

**FANTASTICIDADE E ALQUIMIA:  
UMA LEITURA DO CONTO O  
ELIXIR DA LONGA VIDA (1830), DE  
HONORÉ DE BALZAC**

*FANTASTICITY AND ALCHEMY: A  
READING OF THE TALE THE LONG LIFE  
ELIXIR (1830), BY HONORÉ DE BALZAC*

**André Eduardo Tardivo 1**

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura interpretativa do conto *O Elixir da Longa Vida*, do escritor francês Honoré de Balzac, publicado em 1830 e que integra a coleção *A Comédia Humana*, a partir das discussões inerentes à literatura fantástica. Delimitamos nossa análise para os aspectos relacionados à alquimia, à morte e ao pacto pela imortalidade cujos personagens principais tencionam realizar. Para tanto, ancoramo-nos em autores como Rodrigues (1988), Faivre (1991), Todorov (2004), Santos (2010, 2013, 2015), entre outros, sem, contudo, intentar um enquadramento teórico cujo enfoque dê-se isoladamente, visto que nosso objetivo principal concerne a problematizar a maneira como os elementos sobrenaturais tangenciam a narrativa e permite-nos classificá-la como literatura fantástica.

**Palavras-chave:** Literatura fantástica. Alquimia. Vida eterna.

**Abstract:** The present work aims to present an interpretative reading of the tale *The Long Life Elixir*, by Honoré de Balzac, that integrates the collection *The Human Comedy*, from the discussions inherent in fantastic literature. We delimit our analysis for the aspects related to alchemy, death and the pact for immortality whose main characters intend to perform. For this, we anchor ourselves in authors as Rodrigues (1988), Faivre (1991), Santos (2010, 2013, 2015), among others, without, however, attempting to establish a theoretical framework in isolation, since our main objective is to problematize the way the supernatural elements tangle the narrative and allow us to classify it as fantastic literature.

**Keywords:** Fantastic literature. Alchemy. Eternal life.

“Ele realmente tinha passado pela morte, mas retornou porque não suportava a solidão”

Gabriel García Márquez

## Uma primeira palavra

As discussões sobre o surgimento do fantástico dividem opiniões, de modo que inúmeros pesquisadores se propuseram a estabelecer investigações e sistematizações acerca dos fatos sobrenaturais e a forma como tais eventos aparecem na literatura. Não pretendemos com este artigo traçar um levantamento histórico, tampouco esmiuçar todas as teorias que envolvem o gênero, até mesmo porque este requer um trabalho de fôlego e, provavelmente, algum estudioso deste campo do saber não seria contemplado em nossa sondagem, de modo que incorreríamos, assim, em não abarcar todas as possibilidades de estudo do tema. Propomo-nos a embasar nossas discussões a partir, principalmente, da perspectiva de Faivre (1991) e Todorov (1968), sem, contudo, limitarmo-nos a enquadrar o conto balzaquiano neste ou naquele enfoque teórico.

Contrariamente, vislumbramos, com esta possível leitura, elencar motivações que nos permitam afirmá-lo enquanto literatura fantástica. Todavia, ainda que não seja nosso intento problematizar sobre a literatura brasileira, não podemos deixar de mencionar o fato que a pesquisadora Katia Caroline de Matia, em sua tese de doutoramento, destaca: “tais concepções teóricas, embora ricas na conceituação e problematização do fantástico, limitaram seus corpus a uma produção sobretudo eurocêntrica” (2017, p. 44), não dando assim, atenção a obras não canônicas.

De todo modo, o fantástico na literatura, próximo da maneira como o compreendemos hoje, parece convergir para o entendimento de que seus primeiros registros aconteceram com E. T. A. Hoffmann, no século XIX, tendo alcançado o auge somente no século XX, após profundas transformações no modo de compreender o mundo que impactaram diretamente na narrativa fantástica. Conquanto, não podemos desconsiderar a produção literária, seja ela escrita ou oralizada, precedente a esta possível historicização, pois, em muitos casos, advém daí os temas que a literatura fantástica utilizará em suas narrativas, configurando-se, desta maneira, uma espécie de literatura pré-fantástica. Sistemáticamente, Faivre (1991) propõe um levantamento histórico a respeito da narrativa fantástica cuja gênese, segundo o ensaísta, pode ser encontrada, conforme apresenta-nos Matia, “na exploração do medo, com fim edificante, e o gosto pela estranheza” (2017, p. 35).

A partir da implantação da razão para compreensão do mundo, acontece um movimento de ruptura da verossimilhança até então proposta pela Igreja, mesmo porque em momento algum a religião pode afirmar que o sobrenatural não existe, dado que a crença religiosa se baseia neste princípio. Contudo, passa-se a determinar, a partir dos valores dogmáticos, o que é passível de ser compreendido como sobrenatural. Dito de outra forma, a Igreja, por deter autoridade catedrática, considerava o que não lhe interessava como propriedade do mal. Como não nos lembrarmos, então, dos objetos de que as histórias sobrenaturais lançam mão, tais como água benta, crucifixos, entre tantos outros que estão estritamente ligados ao universo religioso como forma de extirpar o mal. Entretanto, o numinoso enquanto aspecto literário “tende progressivamente a substituir o numinoso como crença, processo sem o qual não teria sido possível o fantástico enquanto gênero específico<sup>1</sup>” (FAIVRE, 1991, p. 20, tradução de Fábio Lucas Pierini), logo os escritores passam a considerar em suas produções literárias temas sagrados e profanos; daí podermos vislumbrar a implantação do diabo nas narrativas e, principalmente, a temática pactuária (FAIVRE, 1991).

