



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Fernando Henrique Magalhães Mendes

Balzac como precursor ou inventor da modernidade:
Reflexões acerca da modernidade em Pai Goriot, Ilusões Perdidas e Esplendores
e Misérias das Cortesãs

São José do Rio Preto
2024

Fernando Henrique Magalhães Mendes

Balzac como precursor ou inventor da modernidade:
Reflexões acerca da modernidade *em Pai Goriot, Ilusões Perdidas e*
Esplendores e Misérias das Cortesãs

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras , junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras , do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES processo 88887.492576/2020-00

Orientador: Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer

São José do Rio Preto
2024

Mendes, Fernando Henrique Magalhães

M538b Balzac como precursor ou inventor da modernidade : Reflexões acerca da modernidade em Pai Goriot, Ilusões Perdidas e Esplendores e Misérias das Cortesãs / Fernando Henrique Magalhães Mendes. -- São José do Rio Preto, 2024

112 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Norma Wimmer

1. Literatura Francesa. 2. Modernidade. 3. Balzac. I. Título.

Fernando Henrique Magalhães Mendes

Balzac como precursor ou inventor da modernidade:
Reflexões acerca da modernidade *em Pai Goriot, Ilusões Perdidas e*
Esplendores e Misérias das Cortesãs

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras , junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras , do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES Processo
88887.492576/2020-00

Orientador: Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Gisele Manganeli Fernandes
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Andressa Cristina de Oliveira
UNESP – Câmpus de Araraquara

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja
Unicamp

São José do Rio Preto
20 de setembro de 2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a todo apoio que minha mãe Rosicléia Batista Magalhães me deu, incentivando-me em todos os momentos.

Agradeço à minha querida Jessika Rubiati Scalvenzi por todos esses anos ao meu lado e apoio incondicional

Agradeço à minha orientadora Prof^a Dr^a Norma Wimmer, por todos esses anos de apoio acadêmico e sua dedicada orientação.

Agradeço também aos professores Gisèle Manganelli Fernandes e Nelson Luiz Ramos pelas sugestões apresentadas por ocasião do Exame Geral de Qualificação.

O presente trabalho foi realizado parcialmente com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, processo 88887.492576/2020-00. à qual agradeço.

RESUMO

Nesse trabalho buscamos responder e defender a ideia de Honoré de Balzac como precursor ou mesmo inventor da modernidade literária, tomando como corpus de pesquisa três grandes romances: O Pai Goriot, Ilusões Perdidas e Esplendores e Misérias das Cortesãs. Na primeira parte fazemos uma contextualização histórica e teórica acerca do que seria a modernidade e de como se desenvolveu o romance moderno tendo como principais aportes teóricos Compagnon (1996), Domenach (1997), Habermas (2000), Benjamin e Baudelaire. Na parte referenciada como o Romance Balzaquiano inicialmente apresentamos os três romances que utilizamos como corpus de pesquisa, tendo como principais destaques o enredo das tramas e as personagens protagonistas de cada um deles e apresentando como cada um desses romances se interligam integralmente formando essa trilogia conhecida como Círculo de Vautrin. Acerca dessas características tomamos como principais aportes teóricos Rónai (1990) e Lukács(2000). Após essa apresentação aprofundamos nas características dos romances balzaquianos e em suas especificidades literárias, depois tratamos da relação do romance balzaquiano com a história e o objetivo do autor de se tornar um secretário da história de França da primeira metade do século XIX, por fim dessa parte apresentamos uma análise da Paris balzaquiana que permite classificar essa cidade não apenas como um cenário, mas muitas vezes como um antagonista em A Comédia Humana. Por fim terminamos com uma parte dedicada à modernidade na obra balzaquiana, como ela está presente e é representada nos três romances que analisamos e de como Balzac, ao retratar a vida comum burguesa em destaque, foi responsável pela própria ideia desse romance moderno burguês, do qual muitos mitos foram representados pelo autor, entre eles o dândi, o *flâneur* e o *self-made man* destacamos nesse trabalho.

Palavras-chave: Modernidade. Balzac. Romance. Burguesia. Mitos modernos.

ABSTRACT

This thesis aims to defend the idea that the author Honoré de Balzac is not only the precursor but also the creator of modern literature. To achieve this, we chose three great novels as corpus: *Father Goriot*, *Lost Illusions* and *The Splendors and Miseries of Courtesans*. At first, we contextualize the texts in a historical and theoretical approach about what is modernity, and how the modern novel was developed. As for the academic support for this contextualization, we use the ideas from Compagnon (1996), Domenach (1997), Habermas (2000), Benjamin and Baudelaire. Initially, at the point we refer to as the Balzacian Novel, we present the three novels that were chosen during this research, pointing out the main points about the plot and its main characters. Our goal is to demonstrate how these novels are fully linked and create this trilogy known as the Vautrin Circle. To be able to talk about these characteristics, we use the theoretical support from Rónai (1990) and Lukács (2000). After this introduction, we talk further about the characteristics found in Balzac's novels and their unique literary traits. Then, we move to the relationship between the novels and history and also discuss the author's intention of becoming France's historical secretary from the 19th century. At this point, we present an analysis of the Paris found in Balzac's novels that allows us to classify this city not only as a setting for the plot, but also often as an antagonist in *The Human Comedy*. In conclusion, we dedicate a part of this thesis to Balzac's concept of modernity as it is presented and is portrayed in the three novels analyzed. At this point, we analyze how Balzac, when trying to depict the bourgeois' lifestyle, was responsible for this concept in the modern bourgeois novel, from which many myths were portrayed by the author. Between these Myths we highlight the dândi, flâneur and the self-made man

Keywords: modernity. Balzac. Novel. Bourgeois. Modern Myths.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO-BALZAC E A COMÉDIA HUMANA CONTEXTO DE SUA PRODUÇÃO E PECULIARIDADES.	8
2 A MODERNIDADE: CONCEITOS E DEFINIÇÕES	12
2.1 A MODERNIDADE E O MODERNO	12
2.2 A SOCIEDADE BURGUESA OCIDENTAL E A CONSTITUIÇÃO DA MODERNIDADE, CONTEXTO HISTÓRICO	19
2.3 MODERNIDADE: A TRADIÇÃO DA RUPTURA OU A RUPTURA DA TRADIÇÃO	21
2.4 O PINTOR DA VIDA MODERNA E OS SALÕES DE BAUDELAIRE	25
2.5 A CONSTITUIÇÃO DO ROMANCE MODERNO	28
3 O ROMANCE BALZAQUIANO	32
3.1 A TRILOGIA	32
3.1.1 Pai Goriot	32
3.1.2 Ilusões Perdidas	36
3.1.3 Esplendores e Misérias das Cortesãs	39
3.1.4 Os protagonistas da Trilogia	41
3.1.4.1 - <i>Rastignac</i>	41
3.1.4.2 - <i>Pensão Vauquer</i>	43
3.1.4.3 - <i>Pai Goriot</i>	44
3.1.4.4 – <i>Lucien de Rubempré</i>	47
3.1.4.5 – <i>Davi Séchard</i>	51
3.1.4.6 – <i>Esther van Gobseck a cortesã</i>	53
3. 1.4.7 – <i>Vautrin Carlos Herrera, ou Jacques Collin criminoso e suposto homossexual. O mentor da corrupção ou o Mefistófeles parisiense.</i>	56
3.2. AS CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE BALZAQUIANO	60
3.3 BALZAC O SECRETÁRIO DA HISTÓRIA DO SÉCULO XIX	67
3.4 A PARIS DE BALZAC E SUA DUALIDADE	70
4 A MODERNIDADE DA OBRA BALZAQUIANA	77
4.1 A VIDA BURGUESA COMO OBJETO LITERÁRIO: O QUOTIDIANO COMO OBJETO ARTÍSTICO	80
4.2 OS MITOS DA MODERNIDADE EM BALZAC	86

4.2.1 O dandismo como pertencimento e identidade social	89
4.2.2 – O flâneur balzaquiano	93
4.2.3 O Self-made man: Goriot, Rastignac, Rubempré e Vautrin	96
5 CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO – BALZAC E A COMÉDIA HUMANA CONTEXTO DE SUA PRODUÇÃO E PECULIARIDADES.

A *Comédia Humana*, uma grande obra concebida como um conjunto coeso de partes ao mesmo tempo independentes e complementares, foi apresentada ao público leitor por Balzac em 1842, no texto conhecido como *Avant-propos de « La Comédie humaine »*. Entretanto, antes dessa data, alguns dos textos que viriam a compô-la já haviam sido publicados, como por exemplo *A Bretanha em 1799* e *A fisiologia do Casamento* datam de 1829. Cabe também o detalhe de que o título *Comédia Humana* parece ter sido proposto por Auguste de Belloy, amigo e secretário de Balzac. Esse nome teria sido escolhido como uma referência e ao mesmo tempo uma oposição à *Divina Comédia*, de Dante.

Nesse plano ele explica que o conceito da obra partiria de uma comparação entre a humanidade e a animalidade, retomando as ideias de St. Hilaire¹ e tendo como base o conceito de que todos os seres organizados haviam sido criados segundo um único e mesmo padrão. Os animais teriam suas formas influenciadas totalmente pelos locais e meios em que vivem e se desenvolvem e, a partir dessas diferenças, surgiriam as diferentes espécies. Esse determinismo, Balzac transfere para a sociedade, afirmando haver, dependendo do meio em que vivem, tantos tipos e “espécies” humanas quanto existem espécies animais.

Para o escritor, seu objetivo é fazer uma rígida classificação das espécies sociais em conformidade com critérios de observações bem definidos; apresentar um inventário de sua maneira de ser, de suas relações com as coisas e com os diversos meios, em um dado momento da história. Neste sentido, Balzac tem a intenção de se tornar o secretário de um historiador: a sociedade francesa de sua época. Dessa maneira a intenção de Honoré de Balzac é escrever a história dos costumes da França da primeira metade do século XIX, notadamente da Restauração², inventariando vícios e virtudes, paixões, caracteres, escolhendo e compondo tipos. Fausto Calaça (2010) aponta que, na opinião de Balzac, os historiadores não se preocupavam em descrever os pormenores da vida quotidiana dos heróis. Decidido, o escritor francês buscou aproximar seus leitores dos detalhes, dos mais

¹ Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire (Orleães, 4 de outubro de 1779 – Orleães, 3 de setembro de 1853) foi um botânico, naturalista e viajante francês.

² A Restauração Francesa ou Restauração Bourbon foi o período histórico francês compreendido entre a queda de Napoleão Bonaparte em 1814 e a Revolução de Julho em 1830. Neste período, a dinastia dos Bourbons foi retomada pela aplicação da ordem de sucessão ao trono o rei Luís XVIII.

passageiros aos mais permanentes, referentes à vida de seus personagens: desde passatempos, manias, atividades profissionais, vida social, além da descrição detalhada dos ambientes em que essas personagens viviam, levando em consideração a situação política, histórica e geográfica do ambiente em que se inseriam, segundo a percepção balzaquiana eram determinantes do ser humano.

Para escrever esta história, Balzac vaga pelas ruas de Paris, também retrata o interior provinciano e até lugares onde esteve apenas como turista, observando minuciosamente os costumes, atitudes e comportamentos da aristocracia, da burguesia, dos trabalhadores e os de figuras marginais da sociedade como criminosos e cortesãos. A partir dessas observações, o autor compõe mais ou menos duas ou três mil figuras de destaque; assim como um habilidoso pintor, ele as coloca em molduras verbais e as expõe em galerias literárias. A partir dessa organização, Balzac divide a sua obra em partes chamadas Estudos, e estes, em divisões menores e mais específicas chamadas Cenas. Assim, temos os Estudos de Costumes (que tratam da vida social em toda sua amplitude) divididos em Cenas da vida da província, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida política, Cenas da vida militar, Cenas da vida do campo, Cenas da vida privada. Os Estudos de Costumes compõem o cerne da *Comédia Humana*, e concentram a maior e mais importante parte publicada do registro histórico que Balzac almejava realizar conforme sua proposta no prefácio de 1842.

Após os Estudos de Costumes, aparecem os Estudos Filosóficos, nos quais são demonstrados os efeitos que sofre o meio social, a partir da força do pensamento. Conforme o prefaciador da *Comédia Humana*, Félix Davin, os Estudos Filosóficos mostram a alma humana. Finalmente vêm os estudos Analíticos, dos quais Balzac ainda pouco podia mostrar por ocasião da redação do prefácio de 1842, pois, até então, ele tinha publicado apenas a *Fisiologia do Casamento* e *A Bretanha em 1799*. Após essa publicação de 1842, o autor não incluiria mais nenhuma obra nesses últimos estudos.

Os textos que compõem os três tipos de estudos não seguiam estritamente em conformidade com a ordem exposta no plano, porque a atividade de composição acabou fluindo de maneira própria e muitas vezes imprevisível. Félix Davin observa, neste sentido, que a regularidade e a rigidez do trabalho provavelmente acabariam destruído o poder criador do romancista. Também contribuíram para a irregularidade da escrita, necessidades impostas pelo comércio e pelos editores. É importante ainda ressaltar o fato de o plano geral da obra não ter sido concebido antes da criação do primeiro romance. Essa irregularidade é ressaltada por Paulo Rónai quando o crítico afirma, na introdução

da edição brasileira de *Esplendor e Misérias das Cortesãs*:

“As partes de que se compõe o romance foram publicadas separadamente, às vezes com intervalos de vários anos, e mudaram de título mais de uma vez” [...] ‘Feita aos pedaços, a composição deste romance, um dos maiores de Balzac, arrastou-se, pois, por mais de oito anos, período durante o qual escreveu e publicou [...] a maior parte e a mais importante de sua obra[...]’” (RÓNAI, 1992, p. 16-17)

Pode-se notar, pela citação de Rónai, o quanto Balzac era prolífico em sua escrita. Apesar de dedicar mais de oito anos à redação de um único romance, o autor foi capaz de produzir, concomitantemente, grande parte de sua obra. Tendo em vista essa enorme capacidade de criação, não é estranha a enorme quantidade de 96 obras, romances, contos, novelas e ensaios, no corpo de *A Comédia Humana*. Entretanto segundo Ivan Pinheiro Machado, os planos originais de Balzac eram muito mais ambiciosos, prevendo a publicação de 137 títulos para essa monumental obra. Infelizmente esse objetivo não pode ser cumprido devido à morte do autor em 18 de agosto de 1850, aos 51 anos de idade. Outro aspecto que devemos levar em consideração sobre essa grande produção literária balzaquiana é o fato de Balzac ser um dos primeiros escritores a viver praticamente de maneira exclusiva de sua obra, tendo até mesmo adquirido uma gráfica e editora em sua juventude como aponta Rónai na biografia *A Vida de Balzac*, mas esse negócio acabou frustrado o que pode ser, de certa forma ser referenciado, em *Ilusões Perdidas* na figura de David Séchard, quando essa personagem fracassa na sua carreira como dono de gráfica.

Considerando o tamanho monumental da obra balzaquiana, buscamos neste trabalho, fazer um recorte de sua produção tendo como corpus de estudo três romances considerados importantes para o conjunto da *Comédia Humana*: *Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas* e *Esplendores e Misérias das Cortesãs*³. A escolha dessas obras não foi feita ao acaso; pelo contrário, baseou-se na temática comum que as norteia, sendo reconhecidas pela crítica especializada como uma espécie de tríade indivisível dentro do corpus balzaquiano, muitas vezes referida como *Le Cycle de Vautrin*. Neste trabalho, pretendemos compreender como essas obras se interligam de maneira ainda mais orgânica do que pelo simples fato de pertencerem à *Comédia Humana*. Além da unidade temática que integra essas obras, outro fator determinante para a escolha desse corpus dá-se também pela importância crítica.

Tendo em vista nossa proposta de compreender Balzac como precursor ou mesmo

³ No original em francês *Père Goriot, Illusions Perdues e Splendeurs et Mysères des courtisanes*

inventor da modernidade, buscaremos, em nossa análise, primeiramente abordar os diferentes conceitos de modernidade, da sociedade burguesa, de arte moderna, tendo como principais nortes teóricos autores como Compagnon, Habermas, Domenach, Giddens e Baudelaire; ao último foi dedicado um capítulo inteiro à sua concepção de modernidade e de arte moderna, e de como a obra balzaquiana foi relevante para esses aspectos críticos da obra baudelairiana. Desse modo a reflexão sobre a modernidade tratará dos aspectos históricos, sociais e artísticos desse fenômeno cultural que é determinante para a constituição da sociedade burguesa ocidental e de como os romances balzaquianos foram importantes para a compreensão desse fenômeno ou momento histórico conhecido como modernidade.

Em segundo lugar, apresentaremos os romances estudados como corpus de pesquisa e a constituição do romance balzaquiano, levando em consideração sua importância no universo de *A Comédia Humana*. Buscamos também compreender as especificidades de cada um dos elementos que compõem esses romances, com foco, principalmente, nas personagens e maneira como interagem na trama além de sua relação com o próprio contexto social. Por fim trataremos de como os aspectos da modernidade começam a se mostrar presentes em cada um dos romances, levando em consideração as ideias apontadas referentes ao conceito de modernidade.

Por fim, informamos que nesse trabalho os trechos em português dos romances são da versão brasileira de *A Comédia Humana* da Editora Globo, edição que muitas vezes preferiu traduzir os nomes das personagens para o português, mas nesse trabalhamos optamos por manter os nomes no original em francês, sendo os nomes em português presentes apenas nessas citações diretas das obras.

2. A MODERNIDADE: CONCEITOS E DEFINIÇÕES

2.1 A MODERNIDADE E O MODERNO

Domenach (1997) afirma que a dificuldade em definir a palavra *moderno* se deve ao fato de seu sentido ser modificado com o passar do tempo. Assim, seria considerado moderno o objeto ou o indivíduo em conformidade com sua época. Entretanto as épocas passam, modas se transformam de maneira tão rápida que algo considerado moderno em determinado momento, parece antigo algum tempo depois como, por exemplo, vemos a tecnologia de mídias como fita cassetes, LPs, VHS, CDs e DVDs, cujo auge se deu nas décadas de 1980 a 2000, e nos parecerem, hoje, no momento de produção dessa tese, ultrapassadas e dignas de serem consideradas peças de museu ou de uma coleção de algum aficionado por antiguidades. Domenach afirma ainda que essa obsolescência se acentua ainda mais passados alguns anos (cabe afirmar que nos últimos anos dessa década de 2020 esse prazo vem sendo cada vez mais reduzido). Para Compagnon (1996), o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de o termo identificar-se verdadeiramente com Baudelaire. Entretanto, o adjetivo *moderno* seria ainda mais antigo, de acordo com Hans Robert Jauss (apud Compagnon, 1996): *modernus*, segundo ele, aparece em latim vulgar, no século V, oriundo de *modo*, “agora mesmo, recentemente, agora”. *Modernus* designaria não somente o novo, mas também o presente, atual, contemporâneo do que fala. Também é interessante pensar o termo moderno, embora ligado ao presente, acaba apontando um anseio pelo futuro e pelas novidades que este pode trazer.

Assim como é difícil definir o uso da palavra moderno, também não é fácil definir e delimitar o que é a *modernidade*, embora seu sentido possa, muitas vezes, ser restrito à definição como aquela proposta por Anthony Giddens na introdução ao seu livro: *As consequências da modernidade*: “[...]Modernidade refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p.12). Scheel e Garcia (2004) apontam que a modernidade não seria a rigor um período, ou momento histórico, como a historiografia costuma falar em Idade Moderna, ou aquilo que as ciências sociais consideram como sociedade moderna. Ela pode ser compreendida como uma aventura do espírito humano, um fenômeno cultural de uma nova ordem social, surgindo devido às grandes mudanças pelas quais a sociedade europeia passou.

A ideia de modernidade refere-se mais especificamente, às três grandes revoluções do século XVIII: a epistemológica, com o Iluminismo, que permitiu ao

homem compreender o mundo sem as amarras do misticismo, da superstição e das amarras dogmáticas da religião, por afirmar que a racionalidade deveria ser a pedra fundamental do conhecimento humano; refere-se também à crítica como um processo, como resultado de um trabalho reflexivo orientado pela pressuposição de cientificidade; a econômica representada pela Revolução Industrial que modificou os processos de produção, e devido a isso permitiu condições para o advento de uma sociedade de classes, ordenada e dividida de acordo com os ideais e interesses da produção e daqueles que estão envolvidos de maneira direta nesse processo produtivo : os burgueses e o proletariado; e finalmente a política, com a Revolução Francesa, que mudou toda a organização do Estado, tirando o controle da força e do poder política da aristocracia decadente transferindo-os para a burguesia em ascensão.

Desse modo, para compreender a modernidade devemos ter em mente que ela não se constitui de um período histórico determinado no tempo, mas sim um fenômeno cultural que afeta diretamente a vida da sociedade burguesa, conforme podemos perceber na citação a seguir:

[...] a modernidade é um fenômeno cultural que expressa os ideais, artísticos, estéticos e intelectuais, bem como as tensões e conflitos ideológicos e políticos de uma sociedade, a burguesa, que fez das noções de transformação do mundo, novidade, inovação, progresso e modernização os fundamentos tanto da ordem institucional que a sustenta quanto da própria esfera cultural em que se produzem e circulam seus bens simbólicos. Estamos diante de um mundo que fez da mudança permanente um valor em si mesmo, o que quer dizer que se muda pela premência da própria mudança, pela urgência de transformar, de modo cada vez mais acelerado[...] (SCHEEL e GARCIA,2016, p.204)

Em Scheel e Garcia, podemos também perceber a característica mais marcante da modernidade: a busca incessante pela mudança. A modernidade fez da mudança um valor em si mesmo: é necessário mudar, mesmo que não saibamos o porquê dessa mudança. O novo é almejado, a qualquer custo, sem nenhuma reflexão sobre as consequências a serem desencadeadas por essa mudança o que, muitas vezes, acaba em resultados não desejados e catastróficos. E essa incapacidade de pensar nas consequências das mudanças, quando elas ocorrem, pode ser considerada um dos maiores problemas da modernidade em sua natureza, somente restando a lamentação quando essas consequências são desastrosas. Esse aspecto da modernidade como uma cultura da constante novidade e mudança também é notado por Jean-Marie Domenach (1997) em sua obra *Abordagem à modernidade*:

“[...] a modernidade é uma moral canônica da mudança. Ao repudiar o antigo e ao apelar para o novo, o seu princípio impele-a a andar cada vez mais depressa, a consumir cada vez mais, a tornar-se uma ideologia da mudança pela mudança e a resultar numa ‘cultura da quotidianidade’, que continuamente recupera e recicla o passado.” (DOMENACH,1997, p.22)

A urgência pelo novo e por mudanças, de maneira totalmente indiscriminada, não levando em consideração os impactos que toda essa transformação implica na vida da sociedade moderna, acaba sendo um dos aspectos mais negativos da modernidade, como aponta Domenach: “é possível que a modernidade resulte, hoje, no culto indiscriminado do novo e na própria negação de uma mudança que faça sentido” (DOMENACH,1997, p.22). Essa característica mostra bem o lado destrutivo da modernidade, pois o antigo deve ser superado em prol de uma mudança, muitas vezes sem sentido; ela se torna necessária simplesmente pelo seu aspecto de “novidade”. Dessa maneira, podemos compreender que os próprios fundamentos da modernidade são naturalmente instáveis, sugerindo uma constante superação de si mesma, por julgar, a si própria, como ultrapassada. A modernidade deve ser sempre superada para que ela mesma possa existir; desse modo ela acaba sendo paradoxal por sua própria existência.

