes excepté, des commentaires qu'elle a suscités. Sa portée théorique est d'autant plus grande que, de même que *Le chef d'oeuvre inconnu*, elle n'utilise pas la fiction comme illustration mais comme une modalité de l'interrogation sur la nature de la création artistique. La mise en scène textuelle donne aux rapports du récit-cadre et du récit encadré une fonction heuristique et picturale capable de pulvériser les contraintes de la linéarité et du temps de l'écriture. Tout entière centrée, comme les ondes concentriques d'une pierre jetée à l'eau, autour d'un tableau d'Adonis nu inspiré d'une statue de femme elle-même réalisée d'après le modèle d'un musicien castrat, elle pose la question du génie à partir du corps de l'artiste créateur voué à la mort ou à la monstruosité: le grand art n'exigerait-il pas une radicale insurrection contre ce que nous nommons nature, contre le cloisonnement des sexes, de l'âme et du corps? Le choix d'un chanteur castrat comme héros central joue le rôle d'une allégorie théorique, suggérant une esthétique qui annonce curieusement celle, à venir de Baudelaire, et s'écarte de celle qu'on attribue de coutume à Balzac.

## Summary

Balzac's short story, *Sarrasine*, is such a strange one that we are surprised by the very small number of studies - Barthes' *S/Z* excepted - it has inspired. Its theoretical value is, just as for *Le chef d'oeuvre inconnu*, all the greater than could be that of mere illustration: fiction is here a modality of philosophical enquiry about the nature of artistic creation. The scenery which links the narrator's "talking" with the tale thus introduced allows the text to free itself from the constraints of linearity and successiveness implied by writing. The fiction thus acquires an heuristic function. Its center is Vien's picture of Adonis, a nude, inspired by the statue of a woman, itself executed after a castrato, a strange mixture of arts and sexes. The question of genius arises from the very body of the artist, necessarily devoted to death or monstrosity. It is as if great art was demanding a radical rebellion against what we call nature, against the partition of masculin and feminin, body and mind. The fact that the central character is a singer (whose art implies the transformation of body into instrument), and a castrato, plays the part of a theoretical allegory suggesting a new conception of esthetics very similar to Baudelaire's...