Ironicamente, tal categoria literária alcança destaque e solidez no século da razão (basta que recordemos que este período da História é fortemente influenciado pelos ideais Iluministas), porém, mesmo com eventos considerados de outro mundo, a história deveria permane-

<sup>1</sup> No original: “tend progressivement à remplacer le numineux comme croyance, processus sans lequel n’aurait pas été possible le fantastique en tant que genre spécifique.” (FAIVRE, 1991, p. 20).

cer, de forma sistemática, enquadrada dentro de uma realidade acessível, ou seja, a narrativa fantástica precisa ser verossímil nos limites daquela proposta para que o leitor agregue sentidos ao que está lendo. No século das Luzes objetivava-se inculcar nos sujeitos uma forma de “pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas” (RODRIGUES, 1988, p. 27). Daí entende-se o postulado de Barine ao conjecturar que “a ciência torna-se assim aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhes sem cessar de mundos ignorados” (apud RODRIGUES, 1988, p. 17).

Em outras palavras, até o advento do uso da razão para explicar os acontecimentos mundanos, não existia a necessidade de realizar a verificação dos fatos, pois tudo era considerado natural. Logo, por exclusão, não haveria aspectos sobrenaturais. Há que se ressaltar que “a racionalidade se depara com um limite imposto pela própria situação do homem que pensa. Por restar muito a explicar e por não ser demiurgo, ainda de acordo com Bessièrre, o homem reinventa o fantástico, agora nos moldes do pensamento da época” (RODRIGUES, 1988, p. 27).

Todorov parece ser o autor mais conhecido quando falamos desta categoria narrativa. No texto *Introdução à Literatura Fantástica*, publicado na segunda metade do século passado, ao realizar o levantamento e a sistematização a respeito do gênero, o autor afirma que “enquanto o sobrenatural e o gênero que o toma ao pé da letra, o maravilhoso, existem desde sempre na literatura e continuam a ser praticados hoje, o fantástico teve uma vida relativamente breve” (TODOROV, 2004, p. 174). O surgimento do gênero, enquanto tal acontece nos últimos anos do século XVIII, com a narrativa de Cazotte, entretanto seu declínio, segundo o crítico, é decorrência das alterações na concepção do mundo a partir do século XX. Paradoxalmente, o maravilhoso distingue-se do fantástico pelo contrato que o leitor estabelece com o universo criado, justifica-se assim o não estranhamento durante a leitura dos contos de fadas, por exemplo, quando o leitor compreende fazer parte daquele universo onde as bruxas preparam poções. Por outro lado, o fantástico exige uma relação de verossimilhança para que os acontecimentos sobrenaturais provoquem uma quebra da veracidade (MATIA, 2017). Gama-Khalil, por sua vez, ao debruçar-se sobre o trabalho de Todorov, nos ensina que o mesmo:

é indubitavelmente o teórico balizador desta tendência e isso se deve não ao fato de tê-la inaugurado, mas de ter, em 1968, [...] organizado os estudos anteriores, reunindo-os, discutindo-os e, a partir deles, imprimido uma perspectiva teórica que agrupou formas similares de trabalho com o sobrenatural e apartou essas formas de outras, com características dissonantes (2013, p. 19).

É evidente que a narrativa fantástica pode ser estudada por vários prismas e à luz de inúmeras teorias, elucidando dessa forma a pluralidade de entendimento de que já lançamos mão anteriormente. Ao conduzirmo-nos unicamente pelas distinções de gêneros, isto é, por aquilo que Todorov utiliza como embasamento para sua proposição, muito poucas obras poderiam ser classificadas como fantásticas. É perceptível, então, que o mais importante seria compreender os efeitos que os elementos fantásticos provocam na narrativa e não enquadrá-la nesta ou naquela forma (RODRIGUES, 1988).

Os estudos de Freud acerca do inquietante (*Unheimlich*), publicado em 1919, indubitavelmente contribuíram para que a narrativa fantástica se desenvolvesse. Ao debruçar-se sobre o conto *O homem da Areia*<sup>2</sup>, de Hoffmann, o autor afirma que o medo de perder a visão

<sup>2</sup> Em *O homem da areia*, Natanael é um jovem que durante toda a infância foi atormentado pela presença da figura do homem da areia que, segundo sua babá, era uma criatura que jogava areia nos olhos das crianças que não dormissem cedo e os levava como alimento para seus filhos. Curioso para descobrir quem seria o tal homem, Natanael se esconde e bisbilhota as atitudes do pai (aspirante a alquimista) com Copellius, advogado e amigo da família. Após uma nova visita do misterioso homem, acontece uma explosão e o pai de Natanael morre. Passados alguns anos, ao comprar um binóculo de Copolla, em quem reconhece a figura do advogado/homem da areia de sua infância, o personagem apaixonou-se por Olímpia, um autômato, e, apesar de todas as advertências, ao descobri-la não humana, enlouquece. Ao final do conto, após tentar jogar Clara, sua noiva, do alto de uma torre, o protagonista do conto se suicida.

está diretamente ligado ao medo da castração. Assim, o inquietante corresponde àquilo que reprimimos enquanto civilização, mas que, de alguma maneira, volta à tona, ou, nas palavras do psicanalista: “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338). Ao traçar distinções do inquietante entre o experienciado e lido, Freud declara que no primeiro há pouquíssimas ocorrências, mesmo que necessite de premissas simplórias. Por outro lado, ao vislumbrar o tema na literatura, o autor declara que a inquietação, quando transposta para o universo ficcional, precisa de alterações em função de “seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade” possibilitando um “resultado, que soa paradoxal, é que *na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida*” (FREUD, 2010, p. 371-372, grifos do autor).