Esse desejo pelo novo torna os valores da modernidade: instáveis e contraditórios. Mesmo os valores mais sólidos, propostos pelos iluministas como a crença na Ciência e Razão, como norteadores da vida humana e capazes de responder todas as questões acerca da existência são ao todo momento assombradas pelo irracionalismo e a superstição. Ideias retrógradas, aparentemente superadas, são vistas como “novidade” e capazes de responder às contradições da vida moderna. A modernidade condena a si mesma por seu desejo incessante de sempre se superar. Esse aspecto paradoxal da incessante busca pela novidade da modernidade resulta em um retorno de ideais arcaicos é bem exposto pela seguinte citação de André Duarte Rodrigues:

Mas há ainda uma outra razão para a natureza ambivalente do projeto da modernidade, a das suas modalidades de legitimação. A ruptura a que a modernidade pretende proceder tanto pode ser feita em nome de uma plenitude ancestral perdida que se pretende restaurar, a cuja pureza originária se pretende voltar, como pode ser feita em nome de uma plenitude por vir. O retomo do arcaico é por isso muitas vezes uma manifestação de modernidade. Estes dois sentidos antitéticos dilaceraram, desde sempre, os projetos da modernidade, tendo dado origem a duas modalidades antagônicas, às modalidades romântica e progressista, sucedâneos seculares das vertentes profética e messiânica da modalidade religiosa de legitimação. (RODRIGUES,1996, p.302)

O sujeito da modernidade será fruto dessa contradição do seu tempo; sua própria existência é marcada por esse conflito entre aspectos divergentes, mas, ao mesmo tempo,

coexistem em sua essência. A obscuridade e a dúvida serão condições presentes na vida do sujeito moderno, dando a ele uma certeza ou estabilidade suficientes para compreender o mundo ao seu redor. O mundo moderno não oferece nenhuma segurança para esse indivíduo, pois as constantes mudanças na sociedade fazem com ele esteja sempre em um estado de dúvida constante. Mesmo buscando solidez na vida moderna, o indivíduo percebe que, na verdade, as coisas são líquidas e, muitas vezes, etéreas. Marshall Berman destaca esse aspecto ambíguo do ser moderno no prefácio ao seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*:

“Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e efetivamente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador; aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem na expectativa de criar e conservar algo, ainda quando tudo em volta se desfaz. (BERMAN, p21-22,2007)

Outra característica a pesar na existência do ser moderno e acentuar suas contradições será a exaltação do indivíduo, resultando nessa crise de valores nos quais este sujeito não mais consegue se encontrar na sociedade em que está inserido, pois mesmo suas relações com outros indivíduos e seu papel na sociedade não são mais estáveis, estando sempre em uma situação de insegurança como aponta Tadié (1976) quando afirma:

“As transformações da sociedade ocidental acompanham e, talvez, desencadeiem esta exaltação do indivíduo. Este se questiona acerca de seu destino no momento em que se desenvolve a “sociedade industrial de massa”. Entre as características desta sociedade observamos o aumento da população feito favorecido pelo progresso na saúde: “A vida, mais bem protegida, adquire um preço aumentado e prende-se ao ser humano um valor muito alto e um caráter insubstituível” Em segundo lugar, o crescimento urbano aumenta o anonimato, separa as classes em bairros distintos, isola pela reação o indivíduo que procura por si mesmo e se perde. A mobilidade social e as ambições da sociedade burguesa aumentam a insegurança: o escritor é um desvalorizador, que nem sempre partilha do otimismo da classe dominante. A crise dos valores religiosos deixa espaço para preocupação, num momento em que convulsões históricas, motins, guerras, revoluções levam alguns a se voltarem para uma única certeza: o eu (TADIÉ 1976, p.11-12, tradução nossa)⁴

⁴ “Les transformations de la société occidentale accompagnent, et peut-être entraînent cette exaltation de l'individu. Celui-ci s'interroge sur son destin au moment où se développe la <<société industrielle de masse>>. Parmi les caractères de cette société on relèvera l'accroissement de la population, favorisé par les progrès de la santé : << La vie, qui peut être mieux défendue, acquiert un prix accru, et il s'attache à chaque être humain... une valeur plus grande et presque un caractère irremplaçable>> En second lieu, la poussée urbaine accroît l'anonymat, sépare les classes en quartier distincts, isole par réaction l'individu qui se cherche et se perd. La mobilité sociale, les ambitions de la société bourgeoise accroissent

O homem moderno estará condenado a uma existência que transcende sua capacidade de interpretação da realidade. Suas vontades e interesses, aquilo que o define como indivíduo único e especial estão, ao mesmo tempo, subordinados ao interesse de uma sociedade em que se exalta o individualismo, mas, ao mesmo tempo, massifica o interesse comum na necessidade de acumulação de capital para uma vida completa, como aponta Walter Benjamin: “As resistências que a modernidade oferece ao ímpeto produtivo natural do homem são desproporcionais a sua força”. (BENJAMIN, p.77,2019). O ser humano moderno está em conflito com sua própria era e consigo, ele nunca se sente confortável, afinal estar confortável é estar contra o progresso e contra a grande correnteza de novidades e de oportunidades que a modernidade tem a oferecer. Retomando a frase de Benjamim, a modernidade cerceia todo o ímpeto criativo humano, por meio do capitalismo, fazendo a capacidade criativa (o trabalho) ser relegada a somente garantir a sobrevivência desse homem na sociedade e, no final, os frutos de seu trabalho serem absorvidos por aqueles que detém o poder financeiro.

Um dos maiores representantes da opressão que a modernidade submete o ser humano, é o modo como essa sociedade passa a compreender o tempo e sua relação direta com toda produção humana, seja no âmbito cultural, social, artístico, industrial etc. O tempo, na modernidade, se tornou dilatado, e sua passagem parece extremamente rápida para um indivíduo que está a todo momento exposto a diferentes estímulos, incapaz de ter um momento para si mesmo. O homem moderno está sempre em confronto com o tempo para cumprir os prazos de sua ocupação ou a com sua própria mortalidade, como um símbolo de sua fragilidade como ser. Mota e Maciel consideram:

O sujeito moderno está em uma eterna luta contra os prazos exigidos pela sociedade capitalista. O tempo apresenta-se como uma figura ambivalente por excelência, uma entidade cujo rosto está sempre mudando: ora ele mostra sua face positiva ao promover o controle, a organização e a regularidade da vida, o que proporciona o ganho de capital, ora ele demonstra sua face negativa ao se transformar no agente da corrosão da energia vital do sujeito, convertendo-se no culpado pela morte de sua felicidade. (MOTA, MACIEL,2021, p.246)

O tempo e o dinheiro acabam sendo os reguladores da vida moderna, sendo tratados nessa nova ordem como sinônimos. Essa sinonímia é evidenciada pelo famigerado mote capitalista: “Tempo é dinheiro”. O tempo da vida é vendido, visando a

l'insécurité : l'écrivain est un déclassé, qui ne partage pas toujours l'optimisme de la classe dominante. La crise des valeurs religieuses livre toute sa place à l'inquiétude, au moment où les secousses historiques, émeutes, guerres, révolutions conduisent certains à se tourner vers une seule certitude : le moi ...]

obtenção de dinheiro para garantir a sobrevivência. Sobreviver é palavra mais adequada para referenciar as relações de trabalho a que a classe operária é submetida com a chegada da modernidade e com a ascensão da burguesia. O tempo do ser humano, na modernidade, deve ser produtivo e o ócio é condenado. Dinheiro deve ser produzido a todo instante, “trabalhe enquanto eles dormem”, já diz um dos discursos do empreendedorismo. Cronos, na sociedade moderna, é esse deus impiedoso, burguês, devora seus filhos, não só por temer que um deles o destrone, mas também para que eles possam trabalhar até a exaustão para ele acumular o máximo dinheiro possível. O mundo, sob esta perspectiva, pertence às formigas e as cigarras devem padecer no inverno por não se sujeitarem à ordem do trabalho considerado útil por essa sociedade.

O dinheiro é outro regulador, o vil-metal que se impõe como o símbolo maior do capitalismo. Ele é o motor dessa sociedade e os desprovidos dele são condenados à morte. Como aponta Magris, o dinheiro se embrenhou nessa sociedade a ponto de se confundir com o próprio indivíduo: “O dinheiro parece escorrer como sangue nas veias, até confundir-se com a vida, com as pulsões do indivíduo liberto da tradição e entregue ao mundo, que o eleva ou avilta” (MAGRIS, 2009, p.8). Se, na Idade Média, a posição social da pessoa era determinada pelo nascimento e “direito divino”, na modernidade ela é definida pela quantidade de dinheiro acumulado. Essa relação direta com o dinheiro e poder social na sociedade burguesa é percebida por Honoré de Balzac, que torna esse tema o mais importante de quase todas suas obras. Em nosso corpus de pesquisa, os protagonistas dos três romances têm suas trajetórias marcadas pela necessidade de obter dinheiro e posição social.

Marx e Engels (2017) apontam que a monetização da vida cotidiana realizada pela sociedade burguesa afetou diretamente as relações humanas em todos os âmbitos, seja no aspecto familiar ou no profissional. Esse fenômeno retirou dessas relações qualquer aura sentimental envolvida, para se tornarem apenas engrenagens dentro dessa máquina de acumulação de capital, que move a modernidade e a burguesia. Não há nada de sagrado na modernidade burguesa, tudo se tornou cínico e utilitário, conforme o seguinte trecho de *O manifesto do partido comunista*:

Ela (A burguesia) transformou o valor pessoal em valor de troca, e no lugar das inúmeras liberdades adquiridas e garantidas, estabeleceu uma única e implacável liberdade – a liberdade de comércio. Numa palavra, no lugar da exploração disfarçada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia pôs a exploração aberta, cínica, direta e brutal. A burguesia despojou de sua auréola toda ocupação até então venerada e encarada com admirável respeito. Ela transformou em seus servidores assalariados o médico, o advogado, o padre, o poeta e o cientista. A burguesia arrancou a máscara sentimental das relações familiares, e as reduziu à mera relação monetária. (MARX, ENGELS, 2017, p.18)

Cabe ainda acrescentar que, na vida moderna, mesmo as relações religiosas foram reduzidas a esse aspecto da materialidade do dinheiro. Se, na Idade Média, a Igreja Católica vendia a esperança de uma recompensa na pós vida e condenava o lucro, as igrejas protestantes adeptas da Teologia da prosperidade⁵ encaram a riqueza como uma recompensa divina e vendem a seus fiéis a ideia de que todos podem ser ricos desde que tenham fé, trabalhem e paguem seus dízimos.

Outro aspecto que caracteriza a sociedade burguesa moderna segundo Moretti (2014) foi a criação de uma cultura do trabalho, sendo essa a maior conquista simbólica da burguesia. Tudo deveria ter uma utilidade, o trabalho deveria ser dividido em funções, a indústria simbolizaria o avanço, tudo deveria ser sério e voltando para a obtenção de capital. O trabalho deixa de ser uma rígida necessidade ou dever para se tornar a forma primária de obtenção de dinheiro. Essa cultura do trabalho também oprime o trabalhador, ao ponto desse se sentir mal quando está em um momento de ócio, visto que ele deve ser plenamente produtivo o tempo todo. Afinal, o discurso do coach “Não existe pobreza que resista a 14 horas de trabalho”, e que faz muitas vezes o trabalhador achar que quanto mais horas se dedicar ao trabalho mais chances terá de ficar rico. Esse discurso é desmentido pela própria história, basta nos lembrarmos de que, no século XIX, eram comuns até mesmo mais de 14 horas de trabalho diário e as condições dos trabalhadores eram miseráveis.

⁵ Teologia da prosperidade é uma doutrina religiosa cristã que defende que a bênção financeira é o desejo de Deus para os cristãos e que a fé, o discurso positivo e as doações para os ministérios cristãos irão sempre aumentar a riqueza material do fiel

2.2 A SOCIEDADE BURGUESA OCIDENTAL E A CONSTITUIÇÃO DA MODERNIDADE, CONTEXTO HISTÓRICO

Ao tentar compreender a modernidade como um fenômeno decorrente da queda do Antigo Regime⁶, e da ascensão da burguesia como classe dominante, no Ocidente, devemos levar em consideração os acontecimentos históricos que permitiram o surgimento desse fenômeno cultural. A modernidade pode ser encarada como um fruto direto do iluminismo e das revoluções liberais do século XVIII, como a Revolução Americana, Gloriosa⁷(ou Inglesa) e a Francesa. Desse modo a ideologia liberal-iluminista marcará profundamente a modernidade em todos seus aspectos, buscando nortear os objetivos e anseios da burguesia que agora se torna a classe dominante.

As revoluções liberais serviram para indicar esse rompimento da sociedade com os resquícios do velho mundo feudal que persistiam nas monarquias absolutistas. A Revolução Gloriosa, a Americana e a Francesa nascem de um mesmo mote liberal: a não submissão a um estado centralizado forte e a capacidade da burguesia, dos países nos quais ocorreram, de mobilizar-se militarmente com o intuito de superar o Antigo Regime. Assim conforme a burguesia consegue subjugar a aristocracia e tornar-se a classe dominante, o modo de produção de riqueza irá mudar drasticamente da antiga acumulação de metais preciosos, do mercantilismo e da posse de terras ainda ligada a um passado feudal para a produção de bens de consumo e a acumulação de capital produtivo⁸. Também será importante para o estabelecimento da modernidade um estado cujo poder político esteja centralizado, a fim de proteger diretamente os interesses da classe dominante, mas que pareça oferecer uma impressão de escolha popular como é a democracia burguesa. Habermas descreve em pormenores como a modernização acaba ocorrendo:

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização dos valores e normas etc. (HABERMAS, 2002, p. 5).

⁶ O conceito de Antigo Regime refere-se ao sistema social e político que foi estabelecido na França entre os séculos XV e XVIII. Foi um período em que o poder era centralizado e absolutista, concentrado nas mãos do rei.

⁷ A Revolução Gloriosa foi a última fase da Revolução Inglesa (1642-1688) e determinou o fim do absolutismo na Inglaterra e a formação da monarquia constitucional.

⁸ Termo usado para se referir aos recursos intangíveis e tangíveis capazes de gerar riquezas e possibilitar a criação de oportunidades de trabalho além de renda para as pessoas de uma comunidade

Marx (2017) aponta como o desenvolvimento da burguesia se deu de um modo gradual. Na sociedade feudal, a burguesia era uma classe oprimida pela nobreza e no decorrer do tempo foi acumulando capital e poder político, até conseguir estabelecer um Estado capaz de afirmar e coordenar seus interesses, além de estabelecer a ideologia burguesa como política de Estado conforme o avanço do Liberalismo político e econômico. Podemos perceber esse avanço das conquistas políticas da classe burguesa, no seguinte trecho de *O manifesto do partido comunista*:

Cada passo no desenvolvimento da burguesia foi acompanhado por um avanço político correspondente. Sob a influência da nobreza feudal, era uma classe oprimida. Na comuna medieval, era uma associação armada e com uma administração autônoma. Aqui, era uma república urbana independente (como na Itália e na Alemanha). Ali, um “terceiro Estado” tributário da monarquia (como na França). Depois, no período manufatureiro, serviu às monarquias estamental e absoluta como um contrapeso contra a nobreza; ela era, de fato, a pedra angular das grandes monarquias em geral. Por fim, a burguesia, desde o estabelecimento da indústria moderna e do mercado mundial, conquistou para si, no Estado representativo moderno, um domínio político exclusivo. O moderno poder de Estado não é senão um comitê para administrar os negócios comuns da classe burguesa. (MARX, ENGELS, 2017, p.17)

Esse desenvolvimento gradual da burguesia deu-se a partir do momento em que a classe inicialmente possuidora do poderio monetário, foi adquirindo poder político e ideológico até se tornar a classe dominante. Porém essa ascensão não ocorreu sem que houvesse uma reação da aristocracia. As revoluções liberais sofreram contra-ataques dos partidários do Antigo Regime, que não queriam abrir mão facilmente de seu poderio político. A mais emblemática das revoluções burguesas, a Revolução Francesa, após as guerras napoleônicas sofreu um revés no período que foi conhecido como Restauração, no qual a monarquia apoiada pelo que havia sobrado da aristocracia retorna ao poder, após a derrota de Napoleão Bonaparte.

A nova ordem social que surge com o advento da burguesia é a capitalista, consequência dessa decadência do sistema feudal, e acaba por se afirmar como a dominante. Anthony Giddens (2011) afirma que, para os autores influenciados por Marx, a principal força modeladora do mundo moderno é o capitalismo. Com a decadência do sistema feudal, a produção agrária no domínio do feudo é substituída pela produção para mercados de escopo nacional e internacional, de modo que, não apenas uma quantidade não quantificável de bens materiais, mas também a própria força de trabalho humano, acabam tornando-se mercadoria. A ordem social que surge na modernidade é capitalista, seja no seu sistema econômico, seja em suas instituições. O aspecto móvel, inquieto da

modernidade pode ser explicado como um resultado do ciclo investimento-lucro-investimento que, ao ser combinado com a tendência geral da taxa de lucro a diminuir, acaba ocasionando uma disposição constante para que o sistema se expanda.

Por mais que a sociedade capitalista possa parecer ter um grande nível de mobilidade social, isso acaba sendo apenas mais um mito, que na verdade esconde uma estrutura muito mais rígida do que aparenta, e isso somente serve como uma máscara ilusória para os indivíduos acreditarem na possibilidade de enriquecer e ascender socialmente por meios e méritos próprios. Mesmo que um proletário sonhe tornar-se burguês, sendo essa uma esperança baseada na crença no mito do *self-made man*, é-lhe difícil abandonar efetivamente sua classe social para ascender a uma mais privilegiada socialmente, a menos que seja um herdeiro, ou cometa muitos crimes. O crime (obviamente ocultado ou com a conivência das autoridades) garante a rápida acumulação de capital num curto espaço de tempo, e mesmo depois de descoberto, acaba sendo ignorado, pois esse homem que se fez sozinho jamais seria capaz de cometer tal ato ilícito, por ser um exemplo para todos “os pobres que não se esforçam”, já que qualquer pessoa pode vencer no capitalismo, desde que tenha força de vontade e supostamente trabalhe bastante. Mas, na verdade, dentro das estruturas do capitalismo, a mobilidade social acaba sendo restringida a um pequeno número de indivíduos que gozam de vantagens significativas como heranças, ligações importantes ou uma educação privilegiada (às vezes nem isso). Para a maioria das pessoas, a mobilidade social não passa apenas de um sonho ou uma ilusão.

O desejo de mobilidade social e a busca da realização desse sonho serão uma temática que garantirão a coesão entre os três romances analisados em nossa tese, como uma das características mais marcantes dos elementos da modernidade na obra balzaquiana.

2.3 MODERNIDADE: A TRADIÇÃO DA RUPTURA OU A RUPTURA DA TRADIÇÃO

A busca pela mudança incessante e a rejeição do velho são o ponto de partida da modernidade. Isto ocorre de tal forma que o adjetivo moderno indica, muitas vezes, algo novo e arrojado. Parece haver necessidade de ocorrer sempre uma inovação, um rompimento com a tradição. Esta motivação acaba se tornando banal, resultando na “cultura da quotidianidade” comentada por Domenach. A modernidade surge com a

ascensão da classe burguesa como dominante: daí podemos presumir que um dos motivos desse pensamento obcecado pela mudança e pelo novo encontra-se na necessidade da burguesia de suplantar ideologicamente o Antigo Regime, e a rejeitar tudo o que é antigo.