Uma das formas inquietantes que surge no universo fantástico concerne ao duplo, cuja temática Rodrigues (1988) pontua “ser rica em sugestões e crítica do que somos, do que poderíamos ser, das fantasias de poder ser outro, etc.” (p. 47). Inúmeros outros estudiosos propuseram-se a discutir o tema na literatura. Michel Guiomar (1993), por exemplo, postula que o duplo aparece sempre quando a morte se aproxima o que não quer dizer, evidentemente, que seja uma regra, porém, em geral, é o que acontece. Segundo o autor, todos nós construímos duplos e os fazemos mais fortes do que nós mesmos, assim, quando tentamos enfrentá-los saímos em desvantagem. No tocante ao espaço narratológico, quando há a duplicação do personagem, o ambiente muda também, visto que a relação personagem-espaco é determinante para os desdobramentos da narrativa fantástica. O fato de pensar sobre si mesmo é, também, uma forma de desdobramento do ser/uma duplicação. O teórico propõe algumas formas do duplo, entre os quais, destacamos: físico, ou seja, o sócio, aquele que substitui o personagem; o psíquico: é o não alucinatório porque não estamos vendo, está dentro do próprio personagem, como múltiplas personalidades; o afetivo, ou seja, quando um personagem toma o lugar do outro, de modo que o principal sai de cena e o outro entra no lugar dele. Reconhecem-se em paralelismo, como se tivessem duas vidas separadas, que se juntam, mas uma morre (GUIOMAR, 1993).

Outra temática<sup>3</sup> recorrente em se tratando da literatura fantástica concerne ao onírico e suas ramificações (alucinações, delírio, pesadelos...), bem como outros estados alterados de consciência, como os causados pelo uso de drogas, por exemplo. Para Camarani (2012), em sua leitura de Nodier (1961), o sonho e a loucura podem ser vistos “como elementos desencadeadores de acontecimentos sobrenaturais, o que torna a narrativa fantástica verossímil” (p. 98). É notório que o sonho se torna terreno fértil para as histórias fantásticas na medida em que “se encontra fora de um mundo dito ‘real’ para dar sentido a um mundo irreal. O sonho representa um espaço entre dois pólos da mente humana: o consciente e o inconsciente” (SANTOS, 2010, p. 30). Podemos, ainda, citar a alquimia como espaço em que a literatura fantástica se desenvolve, principalmente, se levarmos em consideração o desejo de todo homem em adquirir riquezas a partir da combinação de metais, de encontrar fórmulas capazes de curar todos os males físicos da humanidade e, sobretudo, de ser hábil o suficiente para alcançar elixires que propicie a vida eterna, como veremos adiante no conto balzaquiano.

Honoré de Balzac é, indiscutivelmente, um dos grandes nomes da literatura mundial. Nascido na França do século XVIII tem na coleção A comédia humana a maior parte de todo o seu trabalho, na qual apresenta, por meio de inúmeros contos, novelas e romances, um retrato da sociedade burguesa francesa com minúcias. Se considerarmos apenas a quantidade impressionante de volumes e a riqueza de detalhes com o qual compõe a obra “teríamos – o que já não seria pouco – um documento histórico e sociológico de enorme valor –, mas Balzac era um artista e transfigurou todo esse material, transformando-o em uma obra de arte” (SOU-

<sup>3</sup> Há, evidentemente, inúmeras outras temáticas que se mostram prolíficas para o desenvolvimento da literatura fantástica, como por exemplo, a loucura, a magia, a paranormalidade e o magnetismo, contudo, limitamo-nos a citar, a título de ilustração, apenas, o sonho, a alquimia e as contribuições freudianas por questões práticas e por estarem intrinsecamente relacionadas com o objeto de análise deste trabalho.

ZA, 2012, p. 6). Balzac apresenta nas histórias que compõe uma das obras prima da literatura ocidental, diversas situações que podem ser interligadas e autônomas concomitantemente, isto é, temos personagens que, embora centrais em dado volume, aparecem nas histórias seguintes de forma coadjuvante, ao mesmo tempo em que não são, necessariamente, uma trajetória cronológica (SOUZA, 2012).

Ricardo Luiz de Souza, em seu livro *Balzac e o sonho dos patifes* (2012), ao tratar do conto corpus deste trabalho, afirma que o pai do autor “era obcecado por fórmulas e tratamentos que lhe prolongassem a vida, sendo que, em *O elixir da longa vida*, um personagem descobre a fórmula da vida eterna, mas, depois de morto, tem a fórmula roubada pelo filho” (p. 9). Nosso objetivo consiste, então, em apresentar uma leitura do conto que integra a coletânea mencionada e traz à baila problematizações acerca do desejo da vida eterna, ao mesmo tempo em que trata de temas caros à literatura fantástica como a alquimia, o satânico e a morte. Contudo, não tencionamos limitar nossa análise na delimitação do texto balzaquiano em qualquer teoria arrolada anteriormente de forma isolada, isto é, priorizando a forma, mas sim, realizar uma análise conteudística na medida em que os elementos sobrenaturais permitem enquadrá-la como uma leitura fantástica.

### **“Afinal, para a mente bem estruturada, a morte é apenas a grande aventura seguinte”<sup>4</sup>**

Resumidamente, o conto apresenta-nos a trajetória dos Belvidero (Bartolomeu, Juan e Felipe) que, a partir da descoberta do elixir da longa vida, travam uma batalha contra o maior de todos os medos e a única certeza da humanidade: a morte. Na iminência de vencê-la, como comum na antiguidade, o patriarca encontra na alquimia a possibilidade mais eficaz de seus anseios. A ciência alquímica parece ter surgido na Alexandria, contudo, alcança posição de destaque nos primeiros séculos da era cristã. Mais tarde, os conhecimentos químicos no Renascimento, período em que o conto parece estar situado<sup>5</sup>, são fortemente influenciados pelos ideais dessa prática milenar. Conforme nos ensina Serge Hutin, no livro *História Geral da Alquimia*, um dos objetivos principais da prática consiste em:

conseguir vencer as consequências da queda original (a perda do verdadeiro conhecimento, como a entrada, na Terra, da doença, do envelhecimento e da morte) e fornecer os meios de uma reintegração, da regeneração, da libertação, não apenas do Homem, mas dos três reinos da Natureza” (2010, n. p.).

De partida, é preciso que consideremos a pessoa do discurso que narra os acontecimentos pelos quais as três gerações da família passam, isto é, em terceira pessoa; assim, ao dispor de um narrador “heterodiegético já seria suficiente para excluí-lo da gaveta reservada às narrativas fantásticas da teoria de Todorov” (DRUMMOND, 2018, p. 154). A maneira com que o narrador constrói a história da família deixa evidente a impossibilidade de um narrador em primeira pessoa conseguir estar presente fisicamente em toda a narrativa, sobretudo se levarmos em consideração o fato de que tanto Bartolomeu quanto Juan terem se tornado pais na velhice: “Aos sessenta anos, Belvidero se apaixonara por um anjo de paz e de beleza. Dom Juan fora o único fruto desse tardio e passageiro amor” (BALZAC, 2006, p. 361).

O caráter do jovem dom Juan é construído desde os primeiros parágrafos e descrito como o de um menino mimado e irresponsável que encontra nos prazeres da carne uma forma de ocupar sua mente e o ócio de uma vida desregrada e de zombaria religiosa. Logo no início da narrativa nos é apresentado um ambiente mundano em contraste com a áurea de morte que envolve o patriarca que vive isolado em seu castelo. É visível que a maneira como o ambiente externo é descrito influencia diretamente na ação da história e refletem eventos presentes e futuros, contudo, como bem pontua Santos (2013, p. 7): “O estilo do conto é vol-

<sup>4</sup> Alvo Dumbledore em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (ROWLING, 2000, p. 253).

<sup>5</sup> A partir das referências ao papado de Júlio II na narrativa, podemos vislumbrar que a diegese se passa por volta do século XV ou XVI.

tado ao sobrenatural, mas a atmosfera é gótica por excelência”, conforme podemos observar no excerto a seguir:

A noite estava lúgubre. O silencioso serviçal que conduzia o jovem até uma câmara mortuária iluminava bastante mal o caminho de seu patrão, de modo que a morte, ajudada pelo frio, pelo silêncio, pela escuridão, talvez por uma reação de embriaguez, foi capaz de introduzir algumas reflexões na alma daquele esbanjador e ele questionou sua vida e ficou pensativo como um acusado que se encaminha para o tribunal (BALZAC, 2006, p. 361).

Ainda que tenha sentido uma necessidade premente de repensar a vida, ao encontrar-se diante do pai moribundo, o protagonista não deixa de expressar sua hipocrisia ao afirmar que, se pudesse, seria capaz de “lhe devolver a vida dando uma parte da minha” (BALZAC, 2006, p. 363), quando na verdade, o que lhe passa pelo coração é: “Só existe um único pai eterno no mundo, e a desgraça quer que seja o meu!” (BALZAC, 2006, p. 360). Neste momento da narrativa nos é apresentado, por meio da fala do pai, o elixir que propiciaria sua ressurreição, construindo, assim, uma espécie de pacto pela imortalidade de cunho satânico, na medida em que ambos, durante uma vida profana, tenham vivido desregradamente e se afastado da religiosidade, chegando, inclusive, a desautorizar a força divina ante a morte e reafirmar-se como Deus: “– Descobri uma maneira de ressuscitar.” (BALZAC, 2006, p. 364).

Quando se encontra na presença do pai moribundo, o narrador declara: “Tudo estava morto, menos os olhos” (BALZAC, 2006, p. 363), entretanto, ao posicionar-se para cumprir a última vontade de Bartolomeu, nos é informado: “parecia até que o demônio lhe soprara as palavras que ecoaram em seu coração: ‘Molha um olho!’” (BALZAC, 2006, p. 367). Ao estabelecermos um paralelo entre a ressurreição do olho do patriarca com o fato de ser este, unicamente, o órgão que parecia ter vida quando da visita, poderíamos supor que se trataria apenas de uma coincidência, porém, com o avanço da narrativa há um contraponto entre a velhice do corpo e a juventude do olho:

– Ah! Ah! – disse dom Juan apertando o frasco em sua mão como apertamos sonhando o galho ao qual estamos pendurados acima de um precipício.