O ímpeto da Modernidade é iconoclasta de antigos mitos, mas ele os substitui por outros. É um retorno a Zeus destronando Cronos, que havia destronado Urano. A renovação se torna algo cíclico e, paradoxalmente, corriqueiro, Compagnon(1996) aponta: “[...] Baudelaire já constatava esse fenômeno – o moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora de moda, isto é, o que passou da moda, o moderno de ontem: o tempo acelerou-se” (p.17). Tomando a Modernidade como uma época ligada diretamente ao domínio da burguesia, podemos considerar o que Marx e Engels afirmam acerca desse ímpeto iconoclasta da Modernidade. Os dois autores apontam como, em sua visão, a burguesia se estabelece e como essa classe se empenha em sempre revolucionar os instrumentos de produção:

A burguesia não pode existir sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, portanto as relações de produção e, com elas, todo o conjunto de relações sociais. A conservação do velho modo de produção numa forma inalterada era, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as classes industriais anteriores. O revolucionamento constante da produção, a perturbação ininterrupta de todas as condições sociais, a incerteza e agitação contínuas distinguem a época burguesa de todas as anteriores. Todas as relações fixadas e enferrujadas, com sua série de antigos e veneráveis preconceitos e opiniões, são varridas, e todas as novas formações se tornam antiquadas antes que possam se solidificar. Tudo o que é sólido se desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado e o homem é obrigado por fim a encarar com serenidade suas condições reais de vida e suas relações com seus semelhantes (ENGELS, MARX,2017, p19)

Ao analisar o Manifesto Comunista, Berman (201, p.117) aponta que uma das maiores realizações da burguesia foi ter liberado as capacidades e o esforço humanos para o desenvolvimento, para a mudança permanente; desse modo, os burgueses, do menos abastado ao mais rico, estão sob a pressão da necessidade de se inovar, para que possam manter seus negócios e a si mesmos, porque quem não for capaz ou não quiser mudar de modo ativo, acabará sendo vítima das mudanças impostas pelo mercado. Esse empenho da revolução dos instrumentos de produção inerente à burguesia não se sustenta somente nas relações de trabalho, mas também nas relações artísticas e de costumes, pois como todas as relações antes fixas e estagnadas, agora estão submetidas às mesmas regras que regem o mercado. Como Berman (2011, p.118) aponta, os sujeitos da modernidade burguesa ficam submetidos a uma classe dominante cujos objetivos claros estão não somente na mudança, mas também na crise e no caos. Catástrofes são vistas como grandes

oportunidades de obtenção de lucro, assim como a nação mais poderosa do mundo fez da guerra seu negócio mais lucrativo. Assim, não é estranho pensar que o maior temor da burguesia, como classe dominante, é um longo período de estabilidade, o que as antigas elites e consequentemente as massas tradicionais almejavam. Nesse mundo moderno, a estabilidade é enxergada como sinônimo de entropia, morte lenta, estagnação, e somente o progresso e o crescimento indicam uma sensação de vitalidade.

O grande objetivo da modernidade é a inovação, a destruição do antigo e a construção de um novo que não foi feito para durar. Isso é refletido diretamente na relação que se estabeleceu com os produtos, como podemos perceber no caso da obsolescência programada de que tanto se fala para se referir às tecnologias mais recentes do século XXI, as que já estavam presentes no cerne da sociedade burguesa moderna. Como aponta Bellandi (2017): “a obsolescência programada surge amparada por uma sociedade onde já não basta consumir, mas existe a necessidade explícita de substituir objetos de consumo defasados, ou que já não satisfazem mais os desejos e as necessidades do consumidor” (p.112). Os bens de consumo, assim como os valores morais e tradições, na modernidade, são fluidos e efêmeros para que possam assim ser substituídos por outros incessantemente, nesse ciclo infinito de consumo.

A modernidade, a todo momento, consome a si mesma: o que é moderno em pouco tempo se torna clássico, mas esse clássico não é visto como uma perspectiva positiva. Pelo contrário, ele se confunde com o ultrapassado e antigo. O antigo e perene é visto como uma etapa superada que deve ser substituída, o clássico é imortalizado para ser lembrado como morto, conforme aponta Compagnon:

“O clássico, em vez de ser concebido como o belo intemporal, se reduz ao belo de ontem, isto é, ele não é mais belo de jeito nenhum[...] A atualidade de hoje se torna o classicismo de amanhã, segundo uma definição puramente negativa do classicismo[...]A modernidade pende continuamente para o classicismo e se torna a própria antiguidade” (COMPAGNON, 1996, p.23-24)

Entretanto, por mais que o novo seja cultuado como o grande símbolo da modernidade, o aspecto ambivalente desta permite que exista sempre uma espécie de retorno ao antigo, pois a modernidade para se definir como uma moral de ruptura demanda uma tradição a ser rompida. Tomamos como exemplo o Romantismo, muitas vezes, apontado como a primeira estética moderna, utiliza-se com frequência da nostalgia por uma Idade Média idealizada para se contrapor a tradição neoclássica, que por sua vez também se buscava afirmar por meio da imitação de um passado greco-romano

igualmente idealizado. Rodrigues aponta a necessidade da modernidade de sempre precisar se opor uma determinada tradição, para se manter como constantemente inovadora.

O fato de a modernidade se definir a si própria como um ideal de ruptura é sintomático da natureza ambivalente da sua lógica, uma vez que só podemos conceber um ideal de ruptura na medida em que permanece o modelo em relação ao qual pretendemos romper. Se os ideais tradicionais deixassem de existir, se fossem completamente substituídos pelos da modernidade, deixaria também de ter sentido a afirmação da modernidade, na medida em que esta se define como ruptura para com eles. (RODRIGUES,1996, p.301)

Rodrigues (1996) também aponta uma necessidade de uma constante referência à tradição e o próprio caráter tradicional do destino das realizações dos modelos modernos. Esse ideal ambivalente da modernidade se constitui por um projeto habitado permanentemente por uma crise endêmica, marcada por uma necessidade de superação constante de seus valores, normas e de seus modelos. Desse modo, tradição e modernidade seriam duas faces da mesma moeda, estabelecendo entre elas uma relação especular: moderno seria tudo o que se demarca em relação àquilo que se mostra como moderno, assim como tradicional seria tudo aquilo que se demarca em relação ao que se apresenta como moderno.

Essa característica de se afirmar na tradição para revolucionar, a modernidade ser autofágica, acaba por sempre gerar novas tradições (ou retomando antigas), para que essas sejam novamente substituídas por outras. O velho é necessário para o surgimento do novo e se alimenta dele, e a cada momento esse novo se torna velho, para que o ciclo continue infinitamente. Esse aspecto autofágico da modernidade é exposto por Habermas:

O ponto de referência da modernidade torna-se agora uma atualidade que se consome a si mesma, custando-lhe a extensão de um período de transição, de um tempo atual constituído no centro dos tempos modernos e que dura algumas décadas (HABERMAS,2000, p.14)

Como podemos notar pelas citações de Compagnon, Rodrigues e Habermas a natureza da modernidade é paradoxal, ela está sempre ansiosa pelo novo, porém esta novidade muitas vezes está atrelada a um passado idealizado. Desejar o futuro torna-se o anseio pelo perdido em um passado que somente existiu nas idealizações daqueles que vivem no presente. A busca pelo retorno de um pretérito idealizado é bem refletida na cultura desse início de terceira década do século XXI. O que mais vemos de produção cultural são continuações de antigos sucessos de décadas passadas, refilmagens ou obras baseadas na estética de uma década que é nostálgica para o público-alvo. Há um apelo às

velhas tradições culturais causando a impressão de uma estagnação em que o novo já nasce como velho. Outro fator que demonstra essa necessidade de apelo a uma tradição perdida é a ascensão de governos de extrema direita, no mundo, com o discurso de trazer de volta um passado glorioso, durante o qual tudo era supostamente bom e estável. Entretanto, como sabemos, a direita reacionária ligada ao *status quo* burguês, apenas se utiliza desse discurso de estabilidade, para, na verdade, trazer o caos social, de modo a destruir tudo o que a própria modernidade trouxe como avanços nos âmbitos social, econômico e moral. Direitos conseguidos por minorias e avanços médicos como as vacinas são vistos como “coisas terríveis” visando destruir a boa e velha ordem, defendida apenas em discurso, mas a defesa dessas teses resulta no caos e confronto.

Desse modo, a modernidade é esse fenômeno cultural contemporâneo a nossa existência, e por mais que muitos teóricos possam julgar superada, que estaríamos em uma pós-modernidade, suas características ainda são muito presentes em nossa sociedade. A luta de classes continua e o capitalismo está cada vez mais vivo, dominante e se reformulando para, com ajuda das novas tecnologias, tornar a vida daqueles que não possuem os meios de produção, o mais miserável possível, ao mesmo tempo distraindo esses seres com a ilusão do retorno de um passado glorioso de tempos áureos. No fim, somente trará mais caos, instabilidades, guerras e muito possivelmente o fim da própria humanidade como espécie.

2.4 O PINTOR DA VIDA MODERNA E OS SALÕES DE BAUDELAIRE

Caberá à arte da modernidade extrair da realidade prosaica e cotidiana, o poético. Um dos primeiros autores a escrever sobre esse aspecto da arte moderna será o poeta e crítico literário Baudelaire. Este publica, no final de 1863, no jornal Figaro, um ensaio que se tornaria definidor da noção de modernidade em arte e literatura: *O Pintor da Vida Moderna*. Neste ensaio, ele analisa e descreve as pinturas de Constantin Guys, designado, no texto, Monsieur G. Para o crítico, Monsieur G. captaria, em suas pinturas, aspectos definidores da vida moderna: a instantaneidade, o passageiro, o efêmero, a multidão anônima. Neste ensaio, Baudelaire afirma: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável [...]” (BAUDELAIRE, 2010, p.35). Para Baudelaire, o papel do artista moderno é extrair desse transitório, o eterno. O poeta crítico afirma que os artistas clássicos tiveram a sua modernidade, e que a partir de seu registro, aquele momento efêmero tornou-se eternizado.

Cada época tem seu porte, seu olhar e gesto característico, cabendo ao artista, portanto, extrair a beleza misteriosa da vida humana do seu tempo para toda modernidade se tornar antiguidade. Segundo Habermas: “Para Baudelaire a experiência estética confundia-se, nesse momento com a experiência histórica da modernidade (HABERMAS,2000, p.14).

A arte moderna vai, portanto, extrair do cotidiano o material artístico para sua constituição. A sua consciência será crítica e, muitas vezes, negadora dos valores burgueses como aponta Compagnon (1996, p.24): “A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto”. O artista moderno estará em conflito com os valores da sociedade em que ele está inserido e cabe à arte por ele produzida denunciar os conflitos e contradições dessa sociedade.

Baudelaire vê o novo sob uma postura desencantada; sua visão da modernidade não é otimista, pelo contrário, é desesperada e apocalíptica de acordo com o apontado por Compagnon (1996): “O novo em Baudelaire é desesperado – justamente o sentido do spleen, em francês –, ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã. ‘O mundo vai acabar’: assim começa o fragmento mais longo dos diários íntimos de Baudelaire[...]”. Baudelaire não considera o progresso como algo obrigatoriamente positivo; para ele, a modernidade muitas vezes é uma prisão à qual fora condenado e da qual não existe possibilidade de fuga. Nesse sentido Compagnon afirma: “Exceto por alguns momentos, Baudelaire não foi daqueles que acreditaram no progresso: ele foi condenado à modernidade” (Compagnon p.30). E esse progresso é acompanhado da decadência, seja ela moral, espiritual ou mesmo material, resultando no desespero: “A modernidade baudelairiana é sempre inseparável da decadência e do desespero” (Compagnon p.30).

Para Baudelaire, o artista será uma figura heroica por extrair, desse ambiente de decadência e desespero, o belo necessário para a construção da arte, mesmo que esse belo esteja muitas vezes próximo do grotesco. Walter Benjamin aponta como se constrói essa concepção baudelairiana do artista como um herói:

“Baudelaire ajustou sua imagem do artista a uma imagem do herói. Ambos intercedem um pelo outro desde o início ‘A força de vontade’, lê-se no Salon de 1845, ‘tem de ser realmente um dom precioso, e é evidente que nunca a ela se recorrerá em vão, pois é suficiente para dar um toque inconfundível mesmo a obras de segunda categoria... O espectador delicia-se com o esforço e sorve o amor” (BENJAMIN, 2019, p.69)

Benjamin irá apontar que esse aspecto heroico do sujeito moderno já está presente na obra de Balzac que, ao retratar a sociedade com suas paixões e vícios, renuncia ao

idealismo romântico. O romancista prefere representar, em conformidade com Benjamin, personagens imperfeitas e viciosas, ao invés de figuras abnegadas e idealizadas, como era comum nos romances românticos:

“O herói é o verdadeiro sujeito dessa modernidade, e isso significa que viver a modernidade exige uma constituição heroica. Fora essa também a opinião de Balzac. Ele e Baudelaire voltam assim costas ao Romantismo. Transfiguram as paixões e o poder de decisão; o Romantismo transfigura a renúncia e a entrega” (BENJAMIN, 2019, p.76)

Os verdadeiros heróis da modernidade para Baudelaire, portanto, são as pessoas comuns que sobrevivem à existência condenatória e, assim, suas vidas mundanas são materiais para a arte moderna. Anteriormente relegados ao papel de figurantes nas grandes narrativas, as pessoas comuns são agora as protagonistas da arte moderna. Benjamin destaca essa característica heroica da vida quotidiana na seguinte citação: “[...]há assuntos da vida privada que são muito mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e dos milhares de existências sem saída que habitam os subterrâneos de uma grande cidade – dos criminosos e das mulheres amancebadas[...]” (BENJAMIN, 2019, p.80).

Para Baudelaire, o verdadeiro artista moderno é capaz de extrair do deserto da vida moderna os verdadeiros heróis, a beleza e o artístico e transformar o moderno em clássico atemporal. Personagens como jovens ambiciosos, criminosos, cortesãos, um pai obcecado e diversas outras personagens que são essas pessoas comuns das grandes cidades são as personagens habitantes de *A Comédia Humana*, no meio da multidão não parecem importantes, mas quando suas histórias individuais são destacadas vemos o aspecto heroico em cada uma delas, mesmo não sendo exemplos de virtude. Assim, as personagens balzaquianas seriam para Baudelaire, os verdadeiros heróis do mundo moderno, sendo mais relevantes para essa realidade do que as personagens clássicas das épicas como Odisseia e Ilíada. Pois ao retratar uma sociedade despida de idealizações e dedicando-se a personagens cuja vida é comum e presente em qualquer sociedade, Balzac pode ser enquadrado como esse autor moderno capaz de criar heróis extremamente relevantes para a sociedade moderna.

2.5 A CONSTITUIÇÃO DO ROMANCE MODERNO

A modernidade é considerada um fenômeno cultural e sociológico, inerente às transformações que a sociedade burguesa sofreu para se consolidar, o que resultou em um mundo no qual a percepção do tempo tornou-se acelerada, as relações sociais, humanas e a arte foram capitalizadas, e a mudança e o novo se tornaram valores em si. O romance moderno surge concomitantemente com a ascensão da burguesia como classe dominante e com as grandes mudanças estruturais da sociedade. Levando em consideração esses fatores, o romance será a forma artística que melhor representa os conflitos e contradições inerentes à sociedade moderna burguesa. Lukács afirma, nesse sentido:

O romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa. Embora nas literaturas do Oriente antigo, da Antiguidade e da Idade Média existam obras sob muitos aspectos afins ao romance, os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão burguesa. (LUKÁCS, 1999, p.193).

Mikhail Bakhtin (1998) irá apontar que o romance em sua constituição é um gênero inacabado, ele estaria ainda se constituindo aos poucos, e longe de se consolidar. O crítico russo afirma que o romance é o único gênero nascido e alimentado pela era moderna da história mundial, sendo profundamente aparentado a ela; os outros gêneros são como um legado para a modernidade, sendo recebidos por ela em uma forma pronta e adaptados às suas novas condições de existência. O romance para Bakhtin lida mal com os outros gêneros, lutando por sua supremacia na literatura, dominando os outros gêneros e de certo modo tornando-os subalternos a ele. Lukács (1999) afirma que, ao contrário das outras formas artísticas como o drama que foram assimiladas e remodeladas em nome dos objetivos da literatura burguesa, as antigas formas narrativas sofreram, no romance, modificações tão drásticas que podemos considerar um gênero completamente novo. E devido a essa capacidade de absorver características de outros gêneros e também de representar tão bem as contradições e conflitos específicos da sociedade burguesa, o romance tornou-se o gênero literário mais relevante, superando a poesia nesse aspecto. Em concordância com as ideias de Lukács, levamos em consideração o que Otto Maria Carpeaux afirma acerca do romance:

Começou uma época da prosa. Pela primeira vez na história da literatura universal, a prosa tornou-se mais importante do que o verso. Uma forma de literatura em prosa, o romance, quase absorveu todos os outros gêneros; o gênero de Cervantes e Alemán, Defoe e Abbé Prévost, Rousseau e Scott, Stendhal e Manzoni, tornou-se a expressão soberana da vida burguesa. (CARPEAUX, p.1715)

Carpeaux atenta a esse processo de dominância da prosa sobre as outras manifestações literárias, principalmente a poesia. O romance acaba por absorver as outras formas literárias, e com isso também se torna a expressão artística da vida burguesa e de sua ideologia. Bakhtin (1998) aponta que durante o período da supremacia do romance, quase todos os outros gêneros “se romancizaram”, desde o drama à poesia. O romance acompanhou a ascensão da burguesia como classe dominante, o seu maior propagandista, principalmente durante o período do Romantismo: afinal quem não gostaria de ser um empreendedor como Robinson Crusoé, ou ter o tempo livre para viver um amor intenso como os jovens protagonistas dos romances. O Realismo, embora quebre com a idealização da vida burguesa como o Romantismo, tenderá a representar a vida burguesa de maneira desencantada, começando com Balzac, como iremos apontar nesse trabalho, e por fim, esse movimento acaba tendo possivelmente como o maior representante da vida burguesa o romance de Flaubert.

Cláudio Magris (2009) também associa concomitância do surgimento do romance com o fim do Antigo Regime e da vida agrária: “O romance nasce e cresce quando se desfaz a civilização agrária e a ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração – do ser” (MAGRIS, p.3) Ele também indica que o romance não existe sem o mundo, porque o romance seria o mundo moderno ali representado como arte. Magris (2009) ainda aponta que o romance seria uma combinação de celebração e crítica da modernidade. Esta seria como sua respiração e circulação do sangue. O romance constituiria a cruel representação e a manifestação do demônio do mundo moderno: o consumo. Sendo a expressão por excelência da burguesia, o romance se constituiria ele próprio como objeto de consumo e como relato da sociedade cuja existência se fundamenta na acumulação de capital e de consumo muitas vezes desenfreado dos diversos recursos provenientes da exploração da natureza por meio do trabalho humano.

Ao pensar o romance como essa representação de uma sociedade fundamentada na acumulação do capital, não deixamos de reparar na importância que o dinheiro vai ter nesse tipo de literatura, pois como aponta Claudio Magris (2009, p.9), seria impensável o romance sem a nova função que o dinheiro adquire com a ascensão da burguesia. Ele acaba muitas vezes se tornando o protagonista da literatura, principalmente na narrativa. O dinheiro é importante na obra inglesa setecentista e parece atingir seu ápice de importância narrativa na obra de Honoré de Balzac, onde representará praticamente a força motriz de suas mais importantes personagens como Eugène de Rastignac, Lucien

de Rubempré e Vautrin, cujo principal objetivo é ter dinheiro suficiente para se alçar a uma elevada posição social e poder assim realizar seus desejos.

Outra característica marcante do romance moderno vai ser a presença de protagonistas em conflito com o próprio mundo e a sociedade que o cerca. Magris (2009, p.5) aponta que romance seria o gênero literário a representar o indivíduo na “prosa do mundo”. Esse indivíduo como alguém que se sente um estrangeiro na própria vida, dividido entre uma nostalgia de seu interior e uma realidade externa que lhe é indiferente e não lhe oferece nenhum tipo de vínculo. O romance é frequentemente a história de um indivíduo buscando um sentido inexistente, sendo assim uma odisseia de desilusões. O conflito das personagens do romance moderno é, muitas vezes, a inadequação desse indivíduo a um mundo que não lhe responde às expectativas. Essa afirmação está em concordância com o que Lukács afirma em sua Teoria do Romance: “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade[...]” (LUCÁKS, p.89-90, 2000)

Assim, o romance representa a busca de um sentido em um mundo que lhe parece totalmente hostil, e sua jornada acaba se dando em direção da própria interioridade. O protagonista do romance moderno é um ser em uma constante luta entre suas aspirações e desejos e o mundo externo; desse modo, o grande conflito do romance moderno é o descompasso entre o mundo interno da personagem e o mundo externo que a cerca. Para Lukács (2000) o romance seria a forma literária da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma em busca do conhecimento de si própria, buscando aventuras para, por meio delas, ser provada, e assim, pondo-se à prova, encontra a sua própria essência. Desse modo, o indivíduo do romance é um ser problemático em uma jornada da busca pelo autoconhecimento como podemos ver na seguinte citação:

“O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, p.82, 2000).

O romance, para Lukács, é a representação da jornada do indivíduo, em busca do conhecimento de si mesmo, em busca da própria essência em uma realidade que sua própria percepção não é capaz de penetrar inteiramente. Bakhtin (1998) aponta que um dos maiores temas do romance seria a inadequação de um personagem ao seu destino e a

sua situação. Essa personagem seria superior a esse destino ou inferior à sua humanidade. Ela não deve se tornar totalmente aquilo a que está destinado, pois se consegue isso, ele se ajusta inteiramente a sua situação e destino.

Essa inadequação e a crença em um destino grandioso é um aspecto muito presente nas personagens protagonistas e mesmo nas secundárias, dos romances balzaquianos. Temos como por exemplo Lucien de Rubempré e Eugène de Rastignac, ambos jovens oriundos de uma pequena aristocracia provinciana cuja situação financeira não é das melhores, mas ao invés de se resignarem com a vida medíocre imposta pela situação financeira de suas famílias, resolvem arriscar tudo em uma busca incessante pela ascensão social, que é sempre permeada pelo fracasso e um destino que pode ser muito pior do que uma vida medíocre.

3 – O ROMANCE BALZAQUIANO

Nessa parte pretendemos fazer uma análise e destacar as características das obras de Honoré de Balzac que utilizamos como corpus de nossa pesquisa.

3.1 A TRILOGIA

Paulo Rónai (1990), em estudo introdutório a *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, afirma que este romance é uma continuação direta de *Ilusões Perdidas*, o qual assim como *O Pai Goriot*, formam uma obra só, um livro de proporções imensas. Segundo ele é de se estranhar que nenhum editor os tenha reunido em uma edição única, ele julga também interessante investigar a razão pela qual essas obras formam um grande conjunto. J.A Ducourneau, numa nota à edição Folio de 1972 da Gallimard de *Ilusões Perdidas*, refere-se à obra como segunda parte do *Cycle de Vautrin*. Pierre Barbéris, em sua introdução a *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, na mesma edição Folio-Gallimard, afirma que há, na *Comédia Humana*, três grandes discursos acerca de Vautrin: *Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas* e *Esplendores e misérias das cortesãs*. Félicien Marceau também, na introdução de *Pai Goriot*, da Folio Gallimard, afirma que para quem nunca leu Balzac, seria ideal começar por *Pai Goriot* e seguir a ordem *Ilusões Perdidas* e depois *Esplendores e Misérias das Cortesãs*. Essa trilogia também poderia ser designada de Ciclo de Vautrin, pois segundo o próprio Balzac (1990, p.414) em *Esplendores e Misérias das Cortesãs* o criminoso seria uma “espécie de coluna vertebral que por sua horrível influência liga por assim dizer *O Pai Goriot* a *Ilusões perdidas* e *Ilusões perdidas* a este Estudo (*Esplendores e Misérias das Cortesãs*)”⁹, afirmando assim a ligação entre esses três romances firmadas pela égide de Vautrin.