Via um olho cheio de vida, um olho de criança numa cabeça de morto, a luz ali tremia em meio a um líquido juvenil e, protegida por belos cílios negros, cintilava como aquelas luzes singulares que o viajante vislumbra num campo deserto, nas noites de inverno (BALZAC, 2006, p. 367).

Neste momento, após uma longa criação de ambiente lúgubre, encontramos os primeiros indícios do sobrenatural, visto que o olho demonstra vida em um corpo morto, fato este inverossímil se levarmos em conta nossa experiência e os pressupostos científicos. Segundo Louis Vax (1974, *apud* SANTOS, 2013, p. 8), “não existe ambiguidade entre duas ordens, o natural e o sobrenatural, podemos dizer que o elixir e seu efeito são elementos sobrenaturais no conto, misturados a um sentimento de horror pela cena descrita”. Ademais, o fato de hesitar em trazer o pai à vida instantaneamente em concomitância à preocupação de tê-lo por mais anos em sua vida, reforça a mesquinhez e avaréza que fazem parte do personagem. Ora, diante da possibilidade de ter o pai próximo de si por mais tempo, prefere que o mesmo permaneça morto e, assim, possa gozar das riquezas que herdará, além de direcionar sua atenção para o elixir, pois estava “ansioso para examinar o misterioso cristal à luz do candeeiro, como um bebedor consulta sua garrafa ao final de uma refeição” (BALZAC, 2006, p. 365), visto que, futuramente, tencionaria utilizá-lo para ter mais uma vida. O sentimento de egoísmo e sordidez, o qual o narrador classifica como “influência diabólica” (BALZAC, 2006, p. 368), levam o protagonista do conto novamente para perto do corpo de Bartolomeu e o impelem a acabar com o

remanescente de vida existente naquele cadáver: “Então, reunindo toda a coragem de que se precisa para ser covarde, esmagou o olho, comprimindo-o com um lenço, mas sem olhar para ele. Um gemido inesperado, mas terrível se fez ouvir. O pobre do cachorro expirava uivando” (BALZAC, 2006, p. 368). Ao realizar o parricídio do qual tem plena consciência, o personagem, conforme destaca Santos (2015, p. 105), parece sofrer de “uma tentação demoníaca [...], como se houvesse um Mefistófeles induzindo o pacto a Fausto.”

Muito se discute sobre a figura do diabo, entretanto, é necessário que vislumbremos que tal personagem aparece na História como resultado da dicotomia entre o bem e o mal. Entretanto, conforme pontuam Magalhães e Brandão: “após o romantismo, o Diabo perde espaço na literatura ou apropria-se de suas características para construir personagens complexos. O que era coisa do diabo passa a ser cada vez mais coisa do humano.” (2012, p. 282). Na literatura ocidental é comum a figura do diabo ser associada aos animais. Para tanto, baste que direcionemos nossa atenção para *Fausto*, de Goethe, no qual Mefistófeles animaliza-se em cachorro e promove o famigerado pacto fáustico. Há que se ressaltar, todavia, que o diabo pode assumir outras formas ou então, o que parece ser mais comum, acomodar-se no coração do ser humano, fato evidente no caso de dom Juan, um filho mau caráter e impiedoso.

Conquanto não tenha cumprido os desígnios paternos, dom Juan continua a ter sua vida desregrada e, principalmente, acentua sua mesquinharia escondendo de toda a família o seu dinheiro, haja vista que na próxima vida ele necessitaria da fortuna para permanecer no conforto. Como destaca o narrador: “[...] para dom Juan, o universo era ele!” (BALZAC, 2006, p. 369), ao passo em que “nunca mais tirou o chapéu ao ouvir pronunciar um nome, e considerou os santos de pedra nas igrejas como obras de arte” (BALZAC, 2006, p. 370), reforçando sua personalidade e caráter que pendiam para o profano, ao mesmo tempo em que justificava suas ações afirmando que teria “toda uma existência de reserva” (BALZAC, 2006, p. 370). Todavia, ainda que inconscientemente, o filho refaz os passos do pai ao, na velhice, após uma vida de prazeres, encontrar uma companheira e ter um filho.

Por outro lado, podemos vislumbrar a necessidade da hereditariedade como forma de, na morte, dom Juan encontrar a vida novamente, pois a quem ele poderia confiar tamanha responsabilidade senão ao seu filho? Nesse ínterim é que se baseia a forma pela qual Felipe é educado, isto é, pautava-se no ideário religioso espanhol e na devoção para com seus pais. Na leitura de Santos, a preocupação de dom Juan remonta em si próprio e não na família, visto que o seu comportamento é “para que o cuidado do filho seja bem maior no momento de ungir seu corpo, Don Juan educa Philippe com virtudes cristãs, além de investir em rendas vitalícias, no intuito de que sua família queira que ele viva cada vez mais” (SANTOS, 2013, p. 9) ao mesmo tempo em que estabelece críticas à vida burguesa que encontra no capitalismo sua mola propulsora. Percebe-se que o jovem herdeiro destoa da índole secreta do pai, mas não da imagem que dom Juan começa a passar para seus convivas, qual seja, a de homem religioso e de boa fé: “Aquele homem, em quem o último grau de zombaria era convencer os outros a acreditar nas leis e nos princípios dos quais escarnecia, adormecia à noite num talvez!” (BALZAC, 2006, p. 372).