3.1.1 Pai Goriot

O Pai Goriot foi escrito em 1834, em um dos momentos mais felizes da vida de Balzac, quando o escritor estava no auge de suas forças criativas. O romance saiu primeiro em quatro números sucessivos da *Revue de Paris* e teve repercussão extraordinária, mas também foi alvo, sobretudo na alta sociedade, de críticas acerbas. Thierry Bodin nas notas da edição *Folio classique* da Gallimard aponta que o primeiro número de *O Pai Goriot* foi publicado em 14 de dezembro de 1834, e o último em 26 de janeiro de 1835,

⁹ [...] espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie pour ainsi Le père Goriot, et Illusions Perdues à cette étude (Splendeurs et Misères des Courtisanes) (BALZAC, 1973, p.541-542)

sendo o prefácio publicado na mesma revista em 8 de março de 1835. Essa foi considerada a primeira edição por Balzac. No começo de março de 1835, foram publicadas as três partes juntas pelo editor Edmond Werdet¹⁰, com o subtítulo *Histoire parisienne*. O prefácio acabou sendo publicado com atraso. O sucesso foi grande os 1200 exemplares dessa edição foram vendidos, permitindo um novo contrato. Assim, em maio daquele ano, foi lançada a terceira edição, com um prefácio novo, e depois, houve até mesmo uma quarta edição. Após uma edição *Charpentier* de 1839, sem prefácio e nem capítulos, o *Pai Goriot*, agora enriquecido com a dedicatória de Balzac a Saint Hillaire, aparece na edição *Furue* da *Comédia humana*, no tomo IX, nas Cenas da vida parisiense.

O *Pai Goriot*, além de seu imenso sucesso, tornou-se também alvo de polêmicas, principalmente na alta sociedade, que se viu representada de maneira cínica e nem um pouco idealizada. Sobre essa polêmica, em sua introdução ao romance na edição brasileira da *Comédia Humana*, Rónai faz o seguinte comentário:

“Um número sobre-humano, inesperado, de mulheres sinceramente virtuosas, felizes de serem virtuosas, virtuosas por serem felizes e sem dúvida felizes porque são virtuosas” tachou Balzac de imoral, acusando-o de apresentar mulheres em sua maioria adúlteras e de as tornar interessantes a ponto de fazê-las invejáveis. (RONAI,1989, p.16)

O romance foi composto a partir de quatro figuras principais: a própria personagem-título, o pai que condiciona toda a sua vida a satisfazer os caprichos de suas filhas, enquanto padece tornando-se cada vez mais pobre financeira e moralmente; Eugène de Rastignac, o jovem estudante de direito deslumbrado pela alta sociedade parisiense, Vautrin o misterioso e maquiavélico inquilino da pensão Vauquer e a própria pensão, que adquire ares de uma personagem realmente viva, sendo descrita em pormenores por Balzac em suas características físicas, odores e até mesmo vontades próprias, como uma versão miniaturizada da cidade de Paris.

O pai Goriot enriqueceu durante a revolução francesa comprando trigo e vendendo por dez vezes mais. Humilde (mas esperto), aproveitou-se dos tempos conturbados. Viúvo precocemente, Goriot criou suas duas filhas, Delphine e Anastasie, dedicando a elas sua alma e sua energia, cobrindo-as de luxo. Enquanto o pai trabalhava de sol a sol, as moças

¹⁰Jean-Baptiste-Antoine Verdet, conhecido como Edmond Werdet, nascido em 6 de novembro de 1793 em Bordeaux e falecido em 27 de fevereiro de 1870 em Champs-sur-Marne, foi um editor, jornalista e bibliógrafo francês.

desfilavam no Faubourg Saint-Germain, o bairro exclusivo da aristocracia, onde, por sua beleza, conquistaram um barão e um banqueiro, entrando para esse fechado círculo como condessa de Restaud e baronesa de Nucingen. Mas aquele pai ignorante, com aspecto de operário envelhecido, por mais que as ame, é um detalhe do passado que incomoda as jovens emergentes. Seus maridos, o barão de Nucingen como o conde de Restaud, só toleraram o “velho” enquanto ele teve dinheiro. Ao aposentar-se, o dinheiro minguou, e ele se tornou apenas uma lembrança “ruim” da origem das moças, que, para evitar os mexericos parisienses, esconderam o pai.

Eugène de Rastignac, o estudante, primeiramente idealista e juvenil, filho de uma decadente família aristocrática provinciana da cidade de Angoulême, que inicialmente chega a Paris com a intenção de se formar em Direito, deixa-se seduzir pela sociedade da cidade grande, e conforme ascende socialmente, tem a sua moral cada vez mais degradada. Rastignac acaba se tornando amante de uma das filhas do Pai Goriot, Delphine, a Senhora de Nucingen.

Vautrin-Jacques Collins, personagem definida por Rónai como: “a primeira encarnação moderna do diabo, protótipo dos grandes revoltados do século XIX, herói romântico por excelência [...]” (RÓNAI, 1990, p.18), é um criminoso que se afeiçoa a Rastignac e que age como seu mentor, praticamente um Mefistófeles, para um Fausto francês. Vautrin é um criminoso fugitivo, cuja origem e ligações são somente mais bem explicadas nas obras seguintes dessa trilogia balzaquiana.

Por fim, temos a pensão burguesa Vauquer, que além de abrigar essas três primeiras personagens, reúne diversos outros, tornando-se uma espécie de micro representação da sociedade francesa, refletida na figura dos hóspedes, visitantes e proprietários do estabelecimento.

Rónai (1992) define o Pai Goriot como uma das obras de maior poder na carreira literária de Honoré de Balzac, não faltando leitores muitas vezes famosos, que admiram esse romance digno do título de obra-prima. O romance foi escrito em 1834, durante um dos períodos de maior felicidade de Balzac, quando tudo lhe era fácil e os árduos anos seguintes eram apenas visões distantes no horizonte. Desse modo, o romance foi composto quando o escritor estava no auge de suas capacidades criativas.

Quando terminara de escrever o romance, Balzac percebeu a magnitude da obra que havia criado. Uma sensação de completa realização tomou conta dele, levando a

compartilhar esse êxtase em uma carta enviada a sua querida condessa Hanska¹¹:

“Uma coisa que você não espera é *O pai Goriot*, uma obra-prima. A pintura de um sentimento tão grande que nada o esgota, nem os atritos, nem as feridas, nem as injustiças, um homem que é pai, como um santo, um mártir e cristão”. (BALZAC, apud RONAI, 1992, p.16).

O pai Goriot é um romance que pode ser considerado uma introdução para *A Comédia Humana*, além de ser o primeiro volume do chamado *Ciclo de Vautrin*. Como aponta Marceau (1971) esse é um romance aberto, que repercute no resto de *A Comédia Humana*; é nele que muitos leitores tem seu contato com o universo balzaquiano e passam a compreender a estrutura daquele mundo e de como ela funciona. Podemos perceber bem esse caráter introdutório e sintetizador de *O pai Goriot* na seguinte citação:

Com *O Pai Goriot*, desde o início, estamos no coração do universo de Balzac, imediatamente confrontados com alguns de seus personagens capitais, com seus temas, suas obsessões, sua abordagem.¹²[...] *O Pai Goriot* é um romance aberto, um romance de encruzilhada, onde outros caminhos começam por toda parte, outras perspectivas se abrem no resto de *A Comédia Humana*. (MARCEAU, 1971, p.7, tradução nossa)

Segundo Ginsburg (2019), *O pai Goriot* é um romance que representa a queda do antigo modelo de poder, antes incorporado pela figura de Deus e do pai, e sua substituição pelo novo poder, agora representado pela figura do dinheiro. Esse aspecto pode ser notado pela trajetória das duas principais personagens, nas quais podemos perceber o antigo poder decadente na figura do velho Goriot que, a cada dia, se torna mais e mais miserável, e o novo poder em Rastignac, jovem e sedento para aproveitar as oportunidades que a vida lhe dá e que lhe são arrançadas. Ginsburg também aponta para uma crise da paternidade na França pós revolucionária, trazida pela guilhotinação da figura paterna maior, o rei e pelas leis revolucionárias que diminuíram o poder dos pais sobre os filhos¹³.

¹¹ Ewelina Hańska, nascida Rzewuska, às vezes aportuguesado como Eveline Hanska (Pohrebyshe, 6 de janeiro de 1801 – Paris, 10 de abril de 1882) foi uma fidalga (szlachta) polonesa, conhecida por seu caso amoroso com Honoré de Balzac, com quem veio se casar cinco meses antes de o escritor francês falecer

¹² *Avec Le Père Goriot, d'entrée de jeu, nous sommes au coeur même de l'univers de Balzac, immédiatement confrontés avec quelque-uns de ses personnages capitaux, avec ses thèmes, ses obsessions, sa démarche. [...] Le Père Goriot est un roman ouvert, un roman-carrefour, où partout s'amorcent d'autres routes, s'ouvrent d'autres perspectives sur le reste de La Comédie humaine.* (MARCEAU, 1971, p.7)

¹³ *Post-revolutionary France experienced a "crisis of paternity" brought about by the execution of the king/father and laws promulgated by the revolutionaries to restrict the power fathers have over their children.* (GINSBURG, 2019, p.3)

Luís XVI, o rei guilhotinado em praça pública era esse grande símbolo dessa sociedade absolutista que concentrava todo o poder em uma única enorme figura paternal responsável por cuidar e gerenciar a vida daqueles que integravam aquela sociedade e que agora via seus filhos, os burgueses, tomarem o poder e assim se tornarem patricidas.

A antiga sociedade representada pelo velho Goriot precisa morrer para que a nova sociedade (Rastignac) aprenda com seus erros e se estabeleça. É importante notar que Balzac, apesar de manter uma posição política monarquista, notava a decadência da aristocracia e da sociedade por ela representada como um fenômeno inevitável e a nova ordem seria dos Rastignacs, jovens impiedosos em busca do dinheiro considerado mais importante do que qualquer outro valor moral ou intelectual. Seria possível com referência a *Pai Goriot* retomar a ideia de Karl Marx, segundo a qual a sociedade burguesa desfez toda aura sentimental que pudesse ser observada nas relações humanas, reduzindo-as ao nível do interesse monetário. A morte de Goriot não é somente a morte dessa sociedade, mas também dos valores que ela idealizava, sendo uma morte solitária e ao contrário da execução de Luís XVI, poucas pessoas estiveram ali para ver o fim do comerciante de farinha.

3.1.2 Ilusões Perdidas

Ilusões Perdidas é a continuação, mas não direta, de *Pai Goriot*, escrita entre 1835 e 1843. O romance é constituído pelas histórias das personagens Lucien de Rubempré e David Séchard, com foco principal na história do primeiro. O romance é dividido em três partes: *Os Dois Poetas*, *Um Grande Homem da Província em Paris*, e *Os Sofrimentos de um Inventor*¹⁴.

A primeira das três partes, *Os dois poetas*, foi publicada com o título de *Ilusões Perdidas* no tomo IV das *Scènes de la vie de province* (tomo VIII dos Estudos de Costumes) pelo editor Edmond Werdet em 1837. A segunda parte, *Um Grande Homem da Província em Paris*, foi dividida em dois volumes pelo editor *Souverain* em 15 de junho de 1839. A terceira parte, *Os Sofrimentos do Inventor*, foi publicada muito tempo depois das outras, por ter tido uma divulgação tumultuada. Primeiramente, fez sua estreia no jornal *L'État* de 9 a 19 de junho de 1843, mas esse jornal acabou parando de ser publicado, e foi no *Parisien – L'État*, com o nome de *David Séchard ou les souffrances d'un inventeur* que ela foi completada entre 27 de julho e 14 de agosto de 1843, quatro

¹⁴ No original : Les Deux Poètes, Un grand homme de province à Paris et Les Souffrances de l'inventeur

anos após a publicação da segunda parte. Foi em 29 de julho de 1843, sob o título *David et Ève*, que a terceira parte foi reunida com as duas precedentes, no tomo IV da terceira edição das *Cenas da vida provinciana*. Essas três partes foram publicadas sob o título geral de *Ilusões Perdidas* ocuparam o tomo VIII da primeira edição de *La Comédie Humaine*. Cabe notar que, nessa edição, a primeira parte, antes chamada ela mesma de *Ilusões Perdidas*, recebeu o nome de *Os dois Poetas*.

Lucien de Rubempré, como Rastignac, é um provinciano de Angoulême que tenta o sucesso em Paris. Jovem de raro talento artístico e beleza é obrigado a fugir da cidade onde morava devido ao escandaloso romance com uma mulher mais velha. Ao chegar à cidade grande é rejeitado por ela. O jovem então tenta, em vão, publicar seus romances e poemas, porém não obtém sucesso algum. Mas, com a ajuda de amigos que faz na cidade, ele se torna um jornalista renomado e graças a isso começa a frequentar a sociedade francesa. Lucien também acaba sendo seduzido por essa sociedade de aparências e pela necessidade de ser reconhecido. Isso conduzirá não somente o escritor, mas também as pessoas a quem ele ama, ao fracasso e à miséria. Finalmente, o jovem retorna a sua cidade natal e ao perceber toda tragédia que trouxera à sua família, resolve cometer suicídio jogando-se em um rio, perto da cidade de Angoulême, mas é impedido de fazê-lo pela figura misteriosa do padre espanhol Carlos Herrera.

David Séchard é o outro protagonista da obra, amigo de infância e cunhado de Rubempré. Séchard é o proprietário de uma gráfica que foi adquirida de seu próprio pai. Assim como Rubempré, Séchard é um idealista ingênuo, que sonha ficar rico com a invenção de um papel mais eficaz para a impressão. No entanto, ele se envolve em disputas com concorrentes inescrupulosos. É traído por um de seus funcionários e, por fim, é preso por ter assumido dívidas de Lucien. Só é liberto devido ao sacrifício da esposa que convence o pai Séchard a ajudar a pagar as dívidas (o velho só aceita fazê-lo devido ao apego que tem ao neto). Por fim, David acaba vendendo sua gráfica e o direito da invenção do papel aos concorrentes, abandonando seu intuito de se tornar milionário, conformando-se com uma confortável e medíocre vida.

Em *Ilusões Perdidas*, Balzac contrasta os ambientes da província com os de Paris. A província, no romance, é uma espécie de representação do passado e de costumes atrasados. A Paris é o presente, que mesmo com seus defeitos e depravações, muda constantemente, ao contrário da Angoulême presa às tradições que não parecem mais fazer sentido no século XIX. Nesse romance, Balzac denuncia todas as iniquidades que permeiam tanto o mundo literário como o jornalístico. Tanto Rubempré como Séchard,

jovens idealistas, são massacrados e tem suas ilusões e aspirações destruídas pela realidade que os cerca em seus trabalhos.

Denominado por Lukács de “romance da vida, necessariamente criado pelo homem da sociedade burguesa, desaba miseravelmente ao chocar-se com a brutal prepotência da vida burguesa” (LUKÁCS, p.95), também é intitulado por Paulo Rónai de o mais balzaquiano dos romances, *Ilusões Perdidas* é a história de um fracasso que parece estar vaticinado em todo momento no romance. As ambições de Séchard e de Rubempré a todo momento são confrontadas com as intempéries e regras escusas da sociedade burguesa que estava se estabelecendo. O fracasso atinge os dois jovens ao mesmo tempo, visto que David acaba sendo preso por culpa das dívidas de Lucien. Esses dois idealistas têm suas ilusões e aspirações massacradas e destruídas pela realidade que os cerca. Retomando a citação de Lukács *Ilusões Perdidas* é um romance da vida burguesa, porém ao contrário dos outros romances burgueses como os de Daniel Defoe, citando por exemplo *Moll Flanders*, o indivíduo inicialmente conflitante com aquela sociedade, não consegue se integrar à sociedade burguesa, pelo contrário ele acaba sendo dilacerado por ela, Séchard e Rubempré têm como recompensa uma vida medíocre ou uma tentativa de suicídio impedida no último momento.

Além do retorno de personagens presentes em *O Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas* pode ser considerada uma continuação por retomar a temática da desilusão em relação à vida na cidade grande e nas virtudes humanas. Se em *Pai Goriot* tínhamos uma crítica à burguesia e a seu modo de vida, em *Ilusões Perdidas* vemos duas personagens exploradas por essa sociedade burguesa: Rubempré que sonha ser escritor mas se torna um jornalista de relativo sucesso ao ser redator de notícias e matérias agradáveis aos poderosos e David Séchard cujo seu invento revolucionário acaba usurpado por aqueles de maior poder aquisitivo. Levando em consideração essas afirmações, tomamos a citação de Vachon : “*Ilusões Perdidas*, o “a obra capital dentro da obra”, representa a literatura, as condições materiais de sua possibilidade na era da mídia, na qual segundo Balzac, os “males [que] afligem a literatura em sua transformação comercial (VACHON,2010, p.7, tradução nossa)¹⁵

Desse modo, *Ilusões Perdidas* pode ser considerada uma meta narrativa, na qual, são retratadas as próprias condições da produção literária, o mundo das editoras e as

¹⁵ “ *Illusions perdues*, « l’oeuvre capitale dans l’oeuvre », représente la littérature, les conditions matérielles de sa possibilité à l’ère médiatique, où, selon Balzac, les « maux [qui] accablent la littérature dans sa transformation commerciale ».

dificuldades de um jovem escritor de publicar sua obra e quanto mais publicar sua própria obra. Romance muitas vezes apontado como autobiográfico, pois muitos dos acontecimentos retratados podem ser ligados a acontecimentos na vida de Honoré de Balzac, como por exemplo a tentativa de ter uma gráfica que acabou sendo fracassada e aos percalços de ser um escritor na Paris do século XIX. Isso nos faz pensar na citação de Rónai de ser o mais balzaquiano dos romances do escritor francês.

3.1.3 Esplendores e Misérias das Cortesãs

Esplendores e Misérias das Cortesãs, escrito entre 1838-1847, tem uma história bibliográfica extremamente complicada, pois segundo Rónai, as partes que compõem o romance foram publicadas separadamente, às vezes com intervalo de vários anos, e mudaram de título mais de uma vez. As quatro partes que compõem o romance só vieram a ser reunidas na edição definitiva de *A Comédia Humana*, em 1869, isto é, dezenove anos após a morte de Balzac. O romance também é dividido em quatro partes: *Como amam as cortesãs*, *Por quanto o amor fica aos velhos*, *Onde os maus caminhos vão dar* e *a Última encarnação de Vautrin*.

Conforme aponta Pierre Barberis¹⁶(1973) nas notas da edição Folio Gallimard de *Splendeurs et misères des courtisanes*, a primeira parte do romance, inicialmente intitulada *Torpille*, é a realização de um projeto de 1835, que apareceu em 1838, no mesmo volume que *La Femme supérieure* e *La Maison Nucingen*. Barberis aponta que *La Torpille* havia sido um texto em espera, que deveria contar a história de amor entre Esther Gobseck e Lucien de Rubempré (primeira queda foi contada em *Ilusões Perdidas* em 1836), o retorno de Vautrin e possivelmente o de Rastignac. Em 1842, o projeto toma forma, Balzac projeta escrever *Les amours d'un vieux millionnaire* (ou *Les amours d'un banquier*). O projeto deveria ter cinco partes *La Torpille*, *Entre deux tigres*, *La Monnaie d'une belle fille*, *Les peines de coeur d'un loup-cervier*, *La Fin de Vautrin*. Em 1843, a publicação da última parte de *Ilusões Perdidas* dá a Lucien o seu fim definitivo, com o suicídio na prisão, após trair Vautrin.

¹⁶Pierre Barbéris, nascido em Paris a 3 de maio de 1926 e falecido em Luc-sur-Mer a 8 de maio de 2014, foi um escritor e crítico literário francês. Mais conhecido pelo seu trabalho sobre Balzac, mas também especialista em Stendhal e Chateaubriand, a sua abordagem, fortemente influenciada pelo marxismo, está na esteira de Georg Lukács.

Este romance continua a história de Lucien de Rubempré que agora retorna a Paris, disposto novamente a conquistar a sociedade, mas dessa vez tendo como “mecenas” o padre Carlos Herrera. Além de continuar a história da busca pela ascensão social de Lucien, o romance também foca a figura da jovem cortesã Ester Gobseck, o objeto do interesse amoroso do protagonista. Desse modo, a última parte dessa trilogia é dividida nas histórias dessas três personagens: Lucien, Ester Gobseck e Carlos Herrera.

Herrera tem sua identidade real logo revelada. Trata-se do criminoso Jacques Collins, também conhecido como Vautrin, ou Engana-Morte. Nesse romance, Vautrin mantém sua figura de Mefisto, agora com um novo discípulo, mas Rubempré, ao contrário de Rastignac, aceita todas as ordens e estratégias de seu mestre, e isso acaba sendo o motivo para a prisão de ambos, e para o triste fim de Lucien.

Ester Gobseck representa a figura da cortesã redimida, muitas vezes comparada com sua pálida, porém mais famosa imitação: a *Dama das Camélias*, conforme afirma Rónai (1990). Ester Gobseck tenta redimir-se pelo amor a Lucien de Rubempré, mas esse amor também vai ser a causa de sua tragédia, pois o inescrupuloso Vautrin a usa em um esquema para extorquir um rico banqueiro. Ao perceber que voltara a estar em uma condição análoga à anterior (aceitando ser amante de um homem por dinheiro), Ester comete suicídio, antes mesmo de saber que era herdeira de um rico comerciante judeu.