Irônica e voluntariamente, dom Juan faz justamente o que Bartolomeu deixou de fazer: incutir no filho o amor e a dedicação para com seu progenitor. Dessa maneira, após o falecimento do patriarca, Felipe sentir-se-ia obrigado a umedecê-lo com o elixir da longa vida e não incorreria a cometer o mesmo ato que dom Juan dantes fizera. Ainda que sua vida seja marcada pelo desprezo dos dogmas religiosos, é neste campo que o personagem ancora-se para convencer o filho a usar o elixir em seu corpo após a sua morte:

Fui outrora amigo do grande papa Júlio II. Esse ilustre pontífice receava que a excessiva irritação de meus sentidos me fizesse cometer algum pecado mortal entre o momento em que eu expirasse e aquele em que receberia os santos óleos, e me presenteou com um frasco no qual existe a água santa que outrora jorrou dos rochedos, no deserto. Guardei segredo a respeito dessa dilapidação do tesouro da Igreja, mas fui autorizado a revelar esse mistério a meu filho, *in articulo*

*mortis*. (BALZAC, 2006, p. 373-374, grifos do autor).

Até mesmo na hora da passagem, o protagonista balzaquiano não deixa de maquirar e agir em busca de reafirmar o seu poder sobre a morte. Novamente o ambiente é propício para que o sobrenatural aconteça, isto é, o fato de o pai ordenar que os candeeiros sejam apagados, pois “a claridade das estrelas te será suficiente” (BALZAC, 2006, p. 374). Isso possibilita ao leitor vislumbrar as peripécias procedentes. Até mesmo o próprio personagem antecipa que acontecimentos de outro mundo estão em vias de suceder e, mais, que o filho não deixe de cumprir suas ordens, pois “o poder de Deus é tão grande que com coisa alguma deverás te assombrar!” (BALZAC, 2006, p. 374), mas, principalmente, para que, assim como ele, Felipe não deixe de usar o elixir.

A onomástica que envolve o protagonista em consonância com a forma como é construído o personagem permite-nos que aproximemo-nos da lenda de dom Juan, pois, conforme postula Fernandes (2018, p. 182), “Balzac explora pontos subjacentes à estrutura do mito”, ao passo em que marca, textualmente, as referências para a construção de seu personagem: “Ele fora, com efeito, o tipo de *Dom Juan* de Molière, do *Fausto* de Goethe, do *Manfred* de Byron e do *Melmoth* de Maturin” (BALZAC, 2006, p. 370).

No tocante ao mito, é preciso que consideremos a pluralidade e a origem espanhola do mesmo<sup>6</sup>, de modo que a tradição oral certamente, como é comum a esta prática, possibilitou alterações diegéticas sem, contudo, destituir o caráter principal do personagem, qual seja: sedutor de mulheres. Segundo Santos (2015, p. 101) “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”. Ao lançarmos luzes no conto em questão, percebe-se que sete são as mulheres que acompanham o protagonista no início da narrativa e possibilitam o contraponto entre “vida e a morte no conto. Enquanto Bartholomé agoniza silencioso em seu quarto isolado, Don Juan celebra sua juventude, demonstrando que não tem nenhuma preocupação com o pai” (SANTOS, 2015, p. 102). Nem mesmo a mãe de dom Felipe possui atenção especial do narrador, é apenas representada para acentuar os defeitos de dom Juan na narrativa, isto é, Elvira é desprezada pelo marido justamente para lhe destinar mais atenção e cuidados, pois, como pontua o narrador: “nunca somos tão ternamente amados como pelas mulheres das quais não nos ocupamos” (BALZAC, 2006, p. 371). Outro contraponto que merece destaque pode ser visto ao contrastar a representação das mulheres no início e no final do conto, como bem nos lembra Santos, de maneira que há “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’” (2015, p. 102). Chama a atenção, também, o fato de “encantadoras camponesas, cujos saíotes lhes desenhavam as formas amorosas, davam o braço a anciãos de cabelos brancos. Rapazes de olhos em fogo estavam ao lado de velhas senhoras enfeitadas” (BALZAC, 2006, p. 376), promovendo uma espécie de comunhão entre a juventude e a velhice, mote que tangencia a narrativa.

No primeiro título mencionado pelo narrador ao ombrear o personagem de *O Elixir da longa vida* com outros nomes da literatura, isto é, *Dom Juan* de Molière, podemos depreender que o protagonista balzaquiano tem a mesma postura do personagem elencado, isto é, também é “irreligioso, muito antes que ateu” além de colocar “em xeque uma sociedade desconcertada, que deposita no cumprimento do dogma a confiança da remissão de seus pecados, o personagem de Molière desmascara a hipocrisia das relações humanas e rompe com a própria alienação.” (FERNANDES, 2018, p. 157-158). Ao citar o autor alemão torna-se premente a associação com o pacto realizado por Fausto que, como dom Juan mais tarde, alcançará tudo que desejar. Outro ponto que nos permite aproximar as narrativas diz respeito à presença do cão que, no texto de Goethe é o próprio Mefistófeles a pactuar com Fausto, e no texto de Balzac o animal compartilha dos sentimentos de seu dono, tanto que durante o parricídio o

<sup>6</sup> Conforme nos apresentam Bezerra e Justo (2014, p. 73) “a primeira escrita sobre Don Juan surge em 1630, na pena de um frade dramaturgo, o qual assinava como Tirso de Molina.” Inúmeros outros autores, como podemos vislumbrar na historiografia literária, atualizaram o arquétipo juanesco em diversas estéticas, como Byron, Molière e Baudelaire, por exemplo.

animal morre uivando. Byron, por sua vez, grande expoente do Romantismo inglês apresenta no poema *Manfredo* um ambiente gótico e alusões ao texto de Goethe, na medida em que o protagonista busca, mas não confia, nos poderes do diabo. No tocante a *Melmoth*, de Maturin, assim como nos outros títulos mencionados por Balzac para construir o caráter de seu dom Juan, visualiza-se a temática pactuária como forma de alcançar longevidade. De forma geral, ao estabelecer aproximações com o arquétipo de dom Juan, Santos (2005, p. 118) mostra-nos que no texto 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.

Fruto de um plano bem arquitetado pelo pai, Felipe segue à risca as ordens de dom Juan. Todavia: “quando molhou o braço direito, sentiu seu pescoço ser agarrado com força por um braço forte e vigoroso, o braço de seu pai!” (BALZAC, 2006, p. 375). Segundo Fernandes (2018, p. 181), “na ânsia de recobrar a vida, Don Juan estrangula o pescoço do filho com o braço rejuvenescido e vigoroso, fazendo com que o jovem deixe quebrar o frasco precioso”, incorrendo naquilo que Santos classifica como a quebra literal do pacto pela imortalidade (SANTOS, 2015, p. 115). O elemento fantástico destacado ao invés de causar arrepios nos presentes que se aglomeram para socorrer Felipe após o tumulto causado pela incompleta ressurreição acaba por torna-se motivo de contemplação visto o suposto caráter milagroso: “então, coisa sobrenatural, a assembléia viu a cabeça de dom Juan, tão jovem, tão bela quanto a de Antínoo; uma cabeça de cabelos negros, olhos brilhantes, boca vermelha e que se agitava desesperadamente sem conseguir sacudir o esqueleto ao qual pertencia” (BALZAC, 2006, p. 375).

Inúmeras orações cristãs pregam a necessidade de se arrepender, se não em vida, ao menos na hora da morte, todavia o protagonista, longe de mostrar alguma contrição, permanece blasfemando do altar em que está sendo exibido durante sua canonização ou, numa outra leitura, do túmulo para o qual invariavelmente irá: “dom Juan, por demais polido para não agradecer, por demais espiritual para não distinguir zombaria, respondeu com um riso hediondo e se pavoneou em seu relicário” (BALZAC, 2006, p. 377). A presença do sobrenatural, uma vez mais, se faz presente, visto que o personagem, de seu féretro se volta contra Deus e ridiculariza a fé dos presentes: “— Vão para os quintos dos infernos, bestas imbecis que são todos vocês! Deus. Deus! *Carajos demonios*, animais, vocês são idiotas com seu Deus-velhote!” (BALZAC, 2006, p. 377). Seu descontentamento com a impossibilidade de rejuvenescer totalmente é tão acentuado que dom Juan não se conforma em apenas disparar impropérios aos fiéis: “Logo o braço vivo conseguiu passar por cima do relicário e ameaçou a assembléia com gestos marcados de desespero e ironia” (BALZAC, 2006, p. 378).

Compartilhamos da leitura de Santos ao afirmar que as ações finais provocam certo hibridismo de riso e terror no leitor, pois não é esperado que o personagem se torne uma espécie de fantoche, cujos movimentos são restritos ao braço e à cabeça. Ao mesmo tempo, podemos vislumbrar uma espécie de autômato do protagonista, técnica utilizada em inúmeros contos fantásticos, como a boneca presente no conto *O homem da areia*, de Hoffmann, por exemplo (SANTOS, 2015). Durante toda a narrativa o leitor tem consciência de que a razão governa tanto o campo real quando o ficcional, porém, no desenlace do conto, acontece o ápice dos acontecimentos fantásticos, que promove a total ruptura com a realidade já abalada pela ressurreição incompleta de dom Juan, conforme podemos observar no excerto a seguir:

Então aquela cabeça viva separou-se violentamente do corpo que não mais vivia e caiu sobre o crânio amarelo do oficiante.

— Lembre-se de dona Elvira! — gritou a cabeça devorando a do abade. Este último lançou um grito terrível, que perturbou

a cerimônia. Todos os padres acorreram e cercaram seu soberano.

— Imbecil! Diz agora que existe um Deus! — gritou a voz no instante em que o abade, mordido no cérebro, expirava (BALZAC, 2006, p. 378).

O desenlace do 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” (SANTOS, 2015, p. 123). A separação entre a cabeça e o corpo do meio morto possibilita, uma vez mais, a associação entre a vida e a morte, ao mesmo tempo em que evidencia o caráter fantástico do conto, pois, numa realidade empírica, de que maneira qualquer membro do corpo humano se separaria sozinho, e mais, voaria em direção a terceiros mordendo-lhes a face e provocando-lhes a morte? O individualismo do personagem é evidente e não impede que o mesmo, diante do indubitável fim, se arrependa e promova a salvação da alma. Pelo contrário, continua a negar a existência de Deus e ridicularizar aqueles que acreditam na Igreja. Diante da possibilidade de escolher ao menos arrepender-se e, assim, promover, talvez, a salvação de sua alma como os românticos postulavam, o protagonista prefere permanecer em sua ira por não conseguir a juventude (SANTOS, 2015). Afinal, como pontuaria mais tarde Dumbledore, em um universo maravilhoso criado pela escritora J. K Rowling: “– O problema é que os humanos têm o condão de escolher exatamente as coisas que são piores para eles.” (ROWLING, 2000, p. 254).