Esse fato marcará a derrocada final da tentativa de ascensão de Rubempré e Vautrin. Ambos são acusados de causarem a morte da jovem, pois a polícia encontrou na casa onde a jovem vivia uma carta revelando a real identidade da moça, além de descobrirem que o dinheiro por ela herdado havia desaparecido. Na cadeia, Lucien é interrogado e acaba revelando a identidade de seu mestre. Então, depois do suicídio da mulher que amava e da traição, Lucien se enforca na cela onde estava. Vautrin fica muito abalado pela morte do discípulo, pois fora uma das poucas pessoas que ele realmente amara em vida. Entretanto graças a sua inteligência e à devoção incondicional de seu grupo de criminosos, ele consegue fugir da prisão e acaba sendo convidado para trabalhar na polícia devido ao seu conhecimento do mundo do crime, tornando-se um “homem de bem”. Vautrin, nesse caso, encarna ou mesmo cria mais um mito da modernidade: o do criminoso “redimido”, recrutado pela polícia para oferecer-lhe suas habilidades justamente contra o crime.

Esplendores e Miséria das Cortesãs não possui a mesma qualidade artística dos romances que o precedem, mas, conforme afirma Rónai (1990), o livro se destaca por um ritmo vertiginoso e avassalador, uma fabulação empolgante. O romance tem como

ambientes principais lugares à margem da sociedade, como o mundo da prostituição e o das galés, que se comunicam secretamente com o mundo da alta sociedade burguesa e aristocrática. Assim como em *Ilusões Perdidas*, nesse livro acompanhamos uma personagem explorada pela sociedade burguesa: a cortesã.

3.1.4. Os protagonistas da trilogia

3.1.4.1 -Rastignac

Rastignac tem um destaque especial na história do gênero romanesco por ser um dos poucos heróis da narrativa moderna que não tem seus objetivos de vida destruídos pelo mundo, embora essa afirmação mesma possa ser contestada, pois, no decorrer da narrativa, o mesmo vê cada vez mais seu idealismo e convicções de raiz romântica serem perdidos em um processo irreversível, no qual, tentado a pertencer à alta sociedade, absorve e aprende aquilo que ela tem de pior e tenta encobrir em seus subterrâneos. Embora o protagonista possa ser considerado a imagem do *self-made man*¹⁷ capitalista, o homem que faz em si mesmo, o narrador balzaquiano demonstra sua famosa frase: “Por trás de toda fortuna há sempre um crime”.

Em sua descrição de Rastignac, Balzac destaca sua origem advinda de uma nobreza empobrecida, enfatizando seus bons hábitos de etiqueta, apesar de roupas velhas e batidas como podemos ver a seguir:

Eugênio de Rastignac tinha um rosto tipicamente meridional, tez clara, cabelos pretos, olhos azuis. No porte, nas maneiras e na atitude habitual, revelava-se o filho de uma família nobre, cuja primeira educação não encerra mais que tradições de bom gosto. Embora poupado quanto às roupas, usando nos dias comuns os trajes velhos do ano passado, podia, contudo, sair algumas vezes trajado como um rapaz elegante. Usava ordinariamente uma velha sobrecasaca, um mau colete, a detestável gravata preta de estudante, enrugada e mal atada, calças em harmonia com o resto e sapatos consertados. (BALZAC,1992, p.33)¹⁸

¹⁷ Homem que se fez a si próprio; homem que se elevou por seus próprios méritos. Trataremos melhor dessa figura em uma seção específica para ela.

¹⁸ *Eugène de Rastignac avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus. Sa tournure, ses manières, sa pose habituelle dénotaient le fils d'une famille noble, où l'éducation première n'avait comporté que des traditions de bon goût. S'il était ménager de ses habits, si les jours ordinaires il achevait d'user les vêtements de l'an passé, néanmoins il pouvait sortir quelquefois mis comme l'est un jeune homme élégant. Ordinairement il portait une vieille redingote, un mauvais gilet, la méchante cravate noire, flétrie, mal nouée de l'étudiant, un pantalon à l'avenant et des bottes ressemblées.* (BALZAC, p.29)

Do jovem estudante, advindo dessa nobreza provinciana empobrecida, nunca sabemos as suas verdadeiras intenções, pois, não temos no romance um aprofundamento em seu psicológico, como aqueles que ocorrem na obra dostoievskiana, e que ocorrerão nas narrativas do século XX. Seus pensamentos são intermediados por um narrador em 3ª pessoa onisciente, que faz questão de, muitas vezes, pôr em dúvida a sinceridade daqueles sentimentos. Além disso, as próprias ações da personagem contribuem para que duvidemos de sua suposta natureza. Porém, se existe algo constante em Rastignac é o seu desejo de se integrar à sociedade burguesa, e ele não medirá esforço para conseguir realizar esse desejo. Como citado por Lukács, a personagem do romance possui uma consciência demoníaca, que faz o herói agir contra o mundo a fim de poder realizar-se nele. A consciência demoníaca de Rastignac: as escolhas para concluir seus anseios vão implicar diretamente a própria perda de seus antigos valores, e o uso de subterfúgios para conseguir ascender na vida.

A corrupção desse jovem, inicialmente inocente e puro, pode ser notada pela seguinte citação de Ana Fernandes (1997) “A pureza inicial de Rastignac – que pode ser assimilada a um estereótipo do herói romântico – é eliminada em favor do triunfo do egoísmo e da insensibilidade”¹⁹. A jornada de Eugène é ver seus valores de pureza serem destruídos pela sociedade em que ele sonha se integrar. Não há espaço para pureza e para atos altruístas em Paris, tampouco para o amor.

O aprendizado de Eugène de Rastignac em *O Pai Goriot* constitui o inverso do que costumeiramente acontece nas personagens do romance de formação tradicional, tomando como exemplo a obra mais emblemática desse tipo, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Ao invés de aprender sobre valores como as artes, os afetos sentimentais, a tradição, a honestidade, ele aprende os subterfúgios, a desonestidade, a chantagem emocional e financeira, e que as pessoas detentoras de alguma virtude, acabam, no fim, como o pai Goriot, abandonado no leito de morte pelas filhas.

Rastignac, segundo Lukács (1965), não seria mais imoral que Lucien de Rubempré, mas nele atuaria outro tipo de mistura de talento e imoralidade, que permite a ele se tornar um sábio aproveitador daquela mesma realidade. E esse fator de se tornar um sábio aproveitador, alguém capaz de compreender aquela realidade de aparências,

¹⁹ La pureté initiale de Rastignac – qui pouvait encore de l’assimiler à un stéréotype du héros romantique – est éliminée au profit de triomphe de l’egoïsme et de l’insensibilité (FERNANDES, 1997, p.128)

pode ser encarado como um determinante de seu sucesso, contrastando com o fracasso que Rubempré enfrenta duas vezes.

Rastignac retorna em *Ilusões Perdidas* já como um dândi de um razoável sucesso, frequentando os mais luxuosos bailes da alta sociedade francesa, desejado pelas jovens damas e invejado pelos homens. Essas características se tornam ainda mais fortes em seu retorno em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, sendo considerado um dos melhores jovens com quem uma dama da sociedade poderia se casar, porém a sombra de Vautrin ainda paira sobre o promissor jovem, sendo ameaçado pelo criminoso de revelar suas ligações escusas, se Eugène representasse algum empecilho para Rubempré.

3.1.4.2 - Pensão Vauquer

A pensão burguesa Vauquer, existente em Paris e da qual nunca se ouviu falar mal, é uma das principais personagens de *O Pai Goriot*. Reunindo em si os mais diferentes tipos de pessoas, a casa é um reflexo em miniatura da cidade de Paris, onde também ocorrem diferentes histórias e destinos conforme podemos ver na seguinte citação:

Não é difícil ver em Paris o centro do mundo moderno, com seus complexos interesses em jogo, suas lutas múltiplas nos terrenos social, político e sentimental. Ora, Balzac, sem nenhum artifício manifesto, condensa toda Paris na mesquinha pensão da sra. Vauquer, fazendo-a um ponto de convergência de destinos, que ali se cruzam, uns por causa de sua pobreza inicial, outros em consequência de sua final decadência, outros, ainda, incrustados lá como em seu ambiente natural; um, Vautrin, por uma necessidade de mistério. (RONAI,1992, p.20)

Balzac, faz uma longa descrição da pensão Vauquer assim que se inicia o romance. Os pormenores de cada detalhe daquela residência são expostos, desde as decorações, o cheiro que persiste na casa e sua aparência como uma casa um tanto velha, mas tipicamente pequeno burguesa. Desse modo, essa descrição situa o tipo de personagens que habitam aquele lugar e que tipos de acontecimentos ocorrerão ali. Rónai, na sua introdução à *Pai Goriot*, na edição brasileira de *A Comédia Humana*, aponta que a descrição da casa Vauquer possa ser a síntese de todas as pensões que Balzac poderia ter frequentado durante sua vida. Seria de uma autenticidade tão evidente, que mesmo se Balzac não tivesse escrito logo na introdução desse local “tudo é verdade”, o leitor seria o primeiro a dizê-lo ao se deparar com esse detalhamento das dependências.

Nessa pensão, vemos os mais diversos tipos de pessoas, desde um ambicioso, jovem estudante de direito, um pai que faz tudo pelas filhas, um jovem estudante de

medicina amigo do estudante ambicioso, uma jovem bastarda, um homem que somente repete as últimas frases ditas pelas pessoas próximas, um charmoso e misterioso homem que, na verdade, é um criminoso procurado. Sendo uma representação em miniatura de Paris, a velha pensão reúne essa diversidade de tipos humanos que uma cidade grande como a velha capital francesa seria capaz de agrupar.

Também é importante ressaltar a relação de contraste que o ambiente da pensão vai estabelecer com a alta sociedade, com a qual Rastignac irá se deparar. A pensão é um lugar concebido como uma moradia passageira. Lá onde moram pessoas de nível social mais baixo, também pode ser entendida como uma analogia da própria condição de Rastignac e Pai Goriot, pois, para Rastignac, sair da pensão é seu objetivo visando alcançar a tão sonhada ascensão social. Já para Goriot, entrar na pensão é o início da decadência social física e moral.

Como apontado por Rónai (1992), Balzac acaba por condensar toda a cidade de Paris naquela mansão mesquinha pertencente a sra. Vauquer, fazendo dela um ponto de convergência de diferentes destinos ali cruzados, alguns por sua pobreza inicial, outros em consequência de sua decadência, e outros há tanto tempo incrustados naquele lugar, ao ponto de lá ser considerado seu ambiente natural.

A mansão, assim como Paris vista sem conhecimento, parece um lugar respeitável e até mesmo acolhedor. Porém, quando é mostrada sua verdadeira natureza, vemos um lugar cruel onde os fracos não têm vez, e demonstrações de fraqueza são motivos de escárnio ou abrem brechas para se tornar uma vítima dos malogros que ali habitam.

3.1.4.3 - Pai Goriot

O velho Goriot é um comerciante que ficou rico vendendo farinha a preços exorbitantes durante a época da Revolução Francesa. É um viúvo totalmente devotado a satisfazer as vontades de suas filhas, provavelmente motivado por transferir o afeto, que tinha por sua esposa morta. Para manter a vida de luxos de suas filhas, agora casadas com homens da alta sociedade como o Barão de Nucingen e o Conde de Restaud, o velho abandona a velha casa onde morava e se muda para a Pensão Vauquer. Conforme sua fortuna vai sendo liquidada pelos luxos das filhas, o velho vai se mudando para um quarto cada vez mais barato e precário. Além disso, o velho é enxergado pelos outros hóspedes como uma figura patética e digna de pena ou desprezo, mas que também desperta a curiosidade e as fofocas sobre as duas belas jovens que costumam visitá-lo com certa frequência. Os outros habitantes da pensão acreditam que o velho sustente duas jovens

amantes, mas não suspeitam que elas eram filhas dele.

Sua aparência, descrita por Balzac, mostra a decadência de seu espírito e vontade, um homem que um dia fora forte e vigoroso, mas que se encontrava em um estado de decadência iminente como podemos ver no seguinte trecho:

Embora os olhos de Goriot estivessem sempre vermelhos, inchados, lacrimosos, o que o obrigava a enxugá-los frequentemente, ela[Senhora Vauquer] o achou com uma expressão agradável e distinta. Além disso, suas panturrilhas musculosas, salientes, prognosticavam, como seu longo e volumoso nariz, qualidades morais que a viúva muito apreciava e que eram confirmadas pelo rosto lunar e ingenuamente simples do velhote. Devia ser um animal de sólida constituição, capaz de gastar em afeição todo o seu espírito. Seus cabelos em asas de pombo, que o cabeleireiro da Escola Politécnica vinha empoar todas as manhãs, desenhavam cinco pontas sobre sua testa fina e ornavam-lhe o rosto. Embora um pouco rústico, vestia-se com tamanho apuro, tomava tão elegantemente o rapé e o aspirava como um homem seguro de ter sempre a tabaqueira cheia de macuba²⁰(BALZAC, 1992, p.37)

Uma leitura possível sobre a personagem do pai Goriot, é a de que ele representaria todo o idealismo e valores positivos apresentados por Rastignac com os quais sua decadência física e financeira formariam um paralelo com a decadência moral e o aprendizado negativo do estudante ao longo do romance inteiro. Embora, como vemos durante o romance, o velho não é exatamente o que poderíamos chamar de exemplo moral, por mais que a abnegação seja um valor visto como positivo, Balzac utiliza dessa personagem para mostrar como a abnegação levada às últimas consequências pode conduzir alguém à ruína. Desse modo, podemos dizer que Goriot é uma personagem tomada por uma paixão: suas filhas e isso determina a tragédia desse homem. Após a morte de sua esposa, suas filhas se tornaram a única razão para a vida do velho Goriot. E Balzac condena essa paixão, assim como faz com outras personagens reféns da paixão em *A Comédia Humana*, como o músico Gambara, tão apaixonado pela sua própria obra, sendo incapaz de executá-la e, assim, acaba levando uma vida miserável de compositor frustrado. Goriot também se torna miserável e acaba morrendo frustrado por ter sido abandonado por suas filhas. Em meio aos seus delírios expressa sua frustração pela

²⁰ *Macuba*: tabaco estimado de Macuba, na Martinica.

²¹ *Quoique le larmier des yeux de Goriot fût retombé, gonflé, pendant, ce qui l'obligeait à les essuyer assez fréquemment, elle lui trouva l'air agréable et comme il faut. D'ailleurs son mollet charnu, saillant, pronostiquait, autant que son long nez carré, des qualités morales auxquelles paraissait tenir la veuve, et que confirmait la face lunaire et naïvement niaise du bonhomme. Ce devait être une bête solidement bâtie, capable de dépenser tout son esprit en sentiment. Ses cheveux en ailes de pigeon, que le coiffeur de l'école Polytechnique vint lui poudrer tous les matins, dessinaient cinq pointes sur son front bas, et décoraient bien sa figure. Quoique un peu rustaud, il était si bien tiré à quatre épingles, il prenait si richement son tabac, il le humait en homme si sûr de toujours avoir sa tabatière pleine de macouba.*(BALZAC,2010, p42-43)

ingratidão delas:

— Se não vierem? — repetiu o velho, soluçando. — Mas então já estarei morto, num acesso de raiva! Estou ficando com raiva! Estou vendo, agora, minha vida inteira. Sou um otário. Elas não me amam, nunca me amaram! É claro. Se ainda não vieram, não virão mais. Quanto mais tardarem, menos se decidirão a dar-me essa alegria. Conheço-as. Nunca souberam prever meus desgostos, minhas dores, nem minhas necessidades. Também não saberão prever minha morte. Nem ao menos chegaram a perceber minha afeição por elas. Sim, estou vendo, o hábito de abrir minhas entranhas por elas tirou completamente o valor de tudo o que eu fazia. Se tivessem pedido para furar-me os olhos, eu lhes teria dito: “Furai-os!”. Sou muito estúpido! Elas acham que todos os pais são como o delas. A gente precisa fazer-se valer. Seus filhos me vingarão. Elas mesmas têm interesse em vir aqui. Avise-lhes que estão comprometendo sua própria agonia. Estão cometendo todos os crimes num só..., Mas vá e diga-lhes que se não vierem cometerão um parricídio. Elas já o cometeram bastante, mesmo sem acrescentar este. Grite-lhes como eu: “Hé, Nastácia! Hé, Delfina! Ide ver vosso pai, que foi tão bom para vós e que está sofrendo!”. Nada, ninguém! Vou morrer como um cão! Eis a minha recompensa, o abandono. São umas infames, umas celeradas. Abomino-as, amaldiçoo -as. Hei de sair, à noite, do túmulo, para tornar a amaldiçoá-las, porque, enfim, meus amigos, não tenho razão? Elas estão se conduzindo muito mal, hein...! Que estou dizendo? Não me avisou que Delfina está aqui? É a melhor das duas... você é que é meu filho, Eugênio! Ame-a, seja um pai para ela! A outra é muito infeliz. E suas fortunas! Ah, meu Deus! Morro! Estou sofrendo demais! Corte-me a cabeça, deixe-me somente o coração. (BALZAC,1992, 223-224)²²

Nesse longo trecho em que Goriot, à beira da morte, fala com Rastignac, podemos perceber como o velho finalmente percebe como suas filhas o renegaram e expressa sua revolta, desejando-lhes o mesmo destino. Mas, ao mesmo tempo, ele ainda acredita que filha Delphine viria vê-lo. Prestes a morrer, Goriot oscila entre o desespero e o ódio.

A morte de Goriot é o gatilho para Rastignac compreender que em Paris, em uma sociedade, a recompensa pela abnegação é a ingratidão daqueles que a receberam e além disso, um fim melancólico e ridículo. O velório do velho, ao qual estavam presentes

²² – *Si elles ne viennent pas ? répéta le vieillard en sanglotant. Mais je serai mort, mort dans un accès de rage, de rage ! La rage me gagne ! En ce moment, je vois ma vie entière. Je suis dupe ! elles ne m'aiment pas, elles ne m'ont jamais aimé ! cela est clair. Si elles ne sont pas venues, elles ne viendront pas. Plus elles auront tardé, moins elles se décideront à me faire cette joie. Je les connais. Elles n'ont jamais su rien deviner de mes chagrins, de mes douleurs, de mes besoins, elles ne devineront pas plus ma mort ; elles ne sont seulement pas dans le secret de ma tendresse. Oui, je le vois, pour elles, l'habitude de m'ouvrir les entrailles a ôté du prix à tout ce que je faisais. Elles auraient demandé à me crever les yeux, je leur aurais dit : « Crevez-les ! » Je suis trop bête. Elles croient que tous les pères sont comme le leur. Il faut toujours se faire valoir. Leurs enfants me vengeront. Mais c'est dans leur intérêt de venir ici. Prévenez-les donc qu'elles compromettent leur agonie. Elles commettent tous les crimes en un seul. Mais allez donc, dites-leur donc que, ne pas venir, c'est un parricide ! Elles en ont assez commis sans ajouter celui-là. Criez donc comme moi : « Hé, Nasie ! hé, Delphine ! venez à votre père qui a été si bon pour vous et qui souffre ! » Rien, personne. Mourrai-je donc comme un chien ? Voilà ma récompense, l'abandon. Ce sont des infâmes, des scélérates ; je les abomine, je les maudis ; je me relèverai, la nuit, de mon cercueil pour les remaudire, car, enfin, mes amis, ai-je tort ? elles se conduisent bien mal ! hein ? Qu'est-ce que je dis ? Ne m'avez-vous pas averti que Delphine est là ? C'est la meilleure des deux. Vous êtes mon fils, Eugène, vous ! aimez-la, soyez un père pour elle. L'autre est bien malheureuse. Et leurs fortunes ! Ah, mon Dieu ! J'expire, je souffre un peu trop ! Coupez-moi la tête, laissez-moi seulement le coeur.*(BALZAC,2010,p.348-349)

apenas Rastignac, o jovem estudante de medicina Bianchon e o coveiro, é a representação fria e ácida do fim de um homem que dedicou sua vida a outrem.

Embora seja considerado um mártir, Goriot também não é um exemplo de completa virtude. Sua fortuna fora conseguida pela venda, a preços exorbitantes, de farinha, durante o período de fome na época da Revolução Francesa. A própria figura do Pai Goriot é um tanto patética, em decorrência da sujeição a diversas humilhações para satisfazer às vontades de suas filhas. Trata-se de uma figura desprovida de qualquer amor-próprio, projetando sua satisfação pessoal na constatação da felicidade de suas filhas ingratas. Ao mesmo tempo que Goriot inspira pena e compaixão, também inspira uma certa repulsa pelo seu comportamento obsessivo e passional (no sentido de *paatos*, doença) que tem pelas filhas. Ele é o exemplo de homem dominado pelas paixões, incapaz de fazer outra coisa. Podemos compará-lo ao compositor Gambara e ao pintor de *A Obra-prima ignorada* e o tenor de *Massimila Doni*. Embora possamos compreender a trajetória de Goriot como um santo, ou mártir como o próprio Balzac apontava em suas cartas para Madame Hanska, no fim, essa trajetória não tem nada de santa e seu martírio faz Rastignac perceber que, naquela cidade, os apaixonados insensatos, principalmente voltados para outras pessoas, tendem a ter um fim trágico e/ou patético.

Ao analisar como o velho é uma personagem tomada por uma paixão, levada às últimas consequências, estabelecendo sua decadência física, moral financeira e culminando numa morte solitária abandonado por aquelas que eram o objeto dessa paixão, podemos retomar a citação de Félix Davin (1979), na qual ele aponta que Balzac acreditava na hipótese de que, muitas vezes, o pensamento, acrescido pela força emprestada pela paixão, torna-se um veneno, um punhal, para o homem. Assim, esse pensamento passional acerca das filhas é o veneno que lentamente consome o corpo e a mente de Goriot

3.1.4.4 -Lucien de Rubempré

Rapaz de origem nobre por parte de mãe, Lucien de Chardon (o sobrenome Rubempré advém dessa origem e é utilizado por ele para se destacar na sociedade parisiense) é uma das personagens mais interessantes da obra balzaquiana. Rónai (1992) aponta-o como uma das criações mais completas de Balzac. Ele afirma que, ao criar essas

personagens, o romancista torna-se digno de suceder aos grandes clássicos, criadores dos grandes tipos, mas ao mesmo tempo cria um indivíduo essencialmente romântico. Lucien encarna o provinciano seduzido pelo brilho da capital, mas também é uma das personagens típicas da época influenciadas pelo exemplo de Napoleão, do qual fazem parte Rastignac e Julien Sorel, do romance de Stendhal, *O vermelho e o negro*.

Na descrição de Lucien, Balzac realça a suavidade e delicadeza de seus traços faciais, criando uma imagem visual que transmite uma sensação de delicadeza e modos graciosos, que remetem diretamente a sua origem de nobre provinciano, como podemos ver a seguir:

Luciano conservava a atitude graciosa que os escultores deram ao Baco hindu. Seu rosto tinha a distinção de linhas da beleza antiga: testa e nariz gregos, a brancura veludosa das mulheres, olhos negros de tão azuis, olhos cheios de amor, cuja córnea rivalizava em brancura com a de uma criança. Esses belos olhos eram encimados por sobancelhas que pareciam traçadas por um pincel chinês e eram bordados de longos cílios castanhos. Ao longo de suas faces brilhava uma penugem sedosa, cuja cor se harmonizava com a da cabeleira loura naturalmente ondeada. Uma suavidade divina transparecia de suas têmporas de um branco dourado. Uma incomparável nobreza se via impressa em seu queixo curto, levemente proeminente. O sorriso dos anjos tristes errava em seus lábios de coral realçados por belos dentes. As mãos eram fidalgas, de homem bem-nascido, mãos elegantes, dessas que as mulheres gostam de beijar e a cujos acenos os homens se sentem no dever de obedecer. Luciano era magro e de estatura mediana. (BALZAC, 1996, p-46-47)²³

Essa minuciosa descrição feita por Balzac não apenas pinta um quadro visual de Lucien, mas também sugere uma complexa tapeçaria de influências e origens. Ao evocar a imagem da antiga nobreza provinciana, o autor insinua que Lucien carrega consigo traços de distinção e prestígio, mesmo que sua situação atual possa ser mais modesta. O autor apresenta-nos Lucien como alguém que incorpora uma aura de elegância e beleza, sendo comparável a uma estátua, tendo um rosto que exhibe a harmonia de linhas características da beleza clássica: uma testa e nariz evocam a estética grega, juntamente com a suavidade sedosa das feições femininas. Todos esses traços ajudam a compor não

²³ *Lucien se tenait dans la pose gracieuse trouvée par les sculpteurs pour le Bacchus indien. Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique : c'était un front et un nez grecs, la blancheur veloutée des femmes, des yeux noirs tant ils étaient bleus, des yeux pleins d'amour, et dont le blanc le disputait en fraîcheur à celui d'un enfant. Ces beaux yeux étaient surmontés de sourcils comme tracés par un pinceau chinois et bordés de longs cils châtons. Le long des joues brillait un duvet soyeux dont la couleur s'harmoniait à celle d'une blonde chevelure naturellement bouclée. Une suavité divine respirait dans ses tempes d'un blanc doré. Une incomparable noblesse était empreinte dans son menton court, relevé sans brusquerie. Le sourire des anges tristes errait sur ses lèvres de corail rehaussées par de belles dents. Ils avait les mains de l'homme bien né, des mains élégantes, à un signe desquelles les hommes devaient obéir et que les femmes aiment à baiser.*(BALZAC, p. 53-54)

só Lucien como um homem belo, que facilmente atrai a atenção por onde passa, mas também apresenta alguém frágil assim combinando com o caráter do jovem.

Lucien é uma personagem trágica, pois ele arruína a si mesmo e aqueles que o cercam. Em *Ilusões Perdida*, ele faz seu melhor amigo, David Séchard ser preso por assinar promissórias, as quais Rubempré não pagou; em *Esplendores e Misérias das Cortesãs* leva sua amada ao suicídio ao permitir que Vautrin usasse a jovem para obter dinheiro do Barão de Nucingen, e quase leva seu mentor a ruína, ao confessar, na prisão, a real identidade do padre Herrera como a do fugitivo Jacques Collin, e em sequência se suicida. Porém, sendo o próprio demônio da esperteza, Vautrin consegue tirar proveito da morte de seu discípulo para poder sair da prisão.

Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, temos um Lucien mudado, ele não é mais o poeta e jornalista idealista que queria conquistar Paris por mérito próprio. Nesse romance, como aponta Rónai (1990): “[...] corrompido pelos triunfos que lhe asseguram sua beleza física e a equívoca proteção do falso padre Herrera, já se tornou refratário a toda espécie de trabalho e vive (aliás muito bem) de seus dotes de gigolô”. Rónai também comenta que o fato de o romance apresentar a história de uma única cortesã, nesse caso Esther van Gobseck (as demais cortesãs que aparecem no romance têm papéis extremamente secundários); também é possível atribuir o qualitativo de cortesã a Lucien, cuja carreira lamentável, os meios de vida inconfessáveis e o fim trágico se assemelham em tudo a de sua amante.

A jornada de Rubempré pode ser resumida em um ciclo de ascensão-queda-retorno e queda final. Como citado anteriormente, quando retorna a Paris, ele não busca mais apenas a sobrevivência. Seu sustento é provido pelas economias de Herrera, presentes de suas amantes ricas e por fim pela mulher que dizia amar. Rubempré, de certo modo, prostitui-se, pois vende seu corpo a amantes ricas em troca de dinheiro. Ele é também um cafetão que vive da exploração de outra prostituta, Esther van Gobseck.

Lucien, ao contrário de Esther, não sofre o mesmo estigma social de ser uma literal prostituta. Sua prostituição moral, embora acarrete-lhe um destino trágico, não implica diretamente uma restrição ao seu direito ao próprio corpo e à própria vida, como acontece com Esther. Lucien é um homem branco, hetero, de boa aparência e de origem nobre. Sua tragédia não é fruto intrínseco de sua condição social, mas, principalmente, das escolhas feitas durante sua trajetória. Apesar de que sua origem nobre, na cidade grande, não seja determinante para ele conseguir ser bem-sucedido, ela muitas vezes impede de sofrer um estigma social, como acontece com Vautrin e Esther Gobseck.

Rubempré, como Vautrin, é um golpista, mas sem o mesmo talento e experiência de vida, e nem o espírito endurecido de seu mestre. Falta-lhe absorver a sabedoria do submundo da vida. Mesmo tendo uma longa jornada retratada em dois romances de considerável tamanho, sua evolução como pessoa não é muito grande. Ao ser preso, ele se mostra o mesmo Lucien inseguro e incapaz de se manter leal, cedendo às pressões, ao entregar seu mentor com a promessa de liberdade. O seu suicídio por remorso só demonstra essa incapacidade de muitas vezes lidar com os erros feitos em sua vida, eles não apenas arruinaram a ele, mas também a vida das pessoas com quem ele dizia se importar. Entretanto, ao fim de *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, não tem um padre Herrera aparecendo para impedir seu suicídio; pelo contrário, o suicídio ocorre por traição a Herrera. Assim como Rastignac, Rubempré tentou se livrar das garras de Vautrin, mas seus sentimentos confusos em relação ao seu mentor e o medo de encará-lo novamente após essa traição o levaram a deliberar esse ato. Balzac mostra que a ideia de suicídio permeou a mente de Lucien desde o momento de sua prisão como podemos ver no trecho seguinte:

Durante o pouco tempo que o guarda consumiu em ir buscar e levar a Luciano o que este esperava, o pobre moço, a quem a ideia de uma acareação com Jacques Collin era insuportável, abismou-se numa dessas meditações fatais em que a ideia do suicídio, à qual ele já cedera sem poder realizá-la, chega a ser mania. Segundo alguns grandes médicos alienistas, o suicídio, para certas organizações, é o fim de uma alienação mental; ora, desde a sua captura, Luciano fizera dele um pensamento fixo. A carta de Ester, relida várias vezes, aumentou a intensidade do seu desejo de morrer, trazendo-lhe à memória o desfecho de Romeu indo juntar-se a Julieta. (BALZAC,1992, p.360)²⁴

Rubempré, assim como o Pai Goriot, é uma das personagens cujo espírito é dominado pelas paixões e isso implica sua queda, caindo não apenas uma vez, mas duas, a última queda resultando em seu trágico destino. No entanto, ao contrário do velho Goriot, Lucien não tem uma paixão desencadeada por ninguém além de si mesmo, pois trai a mulher que diz amar, permitindo que ela seja explorada como prostituta. Além disso, Rubempré traiu Vautrin, a quem se dizia um fiel discípulo, quando poderia ter uma chance de escapar da prisão. Assim como Goriot é destruído pelo seu amor incondicional às filhas

²⁴ Pendant le peu de temps que le surveillant mit à chercher et à monter chez Lucien ce qu'il attendait, ce pauvre jeune homme, à qui l'idée de sa confrontation avec Jacques Collin était insupportable, tomba dans une de ces méditations fatales où l'idée du suicide à laquelle il avait déjà cédé sans avoir pu l'accomplir, arrive à la manie. Selon quelques grands médecins aliénistes, le suicide, chez certaines organisations, est la terminaison d'une aliénation mentale ; or, depuis son arrestation, Lucien en avait fait une idée fixe. La lettre d'Esther, relue plusieurs fois, augmenta l'intensité de son désir de mourir, en lui remettant en mémoire le dénouement de Roméo rejoignant Juliette. (BALZAC,1989, p.465)

ingratas, Lucien é destruído pelo seu amor incondicional ao luxo e à necessidade de ser bem-sucedido, tendo um fim, assim como o velho, ridículo e trágico.

3.1.4.5 -David Séchard: o inventor sofredor

David Séchard é um rapaz de boa índole e caráter generoso, o completo oposto de seu pai avaro, de quem ele acaba por comprar a gráfica por um valor que seria o triplo do real. Devido a sua natureza generosa ele se oferece para financiar parte da estadia em Paris de Lucien, seu ex-colega de escola, a quem considera um irmão. Séchard é casado com a irmã de Rubempré, Ève. Lúcido, ele está ciente dos defeitos de Lucien, que aspira a uma vida de prazeres e vaidades ao invés de trabalho. Nisso, David oferece um retrato oposto ao de Lucien: cuja vida simples e suas preocupações se referem mais aos outros do que a si mesmo. Inventor implacável, o brilhante David descobre um processo de fabricação de papel a baixo custo, mas, encurralado por dívidas, é privado de sua patente de invenção pelos proprietários da gráfica concorrente, os irmãos Cointet. Sua ambição de revolucionar a indústria gráfica é assim destruída por outros mais versados nas artimanhas e trapagens impostos pela vida ao ser humano.

David Séchard é descrito como um homem de semblante robusto e uma fisionomia máscula, estabelecendo um contraste acentuado em relação à imagem de Lucien, cujos traços são mais delicados e quase femininos. Essa descrição é apenas um dos detalhes divergentes a permear a relação entre esses dois amigos. Podemos ver, na seguinte citação, como são evidentes esses traços mais rústicos na aparência de Séchard:

David tinha as formas que a natureza dá aos seres destinados a grandes lutas, abertas ou secretas. Seu largo busto era flanqueado por fortes espáduas em harmonia com a plenitude de toda a sua figura. Seu rosto, de tom moreno, corado, largo, suportado por forte pescoço, envolto por abundante floresta de cabelos negros, parecia-se à primeira vista com o dos cônegos cantados por Boileau; um segundo exame, porém, nos revelaria nas pregas dos lábios espessos, na covinha do queixo, nos contornos do nariz reto, emoldurado entre planos revoltos, sobretudo nos olhos, o brilho contínuo de um amor único, a sagacidade do pensador, a ardente melancolia de um espírito que podia abarcar os dois extremos do horizonte, penetrando-lhe todas as sinuosidades, e que se aborrecia facilmente com os gozos puramente ideais, submetendo-os à luz da análise. Se se adivinhavam em sua face os clarões do gênio que desponta, viam-se também cinzas junto ao vulcão; a esperança ali se amortecia pelo profundo sentimento do vazio social, em que o nascimento obscuro e a falta de fortuna mantêm tantos espíritos superiores. (BALZAC, 1996, p.46)²⁵

²⁵ *David avait les formes que donne la nature aux êtres destinés à de grandes lutttes, éclatantes ou secrètes. Son large buste était flanqué par de fortes épaules en harmonie avec la plénitude de toutes ses formes. Son visage, brun de ton, coloré, gras, supporté par un gros cou, enveloppé d'une abondante forêt de cheveux noirs, ressemblait au premier abord à celui des chanoines chantés par Boileau ; mais un second examen vous révélait dans les sillons des lèvres épaisses, dans la fossette du menton, dans la tournure d'un nez*

Ao longo do romance fica clara a contraposição entre Séchard e Rubempré, refletindo de maneira análoga à oposição entre o ambiente provincial e o parisiense. Séchard, assim como Lucien, é um jovem talentoso, mas o ambiente de que faz parte o impede de ir em busca de seus desejos. Porém, ao contrário de Rubempré, David se resigna com uma vida simples. Suas ambições, sonhos e ilusões se dissipam em uma luta contra uma realidade árdua e implacável, dominada por velhacos e espertalhões, mais versados na arte de ter um lucro fácil. Rónai identifica a trajetória de David como autêntica da mesma forma que a de Luciano, como ilustrado nesta passagem específica:

Menos ligada ao ambiente provinciano, pois poderia verificar-se em qualquer lugar, é a história de David Séchard, as suas lutas de industrial e de inventor. Em volta dele, como de todas as personagens honestas de Balzac, enxameiam os velhacos, e trama-se a conspiração de praxe para ludibriá-lo e despojá-lo. A personalidade de David, o gênio modesto cheio de concepções sublimes e incapaz de resolver os pequenos problemas da vida prática, é tão autêntica como a de Luciano e serve para pôr em relevo esta última por efeito de oposição. (RONAI, 1992, p17)

Considerando a dicotomia entre David Séchard e de Lucien de Rubempré, o jovem inventor acaba sendo um reflexo do jovem escritor, estando os dois todo tempo em posições distintas, embora compartilhem algo em comum, que é a ambição. Essa oposição se evidencia tanto nos ambientes em que habitam - cidade e província - quanto nas características pessoais: Séchard é íntegro, enquanto Lucien é corrupto; Séchard aceita resignadamente seu insucesso, enquanto Lucien se esforça ao máximo para modificar sua condição de nobre em decadência. Além disso, David é casado e seu casamento é feliz, ao passo que Rubempré mantém relacionamentos com várias amantes. Outro aspecto que ambos compartilham é o fato de como suas ambições, desejos e demais ilusões acabam sendo perdidas ao se depararem com os obstáculos que a sociedade lhes impõe sendo coagidos a abandonar seus sonhos para que possam sobreviver: Rubempré vende seu sonho de ser escritor para ser um jornalista que escreve matérias do agrado de seus patrões e dos poderosos, enquanto Séchard é coagido a vender a patente de sua invenção para outros donos de gráfica mais ricos.

carré, fendu par un méplat tourmenté, dans les yeux surtout ! le feu continu d'un unique amour, la sagacité du penseur, l'ardente mélancolie d'un esprit qui pouvait embrasser les deux extrémités de l'horizon, en en pénétrant toutes les sinuosités, et qui se dégoûtait facilement des jouissances tout idéales en y portant les clartés de l'analyse. Si l'on devinait dans cette face les éclairs du génie qui s'élance, on voyait aussi les cendres auprès du volcan ; l'espérance s'y éteignait dans un profond sentiment du néant social où la naissance obscure et le défaut de fortune maintiennent tant d'esprits supérieurs. (BALZAC, p.198951-52)

3.1.4.6 - *Esther van Gobseck a cortesã*

Esther Gobseck é a jovem e bela cortesã que se apaixona por Lucien de Rubempré e que, devido a essa paixão, irá passar por uma longa jornada de sofrimentos até culminar em um fim triste e melancólico. Filha de uma prostituta, a jovem Esther acaba por seguir a carreira da mãe, tendo em vista um certo determinismo balzaquiano nessa escolha, pois a prostituição seria uma característica hereditária, sendo também influenciada pelo meio no qual a jovem viveu durante sua infância. Paulo Rónai (1990) aponta Esther van Gobseck como a encarnação perfeita da heroína romântica, a prostituta enobrecida e resgatada pela paixão. Era conhecida como Torpedo (*La Torpille*, no original), pois era comum que homens arruinassem suas posses e fortuna para agradá-la. De origem judaica, sua beleza era comparável às imagens da Vênus Calipígia ou de Diana. Podemos ver no seguinte trecho, como a beleza de Esther era sem igual:

Numa casa célebre pela educação aristocrática e religiosa que aí se ministra, em princípios de março desse ano, numa segunda-feira pela manhã, viram as colegiais aumentada a sua linda companhia com uma recém-chegada cuja beleza triunfou, sem contestação não somente das companheiras, mas também das estranhas. Em França, é extremamente raro, para não dizer impossível, encontrar as trinta famosas perfeições descritas em versos persas esculpidos, segundo se diz, no serrallo, e que são necessárias a uma mulher para ser perfeitamente bela. Se, nesse país, o conjunto é fraco, há em compensação detalhes deliciosos. Quanto ao conjunto imponente que a estatúária procura interpretar, e que em algumas composições tem interpretado, como na Diana e na Vênus Calipígia, é privilégio da Grécia e da Ásia Menor. Ester provinha desse berço do gênero humano, pátria da beleza: sua mãe era judia. Os judeus, apesar de muitas vezes degradados pelo contato com outros povos, oferecem entre as suas numerosas tribos filões onde se tem conservado o tipo sublime das formosuras asiáticas. Quando não são de uma fealdade repugnante, apresentam o magnífico caráter das figuras armênias. (BALZAC, 1996, p57-58)²⁶

O romance *Esplendores e Misérias das Cortesãs* começa com um baile de máscaras, no qual Esther está acompanhando seu amado Lucien e acaba sendo

²⁶ Dans une maison célèbre par l'éducation aristocratique et religieuse qui s'y donne, au commencement du mois de mars de cette année, un lundi matin, les pensionnaires aperçurent leur jolie troupe augmentée d'une nouvelle venue dont la beauté triompha sans contestation, non seulement de ses compagnes, mais des beautés particulières qui se trouvaient parfaites chez chacune d'elles. En France, il est extrêmement rare, pour ne pas dire impossible, de rencontrer les trente fameuses perfections décrites en vers persans sculptés, dit-on, dans le sérail, et qui sont nécessaires à une femme pour être entièrement belle. En France, s'il y a peu d'ensemble, il y a de ravissants détails. Quant à l'ensemble imposant que la statuaire cherche à rendre, et qu'elle a rendu dans quelques compositions rares, comme la Diane et la Callipyge, il est le privilège de la Grèce et de l'Asie-Mineure. Esther venait de ce berceau du genre humain, la patrie de la beauté : sa mère était juive. Les Juifs, quoique si souvent dégradés par leur contact avec les autres peuples, offrent parmi leurs nombreuses tribus des filons où s'est conservé le type sublime des beautés asiatiques. Quand ils ne sont pas d'une laideur repoussante, ils présentent le magnifique caractère des figures arméniennes. (BALZAC 1989, p.78-79)

reconhecida por antigos clientes, que por sinal, eram colegas de Rubempré. Ao notar esse reconhecimento, Ester foge do baile, vai para sua casa e tenta cometer suicídio, mas acaba sendo impedida por Carlos Herrera, assim como havia acontecido com Lucien, anteriormente. A jovem então revela ao padre sua vida após ter conhecido o jovem poeta. Buscando abandonar seu passado, ela mudou-se para um lugar distante e estava trabalhando como costureira, e diz ao clérigo que tentou retirar o nome do registro policial de prostituição, mas a tentativa havia sido vã. Herrera decide então enviar Esther para um convento para receber educação e religião. Após aprender a ler e ser batizada como católica, a jovem acaba indo morar um tempo com Lucien. Este, mesmo sabendo de toda a verdade sobre Ester, havia adoecido devido a seu afastamento. Entretanto Vautrin/Herrera queria manter seu plano de casar Rubempré com uma moça rica. Ele, então, tenta convencer Esther a se tornar amante do banqueiro Barão de Nucingen, alegando que o dinheiro que ela tiraria do barão serviria para garantir o futuro do jovem poeta.

A jovem é compelida a aceitar o plano a contragosto, mas com a condição de não ter contato sexual com o barão, pois ela estava decidida a manter-se fiel a Lucien. O barão inicialmente aceita essa condição, passando a tratá-la como fosse uma filha, enchendo-a de mimos e presentes e até mesmo providenciando uma casa onde ela pudesse se instalar. Entretanto, prestes a se instalar na casa comprada pelo banqueiro, Esther recebe uma carta dele, na qual afirmava não querer mais fazer o papel de pai e assumir o papel de amante pleno da jovem. Esther, revoltada com a situação, envia como resposta uma carta maleducada, mas pouco tempo depois envia outra carta redimindo-se da primeira. Nessa carta, segundo Oliveira (2018, p.105) “Esther se vê como mercadoria, submissa aos desejos daquele que a sustenta”. Essa situação da jovem é muito semelhante à escravidão, pois fora vendida contra sua vontade para um rico senhor e assim como uma escrava ela deveria ser submissa às vontades de seu comprador. Oliveira aponta:

“O corpo de Esther foi vendido para o barão e o contrato foi efetuado com a mediação do falso abade Carlos Herrera. A partir desse momento, a cortesã deveria estar à disposição daquele que pagou por esse serviço. No entanto, ela se classifica como escrava, pois foi vendida para um rico senhor, contra a sua vontade, como no sistema escravocrata. (OLIVEIRA,2018, p.105)

Esther ainda envia mais uma carta para Nucingen afirmando que ele poderia ter um amor mais duradouro se mantivessem a relação de pai e filha, mas no dia em que escolhesse o prazer sexual, este seria o último de vida dela. No fim, o barão acaba fazendo Esther entregar-se a ele, depois disso, Esther se suicida.