### Considerações finais

O escritor francês Honoré de Balzac, por meio da criação da monumental obra *A Comédia Humana*, possibilitou um panorama da sociedade francesa, mas, sobretudo, acerca da condição da alma humana. Seu projeto parece ter inspirado outros autores, como Eça de Queiroz, por exemplo, que concebeu o projeto romanesco intitulado *Cenas da Vida Portuguesa*. Entretanto, somente o autor de *A mulher de trinta anos* (1842) conseguiu o feito de forma tão primorosa. Ainda que haja desencontros e contestações a respeito do nascimento e da construção desta forma de narrativa, é incontestável que a literatura fantástica encontra nos mais diversos campos do saber terreno fértil para gestar suas histórias. Ressaltamos, uma última vez, a impossibilidade de enquadrar as narrativas em escopos teóricos isoladamente, na medida em que o gênero sobressai-se por “instaurar fraturas e questionamentos sobre a noção que temos do real, mesmo que de modo alegórico, por meio da ambiguidade e do insólito” (MATIA, 2017, p. 44).

Em *O Elixir da Longa Vida*, conto que faz parte da obra magna do autor, Balzac apresenta-nos não somente reflexões sobre a busca pelo poder e pela imortalidade, como também expõe críticas, ainda que sutis, à vida burguesa francesa do século XIX. Ao retomar o arquétipo juanesco, numa vertente existencialista e pactuária, afastando-o do ideário de sedutor, unicamente, o autor promove reflexões sobre a condição humana e sua angústia frente ao desconhecido, ao mesmo tempo em que potencializa a ambição do ser humano em busca do poder.

Coadunamos, assim, das reflexões de Santos (2015), ao afirmar que o protagonista do conto analisado “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” (p. 169). No limite, podemos depreender que dom Juan, assim como seu pai, perdeu a vida em nome de seu individualismo e egoísmo, terminando alheio aos poderes do elixir da juventude.

### Referências

BALZAC, H. de. *O Elixir da Longa Vida*. In: COSTA, F. M. (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Tradução de Adriana Lisboa et. al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 359-380.

BEZERRA, P. V.; JUSTO, J. S. O mito de Don Juan e a subjetividade moderna. **Revista Interdisciplinar INTERthesis**. v. 11, n. 2, p. 72-95, jul/dez. 2014. Disponibilidade em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2014v11n2p72>> Acesso em jul. 2019.

CAMARANI, A. L. S. Sonhos e desvarios: o fantástico em Nodier e Gautier. **Olho d'água – Revisado Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto**. v. 4, n. 1, p. 97-107, jan/jul. 2012. Disponibilidade em: < <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/124829>> Acesso em jun. 2019.

DRUMMOND, A. L. Não pode ser, mas é. Uma tentativa de fuga da categorização “fantástico”. **Revista Garrafa**. v. 16, n. 45.1, p. 151-163, jul/set. 2018. Disponibilidade em < <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/22093>> Acesso em mai. 2019.

FAIVRE, A. **Gènese d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)**. In: \_\_\_\_\_. et al. Colloque de Cerisy: la littérature fantastique. Paris: Albin Michel, 1991.

FERNANDES, M. V. **Punhal, Capote e Sombreiro: Recepção e ressignificação do mito de Don Juan na obra literária de Castro Alves**. 2018. 320 f. Tese (Defesa de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGeL). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2018.

FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAMA-KHALIL, M. M. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. v. 26, p. 18-31, dez. 2013. Disponibilidade em < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158>> Acesso em mai. 2019.

GUIOMAR, M. **Principes d'une esthétique de la mort: les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà** Libraire. Paris: José Corti, 1993.

HUTIN, S. **História Geral da Alquimia**. A tradição secreta do Ocidente, a pedra filosofal e o elixir da vida eterna. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Editora Pensamento, 2010.

MAGALHÃES, A. C. de M.; BRANDÃO, E. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, A. C. de M., et al., (orgs.). **O demoníaco na literatura** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 277-290.

MATIA, K. C. de. **A narrativa juvenil brasileira: entre temas e formas, o fantástico**. 2017. 181 f. Tese (Doutorado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2017.

RODRIGUES, S. C. **O Fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a câmara secreta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, M. C. dos. **O sonho em Machado de Assis: análise dos espaços fantásticos**. 2010. 134 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

SANTOS, M. C. dos. O arquétipo satânico no conto “L'elixir de longue vie” de Honoré de Balzac.

**REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, s. 2, ano 9, n. 13, p. 1-14, 2013. Disponibilidade em < <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/6176>> Acesso em jul. 2019.

SANTOS, M. C. dos. **Balzac e os mitos da modernidade: Fausto e Don Juan em La peau de chagrin et L'elixir de longue vie**. 2015. 182 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2015.

SOUZA, R. L. de. **Balzac e o sonho dos patifes**. Porto Alegre: EDIPUCRS; Curitiba: Champagnat, 2012.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em 17 de outubro de 2019.

Aceito em 20 de fevereiro de 2020.