A triste trajetória de Esther van Gobseck demonstra como a sua profissão é marginalizada, a ponto de ter o próprio corpo usurpado por uma sociedade em que tudo se torna mercadoria, não sendo mais que um objeto relegado aos homens, sejam eles das classes mais altas ou mais baixas (Esther trabalhou nas duas situações). A prostituta não tem direito ao próprio corpo, ao amor ou prazer sexual, conforme aponta Oliveira (2018):

“[...] como prostitutas, não fizeram um contrato somente com os compradores, mas com a sociedade como um todo, pois as pessoas as designam como mulheres viciosas, interessadas somente no dinheiro e incapazes de amar de verdade. Seus corpos são objetos públicos, disponíveis em um mercado de carne humana e destinados ao prazer alheio. Elas não se sentem no direito de ter prazer, e, quando tentam viver algum momento de felicidade, são recriminadas (OLIVEIRA,2018, p.109)

Esther é uma personagem tão presa ao papel social de prostituta, que suas tentativas de se emancipar dessa situação são frustradas. O amor que sente por Rubempré impulsiona a jovem a abandonar o papel de cortesã, entretanto esse sentimento vai ser utilizado contra ela mesma, fazendo-a retornar a sua antiga profissão para custear a vida de Lucien. Mesmo a companhia de seu amado acaba sendo usurpada, pois Herrera-Vautrin quer que o jovem se case com uma dama rica. Afinal que espécie de fortuna Esther providenciaria a Rubempré a não ser aquela obtida pelo corpo dela? (Cabe ressaltar aqui a ironia evidente da morte de Esther, pois ela se mata antes de ler a carta na qual se esclarece que era a única herdeira de seu tio rico falecido, e esse fato levará justamente à prisão de Herrera e Lucien).

A trajetória trágica de Esther demonstra o quanto a sociedade capitalista oprime aqueles que não estão na posição de poder e se veem obrigados a vender sua força de trabalho, ou no caso dela o próprio corpo, para que possam sobreviver. Mas também a trajetória de Esther se inclui no rol das personagens balzaquianas que tem sua vida arruinada pela paixão, pois assim como o Pai Goriot, que dedicou sua vida às filhas ingratas, Esther dedica sua vida à felicidade de Lucien. O seu amor é tão abnegado que ela se sujeita novamente a ser uma cortesã para que possa financiar os luxos de seu amado. Rubempré é tão ingrato quanto as irmãs Delfine e Anastasie, pois, também explora ao máximo a uma pessoa que o ama, sequer se importando com as condições degradantes a que essa pessoa se submete apenas para satisfazer os desejos dele.

3.1.4.7 - Vautrin Carlos Herrera, ou Jacques Collin criminoso e suposto homossexual. O mentor da corrupção ou o Mefistófeles parisiense.

Vautrin-Jacques Collin é uma personagem definida por Rónai como: “a primeira encarnação moderna do diabo, protótipo dos grandes revoltados do século XIX, herói romântico por excelência [...]” (RÓNAI, 1990). Baseado na figura real de Eugène-François Vidocq, criminoso e criminalista francês cuja vida inspirou não somente Balzac, mas também Victor Hugo, que se baseou nele para criar o ex-condenado Jean Valjean, mas também o implacável policial Javert. Vidocq foi um condenado a trabalhos forçados que acabou se tornando o fundador e primeiro diretor da Sûreté Nationale (Segurança Nacional), polícia especializada em investigações criminais, como também foi o chefe da primeira agência de detetives particulares da França. Segundo Rónai, Vidocq conhecia pessoalmente Balzac, chegando mesmo a contar para o escritor contar “casos” de seu passado. Vautrin é essa figura de moral duvidosa, ao mesmo tempo sedutora e repulsiva. Ele é um dos grandes “heróis” românticos de moral duvidosa que se ergue em fúria contra aquela sociedade hipócrita da burguesia em ascensão.

Jacques Collin é o grande jogador da sociedade parisiense, sendo provavelmente o melhor conhecedor das engrenagens ocultas que movem a cidade. Ele seria ainda o maior de todos “iniciados”, termo cunhado por Rónai (2012) para designar personagens que conhecem a cidade a fundo e passaram por um processo que envolve entender a vida, saber desviar-se das armadilhas, proteger-se a todo custo. O conhecimento de “iniciado” é de difícil acesso, requer trabalho, estudo e aplicação, é uma dolorosa mistura de ceticismo, perda das ilusões, jurisprudência social e maquiavelismo. Vautrin acaba sendo um “iniciador” para jovens como Rubempré e Rastignac, ele buscará ensinar-lhes os atalhos e mecanismos ocultos do funcionamento da cidade, possibilitando-lhes uma vida confortável e próspera.

Em *o Pai Goriot*, Vautrin primeiramente rejeitado por Rastignac, torna-se, no decorrer do enredo, o mentor do jovem, mostrando-lhe o submundo da sociedade burguesa e de como ele se utiliza dos elementos subterrâneos da vida burguesa parisiense. Vautrin é a personagem que enxerga por entre a hipocrisia da sociedade, ao ponto de utilizar-se da mesma para seu próprio proveito.

Essa personagem é um criminoso, que se passa por um suposto honesto homem de negócios e é uma figura carismática, pois acaba por atrair a confiança de boa parte dos pensionistas do estabelecimento Vauquer. Quando é preso a maior parte dos pensionistas lamenta sua prisão e execra as personagens responsáveis pelo acontecimento.

Vautrin, um clássico corruptor, tenta Rastignac ao longo do romance inteiro, assim como Mefistófeles tenta a Fausto. Como a personagem do drama de Goethe, ele oferece ao protagonista justamente todo o conhecimento do mundo para que este realize seus desejos. E pouco a pouco esse jogo perverso vai envolvendo Rastignac ao ponto de ele ser tornar praticamente um duplo de Vautrin.

Preso ao final de *Pai Goriot*, Vautrin reaparece em *Ilusões Perdidas* sob a identidade do padre espanhol Carlos Herrera. Ele encontra o jovem Rubempré prestes a cometer suicídio e, com sua conversa, dissuade o jovem da ideia de pôr fim à própria vida. Ele então toma Lucien como seu aprendiz e protegido e propõe ao jovem retornar para Paris, disposto a ensinar-lhe todos os segredos e pormenores para ser bem-sucedido.

Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, Vautrin irá mobilizar todos seus recursos e esforços para garantir o sucesso de Lucien, e, para isso, não hesitará em usar a mulher por quem Lucien se apaixonou para levá-los ao sucesso. Vautrin praticamente obriga Esther a se “prostituir” e como um misto de alcoviteiro e senhor de escravos “vende” a jovem ao igualmente desprezível Barão de Nucingen.

Vautrin é devotado a Lucien: em uma passagem, chega a ameaçar seu antigo pupilo Eugène de Rastignac, caso este venha a se tornar um empecilho para a ascensão de Lucien na sociedade parisiense. Com a morte de Esther, Vautrin e Lucien são acusados de assassinar a jovem, pois a polícia não havia encontrado a carta de suicídio da moça, mas sim a carta na qual se contava que ela era a única herdeira de um tio rico, e o testamento dela designando, como beneficiários, o criminoso e seu pupilo. Quando capturado pela polícia, Vautrin consegue enganar seus captores, fazendo-os crer que realmente é Carlos Herrera, padre espanhol em missão secreta para o rei. Entretanto, o cúmplice não resistiu ao interrogatório, revelando a verdadeira identidade de seu mentor. Lucien se arrepende dessa confissão e acaba se enforcando na cela. Vautrin, mesmo abalado com a morte de seu protegido, consegue escapar da prisão, pois ele conseguira chantagear damas da sociedade parisiense que haviam se relacionado com Rubempré e lhe enviado cartas. Após uma longa batalha com o inspetor Corentin, Vautrin acaba assumindo a identidade de Jacques Collin, e se oferece como informante do promotor da justiça.

Uma das características mais intrigantes acerca de Vautrin é a discussão sobre sua orientação sexual. Muitos críticos o veem como uma personagem supostamente homossexual, percebendo no texto alguns indícios dessa orientação sexual. Um desses indícios seria sua relação de devoção quase amorosa a personagens masculinas jovens de

aparência atraente como Rubempré e Rastignac, como aponta Rónai, na introdução da edição brasileira de *Esplendores e Misérias das Cortesãs*:

Ao nos lembrarmos da persistência com que Vautrin procura áter egos jovens e bonitos: Rastignac primeiro, o galé Calvi depois, e finalmente Luciano (sem falar de Raul de Frescas, personagem da peça Vautrin, não incluída em *A comédia humana*), admitimos a veracidade de todas essas interpretações dadas por ele mesmo, mas acrescentamos a de uma anormal atração física, insinuada uma única vez pelo próprio Balzac (em relação a Calvi). Se essa anomalia mantém Vautrin numa condição dolorosamente humana, ao mesmo tempo explica-lhe a força de super-homem capaz de prescindir do seu complemento feminino. (RÓNAI,1990, p.92)

Rónai também faz um comentário acerca da sexualidade de Vautrin na introdução de *O Pai Goriot* da Edição brasileira de *A Comédia Humana*: “[...] muito discretamente deixa entrever no interesse de Vautrin por Eugênio de Rastignac uma atração homossexual”. (RÓNAI,1990, p.20). Outro indício que aponta para a suposta homossexualidade de Vautrin seria sua aversão ao gênero feminino como é vista nessa fala de um agente de polícia sobre o caráter do criminoso: “— Engana-a-Morte não se deixaria abordar por uma mulher — disse o agente. — Sabem de um segredo? Ele não gosta das mulheres”. (BALZAC,1990, p.149).

A suposta homossexualidade de Vautrin seria um recurso para reforçar o aspecto de pessoa marginalizada atribuído à personagem do criminoso. Segundo Pierre Laforgue (1998), devido a sua dupla condição de excluído socialmente, sendo um criminoso e “homossexual”, a personagem de Vautrin permitiria a Balzac fazer críticas agudas à sociedade no contexto de sua obra. No contexto balzaquiano, Vautrin representa uma recusa total aos valores da sociedade burguesa, como fugitivo e “homossexual” ele se confronta diretamente com a moral burguesa da manutenção da ordem social, dos “bons-costumes” e da sexualidade heteronormativa e monogâmica. Moral que ele rejeita e despreza, e essa complexidade da personagem é o que demonstra seu potencial como “humano”, como aponta Calaça (2013, p.8): “A humanidade da personagem de Vautrin está na sua capacidade de refletir sobre a sociedade do seu tempo e de viver marginalmente representando por meio de seus crimes as corrupções humanas que se encontram em todas as camadas sociais”. Vautrin é ao mesmo tempo uma contestação e um reflexo da sociedade de seu tempo.

Também é importante pensar Vautrin como uma personagem homossexual no projeto da *Comédia Humana*, na qual Balzac tomou como objetivo escrever a história dos costumes da França do século XIX. Nesse sentido, ele não deixaria escapar uma

personagem masculina homossexual²⁷. Nenhum tipo deveria passar despercebido, principalmente os mais marginalizados, mesmo que Balzac os abordasse de maneira sutil. Essa sutileza ao tratar do tema da sexualidade é, muito provavelmente, marca de sua época, visto que *Pai Goriot* foi taxado por imoral pela sociedade francesa por apresentar mulheres da alta sociedade em situação de adultério e pela naturalização desse fato no romance. Assim o que poder-se-ia dizer de uma personagem explicitamente homossexual? Provavelmente Balzac sofreria ainda mais censuras. Entretanto cabe também uma análise acerca de como a figura de Vautrin é muito similar ao erastes²⁸ grego como aponta Barbo (2010):

Na primeira metade do século XIX, ainda não se havia configurado as feições comportamentais e psicológicas do homossexual. Nem as do heterossexual. Obviamente, Balzac não as podia pressentir, não tendo condições de nomear sexualmente Vautrin. Assim, esse personagem não pode ser visto como o que podemos chamar de homossexual ou heterossexual. Suas características comportamentais e psicológicas, no que tange a sua vida erótica, lembram muito mais as do erastes, o que sugere uma ressonância da cultura homoerótica grega na configuração da personagem Vautrin. (BARBO, 2010, p.31)

Vautrin é essa personagem fascinante Mesmo estando à margem da sociedade; ele busca, por todos os meios possíveis, mostrar-se superior à sociedade que o relegou a viver marginalmente. Essa superioridade almejada pela personagem leva-o a rejeitar os padrões morais impostos e desmascarar a hipocrisia de sua época. Jacques Collins, mesmo que desprezem suas ações, principalmente em relação com Esther van Gobseck, fascina aos leitores a ponto de, algumas vezes, de se verem torcendo para seu sucesso. É nessa fronteira entre a repulsa e a atração que habita essa personagem tão importante para o romance como gênero. Como aponta Barbo (2010), “Mesmo caracterizando-o como criminoso, Balzac encerra Vautrin numa aura virtuosa, quase heroica: aquele que luta contra as injustiças praticadas por uma alta sociedade orgulhosa, cínica, hipócrita, portadora de um decrépito e falso moralismo”. Vautrin é essa figura de revolta contra a hipocrisia da sociedade burguesa levada às últimas consequências, a fim de mostrar que o triunfo num mundo hostil como esse só pode ser conseguido de maneira vil como o ambiente que o cerca.

²⁷ Balzac também trata da homossexualidade feminina em outra obra *A menina dos olhos de ouro*, também cabe citar aqui a figura ambígua do castrato Zambinella da novela *Sarrasine* e a protagonista andrógina de *Séraphita*

²⁸ Na Grécia Antiga, o erastes (em grego, ἐραστής = amante, cujo plural é "erastai") era um homem aristocrata envolvido em um relacionamento com um adolescente do sexo masculino denominado eromenos (em grego, ἐρώμενος, cujo plural é "eromenoi").

3.2. AS CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE BALZAQUIANO

Ao escrever *A Comédia Humana*, Balzac criou uma obra enorme composta de várias outras obras menores como romances e contos. E muitas delas acabam tendo um destaque maior no contexto da história da literatura. Por ser um escritor que dependia da profissão para sobreviver, sua produção era intensa e seu nível de refinamento oscila muito entre uma e outra. No entanto, graças ao plano revelado pelo autor, cada uma das obras, por mais distante que possa parecer em sua constituição, está relacionada seja por algum personagem, local ou acontecimento comum.

É notável que a produção balzaquiana acabe sendo fundamentada na ambição de Balzac de ser o secretário da história da sociedade francesa da Restauração. Como afirma Rónai (p,17): “Sobre a ilimitada audácia das ambições literárias de Balzac não pode haver dúvida, pois foi ele mesmo quem proclamou querer realizar com a pena o que Napoleão realizou com a espada”. Seus romances serão caracterizados pela necessidade de emular o discurso histórico e são diretamente marcados por teorias pseudocientíficas e científicas em voga como as de Saint Hillaire²⁹, Swendenborg³⁰ e Mesmer³¹. Desse modo, além de buscar o teor de relato histórico, o romance balzaquiano irá adquirir um aspecto de tese que buscava provar as teorias científicas então em voga, em algo semelhante ao que irá acontecer com o romance naturalista. O romance balzaquiano é, de certo modo, precursor do romance cientificista do naturalismo, sendo que até mesmo a premissa determinista de que o homem é um produto de seu meio social é apresentada pelo romancista.

Uma das características marcantes de *A Comédia Humana* é a recorrência de personagens que “habitam” as obras, pois estas estão sempre aparecendo e reaparecendo em diferentes romances. Esse recurso integra cada um dos textos, de uma maneira cíclica, como partes integrantes de um conjunto maior. Calaça (2010) aponta os romances, novelas e contos balzaquianos como obras independentes, mas integram um todo maior, em que as personagens aparecem ora como protagonistas, ora em papéis secundários. Os

²⁹ Augustin François César Provençal de Saint-Hilaire (Orleães, 4 de outubro de 1779 — Orleães, 3 de setembro de 1853) foi um botânico, naturalista e viajante francês.

³⁰ Emanuel Swedenborg (Estocolmo, 29 de janeiro de 1688 — Londres, 29 de março de 1772) foi um polímata e espiritualista sueco, com destacada atividade como cientista, inventor, místico e filósofo.

³¹ Franz Anton Mesmer (Iznang, 23 de maio de 1734 — Meersburg, 5 de março de 1815) foi um médico suábio e fundador da teoria pseudocientífica do magnetismo animal chamada Mesmerismo.

anos se passam, ao decorrer dos eventos apontados em *A Comédia Humana*, e, assim, podemos reencontrar uma mesma personagem em momentos diferentes de sua vida, tendo motivações e interesses completamente diferentes. Paulo Rónai (1990) afirma que essa técnica foi uma invenção original de Balzac, para que as obras do autor pudessem superar aquilo que ele considerava a maior imperfeição do romance: a incapacidade do gênero em dar uma ilusão de completa realidade. Por meio desse recurso, cada romance de Balzac não se encerra em si mesmo, mas permite sua continuidade em outro, independentemente da continuidade ou não da vida da personagem que protagoniza aquela obra. Podemos observar na seguinte passagem:

A volta sistemática das mesmas personagens dentro de diversos romances era, em verdade, invenção originalíssima e de grande alcance, cujo mérito cabe exclusivamente a Balzac. Por meio dela o escritor pretendeu eliminar a maior imperfeição inerente ao gênero, qual seja, a incapacidade de dar uma ilusão completa da realidade, justamente em razão das limitações a que por força está submetido. O romance, em geral, está encerrado dentro dos planos de uma construção que não se observa na vida. Não assim os romances de Balzac: estes nem começam nem acabam. Cada um traz sementes que vão germinar além do fim e, por sua vez, apresenta o desenvolvimento de germes lançados em um ou mais romances anteriores. Morrendo a figura principal, as outras continuam a própria vida, esperando a sua vez para passar ao primeiro plano. (RONAI, 2012 p.19)

A continuidade da história independente da representação pontual da vida dos protagonistas pode ser percebida em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, romance no qual, inicialmente, temos como protagonistas Lucien e Esther. Ambos acabam cometendo suicídio, mas a história continua com Vautrin como protagonista. Esse romance também é lembrado por Rónai por ter mais de 150 personagens retornantes. Outra personagem que reaparece nesse romance é Rastignac, que gradativamente vem se tornando uma pessoa de relevância dentro da sociedade parisiense, sendo considerado um dos mais famosos e importantes dândis e um “partido” a ser disputado pelas jovens damas da cidade.

Por não se encerrar em uma única história, mas ultrapassar esse limite do próprio gênero romance, ela se desdobra em diversas outras como contos e ensaios, constituindo uma produção de proporções enormes. Como exemplo desse tipo de ocorrência pode ser notado no ciclo de romances que integram o corpus dessa pesquisa: *Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas* e *Esplendores e Misérias das Cortesãs* que, podem ser considerados como integrantes de uma trilogia devido à sua proximidade temática e a recorrência de personagens entre as obras. Mas também esse ciclo, devido a essas características, liga-se direta e indiretamente com diversas outras obras integrantes da *A Comédia Humana*.

Podemos considerar que *A Comédia Humana* é um dos primeiros *romans-fleuve* (romances-rio, em uma tradução livre), do qual irá descender um bom número desse tipo de produção em literatura francesa como aponta Rónai:

[...] pelas suas proporções, *A comédia humana* constitui na história universal das letras um empreendimento único. Dela descende a família cada vez mais numerosa das séries de romances ou romances-monstro a que em francês tão acertadamente se deu o nome de *romans-fleuve*, como *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Os Rougon-Macquart*, de Zola, *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, o ciclo Salavin e *A crônica dos Pasquier*, de Duhamel, *Os homens de boa vontade*, de Jules Romains, *Os Thibault*, de Martin du Gard – para nos restringirmos à literatura francesa. (RONAI,2012 p.16)

Entretanto o que diferencia *A Comédia Humana* de outros *romans-fleuve* é, segundo Rónai (2012), a aparente falta de ordem cronológica com que nos deparamos ao ler *A Comédia Humana*, devido à forma de publicação dos textos, visto que a grande maioria dos *romans-fleuves* segue uma ordem cronológica bem estabelecida, como *Os Rougon-Macquart*³².

O ciclo dos romances e contos de Balzac, se comparado com a maioria dos *romans-fleuve* de nossos dias, apresenta ainda outra diferença essencial: a aparente falta de ordem cronológica que observamos ao ler *A comédia humana* [...] as histórias de *A comédia humana* não foram nem escritas nem publicadas por ele na ordem lógica. Mais de uma vez, narrava a velhice de alguém antes de sua mocidade. Originava-se destarte uma certa confusão (RONAI,2012, p.23)

Embora a aparente falta de ordem dos textos possa parecer desconcertante para os leitores se situarem dentro da *Comédia Humana*, sendo considerada muitas vezes parecendo confusa e sem sentido, ela seria proposital, como aponta Rónai (2012, p.23): “A desordem era intencional e obedecia a uma concepção especial do escritor, a qual, bem compreendida, pode ainda realçar a verossimilhança de *A Comédia Humana*”. Para Rónai, essa irregularidade acentua o aspecto representativo da realidade moderna na obra balzaquiana. Para o autor, cada aspecto que poderia ser considerado um defeito de narrativa, no patamar da obra balzaquiana acaba ganhando uma nova significação como elemento constituidor da unidade temática da obra, como representativa da realidade da

³² Ciclo romanesco (1871-1893) da autoria de Émile Zola, com o subtítulo de “História Natural e Social de uma Família sob o Segundo Império”. A decadência dos Rougon-Macquart é explicada “cientificamente” pelo meio sócio-histórico em que se insere. Fazem parte deste fresco os romances: *La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *L'Assommoir*, *Une page d'amour*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Au bonheur des dames*, *La Joie de vivre*, *Germinal*, *L'œuvre*, *La Terre*, *Le Rêve*, *La Bête humaine* e *L'Argent*.

sociedade francesa ali retratada, conforme podemos ver na seguinte citação:

“[...]no vasto edifício de *A comédia humana* quase tudo tem uma significação, até as irregularidades, as assimetrias, as aparentes inconseqüências, todas elas subordinadas ao fim principal, que consiste em dar uma imagem tão completa e fiel quanto possível da complexa realidade moderna” (RONAI,2012, p.25)

Assim, essa constituição propositalmente acidental é uma das características que permite à obra balzaquiana uma abordagem mais próxima da realidade e direta daquilo que é representado nelas. Lukács (1965) afirma que a construção dos romances balzaquianos nunca é pedante, ela não apresenta a erudição seca de seus sucessores; nesses romances os problemas materiais são expostos de maneira clara e indissociável das paixões individuais dos heróis. Desse modo, de acordo com o crítico húngaro, as personagens balzaquianas nunca seriam apenas peões símbolos de pontos da crise social que ele pretende representar como podemos ver na seguinte afirmativa de Lukács:

As personagens de Balzac nunca são simples “peões” que simbolizam certos ângulos da crise social que ele pretende enfocar. Todo o complexo dos componentes sociais exprime-se na trama das paixões pessoais e dos acontecimentos contingentes de modo desigual complicado, confuso e não desprovido de contradições (LUKÁCS, 1965, p102)

Desse modo, Lukács destaca a habilidade de Balzac de criar personagens que se desenvolvem de maneira complexa e multifacetada, cujas paixões pessoais e desejos se confundem com os próprios desejos e paixões da sociedade ali representada. Tomando o exemplo dos jovens arrivistas Rubempré e Rastignac vemos ali a juventude do século XIX ambiciosa em conquistar riqueza e colocação social; mas, ao mesmo tempo, vemos uma velha aristocracia provinciana tentando se encontrar em um mundo burguês e modernizado. Desse modo, essas personagens representam a contradição entre o novo e o velho enraizada em duas personagens. David Séchard também seria um representante dessa juventude ambiciosa, mas que também apresenta uma grande contradição, pois sua invenção associada ao progresso tecnológico que o século XIX trazia, acabaria abrindo mão desse sonho para ser entregue nas mãos dos velhacos capitalistas, e que no fim se resigna a ter uma vida medíocre provinciana. Esther é mais uma jovem que também tem a ambição de sair da vida de cortesã, e por mais que tente escapar dessa situação, a prostituição parece-lhe uma maldição que sempre retorna a cada tentativa de se desvencilhar dela. Embora veja o amor por Rubempré como uma esperança para fugir dessa prisão, esse amor acaba sendo a algema mais forte que a prende nessa situação.

E assim a aparente falta de lógica e cronologia da aparição das personagens em *A Comédia Humana* acaba sendo sua característica de aproximação maior com a realidade, visto que a realidade não é algo plano e organizado, mas sim algo confuso e sem aparente ordem, sendo esse aspecto apontado por Felipe Marceau em sua introdução a *Pai Goriot*:

“[...] a intenção de Balzac não é apenas nos dar uma série de romances, mas é, antes de tudo, projetar diante de nós sua visão do mundo, que é criá-lo ou recriá-lo. No entanto, um mundo não é uma série de histórias, é um enxame, é um emaranhado, é uma rede, onde o artifício não é encontrar as mesmas personagens, onde o artifício seria justamente não os encontrar, exatamente, como na história” (MARCEAU, 1971, p.9, tradução nossa)³³

Cada personagem é um elemento constituinte da ação balzaquiana e pode ser considerado como um ser humano completo com seus desejos, anseios, paixões, felicidades e infelicidades. Sendo assim, muitas das características dessas personagens parecem exageradas e bem gritantes aos olhos do leitor, visto que elas são também tipos que representam determinado grupo social como aponta Carpeaux (Carpeaux, p.1720): “[...] as personagens de Balzac, além de serem caracteres humanos, são tipos sociais, representando categorias inteiras da sociedade”. E essas personagens tão vivas e ao mesmo tempo típicas acabam permitindo às obras componentes de *A Comédia Humana*, seu caráter cíclico, pois uma personagem apresentada primeiramente em um romance, como por exemplo o banqueiro Nucingen, em sua participação em *Pai Goriot*, não é mais longa do que a citação de o banqueiro ser o marido de uma das filhas do protagonista, em *Esplendores e misérias das cortesãs*, torna-se uma das personagens mais centrais do romance por estar apaixonado pela cortesã Ester Gobseck. Por meio desse recurso de retorno de personagens, ficamos mais informados sobre sua vida interna, sobre suas vontades e desejos:

[...]a exuberante vitalidade dos romances balzaquianos, leva Balzac necessariamente à forma “cíclica”. As figuras típicas e de relevo que, num determinado romance, podem revelar apenas episodicamente alguns aspectos de seu caráter, evadem-se daquele romance, exigindo para si próprias uma nova exibição, cujos argumentos e ação lhes permitem ser o centro e realizar totalmente suas qualidades e possibilidades intrínsecas. (LUKÁCS, 1965 p.103)

³³ “[...] le dessein de Balzac, qui n’est pas de nous donner une série de romans, qui est d’abord de projeter devant nous sa vision du monde, qui est de le créer, ce monde ou de re-crée. Or, un monde, ce n’est pas une suite de récits, c’est un grouillement, c’est un enchevêtrement, c’est un réseau, où l’artifice n’est pas de retrouver les mêmes personnages, où l’artifice précisément serait de ne pas les retrouver, exactement comme, dans l’Histoire” (MARCEAU, 1971, p.9)

Esse aspecto cíclico pode ser bem percebido nesses três romances por meio da figura de Rastignac. O jovem que protagoniza *Pai Goriot* tem, nos outros dois romances, detalhes de sua vida revelados, assim como o modo pelo qual ele conseguiu progredir na sociedade parisiense. Em *Ilusões Perdidas*, ele é o jovem dândi, sustentado pelo dinheiro de suas amantes, mas que sorrateiramente vem utilizando esse dinheiro para adquirir negócios lucrativos e expandir sua influência naquela sociedade. Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, Rastignac é um membro relativamente influente dessa sociedade e está à procura de um bom casamento para consolidar sua ascensão social.

Esses recursos permitem *A Comédia Humana* uma visão panorâmica da sociedade, e cada uma das obras que a compõe é uma peça dessa enorme iluminura, onde cada personagem e acontecimento que se desenvolve é ao mesmo tempo individual e interligado com o restante da obra:

O “universal” é, pois, em Balzac sempre concreto, real, vivo. Em primeiro lugar, isso se deve ao fato de Balzac conceber, em seus personagens, o momento “típico” de modo muito profundo. Tanto que, enquanto nele o momento “individual” absolutamente não empalidece, mas pelo contrário, acentua-se e faz-se mais concreto, por outro lado a conexão da personagem, como indivíduo, com o ambiente social que o circunda, e do qual é produto, no qual e contra o qual age, é muito complicada, porém clara e límpida. (LUKÁCS p.103)

As personagens estão sempre em movimento em *A Comédia Humana* formando essa iluminura animada em que o detalhe particular corresponde a um acontecimento em si, mas também a uma parte de um todo maior, maximizando assim o efeito de cada acontecimento individual demonstrando esse todo com maior clareza. Lukács aponta essa capacidade de movimentação das personagens:

A genialidade da fantasia de Balzac revela-se precisamente em que ele escolhe e movimenta seus personagens de maneira que no centro da ação figura sempre aquele cujas qualidades são mais capazes de aclarar o aspecto mais essencial do processo social, do modo mais completo e em cristalina conexão com o conjunto do próprio processo (LUKÁCS, 196. p.104)

Desse modo, *A Comédia Humana* é um grande universo compartilhado em que cada uma das partes se integra formando uma única e enorme obra, mas cada um desses elementos é suficientemente independente para que possa ser lido como uma obra fechada em si. São obras ao mesmo tempo independentes e interconectadas. E embora, como aponta Souza (2012, p.8), o universo balzaquiano possa ser composto pelas classes sociais, o autor francês faz uma análise de cada uma delas a partir das relações que elas

estabelecem entre si mesmas, não sendo assim um universo fechado. Pelo contrário, a circulação social acaba sendo focalizada e analisada de maneira minuciosa, com Balzac voltando sua observação para a ascensão da burguesia como classe dominante. E mesmo que os indivíduos que compõem a obra representem tipos sociais, as personagens balzaquianas possuem uma grandeza e vida próprias transcendendo sua tipificação, mas ao mesmo tempo não invalidando esse processo.

Outro aspecto relevante acerca dos romances que compõem a *Comédia Humana* é o fato de, muitas vezes, adquirirem um ar farsesco e cínico ao tratar das personagens e das situações que acontecem. Muitas vezes são próximos de uma caracterização da comédia, como gênero dramático, como o próprio título da obra sugere. Essa caracterização filia-se ao conceito de *Castigat ridendo mores*, porém de uma maneira mais ácida e, muitas vezes, amarga. O estilo Balzaquiano parece muitas vezes uma paródia do estilo romântico, pois assume uma estrutura parecida, usando até mesmo de suas convenções como o mocinho em crise de consciência, as belas damas burguesas todas bem encantadoras em seus vestidos, o pai abnegado que faz tudo pelas filhas etc. Balzac subverte esses tropos de maneira a tornar sua representação ao mesmo tempo exagerada e realista.

Em *Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas* e *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, vemos diversas personagens que fazem essa paródia cínica dos tropos românticos: o pai abnegado visto na imagem do próprio velho Goriot, que faz tudo pelas filhas, é uma figura patética que destrói seu patrimônio e a si mesmo para lhes fazer as vontades, ao ponto de servir como alcoviteiro do caso extraconjugal de uma delas. Rastignac e Rubempré são paródias do jovem movido pelas suas paixões. Porém, ao contrário dessas personagens românticas cuja grande motivação da vida é o amor, os moços do romance balzaquiano estão mais preocupados com dinheiro e posição social. Esther Gobseck, a cortesã que não encontra a sua redenção por meio do amor, e se suicida por causa desse amor, Vautrin, a personagem byroniana que é de fato um mau caráter que no fim acaba sendo recompensado com uma vida tranquila, embora suas ambições maiores não tenham sido concretizadas. Em sua obra, Balzac não apenas parodia a sociedade de sua época, mas também as convenções literárias em voga. Esse aspecto paródico das obras balzaquianas também pode ser enquadrado em conformidade com as convenções de escrita de sua época, para que pudesse assim atingir o público mais amplo com sua escrita, visto que Honoré de Balzac é considerado o primeiro escritor a viver integralmente da venda de suas obras.

3.3 BALZAC O SECRETÁRIO DA HISTÓRIA DO SÉCULO XIX

Em seu prefácio à obra *A Comédia Humana* de 1842, Balzac se propõe o papel de secretário de um historiador para retratar a sociedade francesa do século XIX. No entanto, essa proposta já bastante audaciosa, acabou por ultrapassar a ambição do escritor, de modo que ele pode ser considerado o relator da ascensão da sociedade burguesa como classe dominante. Como aponta Otto Maria Carpeaux, *A Comédia Humana* é uma obra em que a sociedade é apresentada em seus aspectos mais intrínsecos:

Em Balzac, não se trata de massa atomizada, mas de uma sociedade: *a Comédie humaine* é a história de uma sociedade hierarquicamente organizada, sendo elementos e critérios de organização: as tradições, o dinheiro e as paixões. Tudo isso, Balzac vê claramente com o olho do sociólogo (CARPEUX, p.1719).

Assim, segundo Carpeaux, a obra balzaquiana retrata uma sociedade já bem estruturada e hierarquizada. Uma sociedade que aos olhos do leitor parece orgânica e verossimilhante, visto que Balzac parece fazer um trabalho “histórico”, mas também um tratado sociológico acerca das relações da sociedade francesa da época da Restauração.

Assim, todo esse intento de descrever a sociedade francesa nos seus pormenores resultou em uma obra de tamanho enorme, baseada na descrição aprofundada dos costumes, das ambições e desejos das classes sociais que compunham a sociedade francesa da primeira metade do século XIX. E será de suma importância não só para a literatura daquele país, mas também para a literatura mundial. Marcará ainda a obra de outros escritores como Zola e Flaubert, na própria França, mas também a de escritores como Dostoievski na Rússia e José de Alencar no Brasil. Também a obra balzaquiana reflete sobre a análise filosófica e sociológica da sociedade capitalista realizada por Marx e Engels, conforme aponta Lukács:

Sem ser um documento, nem mesmo uma narrativa histórica, a obra literária realista evidencia o processo histórico real. Por isso Engels afirma que aprendeu com Balzac "mais do que com os livros de todos os historiadores profissionais, economistas e estatísticos somados da época" (LUKÁCS, 2016, p15).

Ao sugerir a compreensão da realidade histórica por meio da literatura realista podemos interpretar o romance balzaquiano como uma forma de crítica à narrativa histórica clássica, como assinalado por Deruelle:

O romance balzaquiano é constantemente constituído sobre uma crítica da história. A sua principal crítica à “Clio³⁴ clássica”, é sua incapacidade de se restituir ao passado como tempo da vida “longe de ser uma ressurreição da vida integral” que ao pintar costumes contemporâneos, Balzac não se contenta em mudar de objeto, mas, na realidade, oscila entre um modelo histórico e um modelo memorial, que tem outra relação com o tempo e procede a uma outra apreensão do passado (DERUELLE, 2007, p.33, tradução nossa)³⁵.

Desse modo, a obra de Balzac se apresentaria como uma lente crítica que ilumina os recantos muitas vezes negligenciados pela história convencional. Ao abordar a sociedade e suas complexidades por meio de suas histórias, ele oferece um olhar penetrante sobre as camadas sociais que raramente conseguem encontrar espaço nos relatos históricos oficiais. Conforme apontam Mozet e Petitier: “Esta nova história pretende deixar de se limitar à crônica oficial dos reinados; ela quer entender o passado em toda a sua profundidade e restaurar todas as suas diferenças³⁶(MOZET, PETITIER, 2001. p.8, tradução nossa)”. Enquanto a história clássica tem o costume de focar-se nos eventos e as figuras de maior proeminência, *A Comédia Humana* dedica-se a oferecer um panorama quase que completo e diverso acerca da sociedade da época. Desse modo a obra balzaquiana permite que as vidas comuns emergjam com destaque no texto, trazendo uma riqueza de detalhes e nuances que não estariam representados em relatos históricos mais tradicionais e abrangentes.

Para Lukács, uma das mais importantes características exaltadas por Engels, na obra balzaquiana, foi a capacidade do autor francês em reconhecer a decadência da classe aristocrática, da qual Balzac, por ser um monarquista, era apoiador político. O autor poderia muito bem ter criado personagens aristocráticas idealizadas para contrapor aos burgueses retratados criticamente em sua obra, mas ele preferiu retratá-los da maneira mais “realista”, sendo fiel ao seu projeto de ser um secretário da história do século XIX. Embora possa ter certa nostalgia da época em que a nobreza era quem comandava politicamente a sociedade, Balzac reconhece que ela não tem mais espaço naquela nova ordem pós-revolução de 1789, e que a burguesia estava se consolidando no poder. A aristocracia representada por Balzac é decadente, muitas vezes submetida

³⁴ Filha de Zeus e Mnemosine, é uma das nove musas da mitologia grega, considerada Musa da História.

³⁵ *Le roman balzacien s'est constamment érigé sur une critique de l'histoire. Le principal reproche adressé à la « Clio classique » est son incapacité à restituer le passé comme temps de vie : loin d'être une « résurrection de la vie intégrale », (p.34) qu'en choisissant de peindre les mœurs contemporaines, Balzac ne se contente pas de changer d'objet, mais oscille en réalité entre un modèle historique et un modèle mémoriel, qui a un autre rapport au temps, et procède à une autre saisie du passé.*

³⁶ *Cette nouvelle histoire entend ne plus se cantonner à la chronique officielle des règnes ; elle veut comprendre le passé dans toute son épaisseur et restituer dans toute sa différence.*

financeiramente à burguesia e um título nobre é apenas mais um adorno que pode ser comprado por qualquer cidadão provido de dinheiro. Engels citado por Lukács aponta como Balzac percebe as mudanças na sociedade, como, por exemplo, a decadência da aristocracia:

Considero como uma das maiores vitórias do realismo e uma das maiores conquistas do velho Balzac a circunstância de ele ter sido forçado a agir contra suas próprias simpatias de classe e seus próprios preconceitos políticos, de ter reconhecido a inevitabilidade do desaparecimento dos seus diletos aristocratas e de tê-los apresentado como pessoas que não merecem destino melhor, e o fato de ter vislumbrado os verdadeiros homens do futuro. (ENGELS, apud LUKÁCS, 2016p.89)

Engels, para Lukács (2016), não trataria apenas dos lados positivos ou negativos de Balzac, nem da derivação sociológica da origem de sua atividade literária, mas sim do resgaste da grandeza de seu realismo, e da rejeição de todo e qualquer abuso com aspectos reacionários balzaquianos. Além disso o crítico húngaro também destaca a importância que Balzac e o romance realista tem para a análise sociológica ao destacar que, segundo Engels, se a arte é capaz de refletir a verdade objetiva, isto é, se consegue espelhar "as efetivas forças motrizes do desenvolvimento social humano", ela busca ter um valor de verdade que é objetivo. Embora não se trate de um documento factual nem mesmo de uma narrativa histórica direta, a obra literária realista revela de maneira clara o processo real da história. Desse modo, Engels ressalta que o aprendizado adquirido com Balzac foi maior do que o obtido com todos os livros escritos por historiadores profissionais, economistas e estatísticos da época combinados (LUKÁCS, 2016, p. 15). Nesse sentido, cabe retomar o que Derruele afirma de como o romance balzaquiano se constitui como uma crítica à estrutura da história antiga.

David Harvey (2015) aponta que Marx, tal como Flaubert e Baudelaire, foi muito influenciado pelo escritor francês. Paul Lafargue, genro do filósofo alemão, comenta ainda que a admiração deste por Balzac era tão profunda que o autor de *O Capital* planejava escrever uma crítica de *A Comédia Humana*, assim que terminasse seus escritos de economia. Desse modo, na opinião de Marx, a obra toda de Balzac previa a evolução da ordem social. Balzac teria antecipado de maneira muito surpreendente as relações julgadas “em germinação” durante as décadas de 1830 e 1840.

Pode-se notar na obra balzaquiana o intuito de fazer um relato das mudanças pelas quais a sociedade francesa passava naquele início de século XIX. Um mundo que saía de uma ordem social de uma verticalidade mais nítida, para uma verticalidade mais difusa.

Pois como a burguesia antes era parte do terceiro estado junto ao proletariado, situada abaixo da aristocracia e do clero, era ela quem agora ditava as regras. A Revolução Francesa vendia essa ideia de fraternidade, igualdade e liberdade, mas ao assumir o posto de classe dominante, a burguesia logo tratou não somente de substituir a aristocracia, mas de, muitas vezes, se aliar à antiga classe dominante de modo que pudesse suprimir qualquer revolta proletária. Walter Benjamin (2006, p. 931,sic) acentua: “a *Comédie Humaine* engloba uma sequência de obras que não são romances no sentido corrente e sim algo como uma escrita épica da tradição nas primeiras décadas da Restauração”.

3.4 A PARIS DE BALZAC E SUA DUALIDADE

Paris, na obra balzaquiana, adquire um status de organismo vivo e consciente, com desejos próprios, anseios e personalidade. A capital francesa é, muitas vezes, considerada a personagem principal de *A Comédia Humana*. Como afirma Paulo Rónai (2012, p.136), “[...] podemos ir até mais longe e dizer que Paris é a protagonista de toda *A Comédia Humana*”. O crítico reassegura essa afirmação, afirmando que não seria exagero tal constatação, pois Balzac se refere à cidade, muitas vezes, utilizando-se de diversas comparações e expressões antropomórficas para fixar a fisionomia fluida e múltipla dessa grande aglomeração urbana: “Essa cidade coroada é uma rainha, que sempre grávida, tem desejos irresistivelmente furiosos” (BALZAC, 2013, p.250). Harvey aponta também essa característica antropomorfizante da cidade parisiense e de seu caráter como protagonista de *A Comédia Humana*, ao afirmar que “[...] Paris foi o ponto central – pode-se quase dizer personagem principal – de grande parte de seus escritos”(HARVEY,2015, p.43), e de como esse processo de antropomorfização da cidade ocorre em momentos em que Balzac refere-se à cidade como um ser sensível e consciente, muitas vezes tratada como uma mulher: “Aqui uma bela mulher, mais adiante uma bruxa malvada golpeada pela pobreza; aqui uma moeda recém-cunhada de um novo reino, e no outro canto da cidade tão elegante quanto uma dama da moda” (BALZAC, 2013, p.250); outras vezes, ainda como um homem: “um cérebro fervilhante, com um talento que caminha na vanguarda da civilização, um grande homem, um artista incessantemente criativo, um pensador político com sexto sentido (BALZAC, 2013, p.550). É interessante salientar que a cidade é tratada no feminino quando o autor se refere ao seu caráter mais caprichoso e estético e, no masculino, quando se exalta seu potencial

artístico, criativo e racional, indicando, diretamente, esse jogo de ambiguidade que irá permear a Paris de *A Comédia Humana*.

Esse aspecto dual é tão presente na Paris do início do XIX, que a própria paisagem urbana está completamente tomada pela ambiguidade, Rónai (2012) ressalta:

[...]Ao mesmo tempo que havia atingido o apogeu da vida artística, espiritual, social e intelectual, cujo brilho não era ofuscado por nenhuma outra cidade; tínhamos uma cidade que estava lentamente se modernizando urbanamente, cuja boa parte das ruas não tinha pavimentação, nem esgotos, eram estreitas e escuras, exalavam um mau odor; na maioria delas não era possível a entrada de algum veículo, nem mesmo as carroças de limpeza pública, o que deixava o lixo depositado nos cantos esperando que a chuva o levasse embora(RÓNAI, 2012, p.140).

A lama tomava grande parte das ruas e era sua característica mais evidente; servia, portanto como um critério distintivo entre as classes sociais. Ao olhar-se os pés de quem entrava num salão, era fácil saber quem era rico ou pobre. Dessa maneira é compreensível entender o porquê uma carruagem ser um bem extremamente desejado pelos jovens arrivistas de *A Comédia Humana*.

Exatamente no tempo de Balzac, o aspecto da cidade começava a mudar. Quarteirões inteiros eram demolidos, sem qualquer plano de urbanização, palacetes eram derrubados para dar lugar a grandes edifícios, e a especulação imobiliária crescia. Também era a época do desenvolvimento do comércio parisiense; os proprietários de pequenas lojas, agora enriquecidos, começavam a ampliar seus estabelecimentos e inventar atrações novas para se destacar e vencer a concorrência acirrada que se formava com essa expansão comercial. Devido a isso, surgiram as primeiras grandes lojas (*grands magasins*).

Rónai destaca que, apesar de todas as falhas urbanísticas, “Paris já era uma cidade esplêndida, provavelmente a mais bela de todas” (RÓNAI,2012, p.140), mas esse aspecto estético é raramente contemplado pelas personagens de *A Comédia Humana*, pois elas dedicam a maior parte de seu tempo para correr atrás de dinheiro, empregos, favores, intrigas etc. O brilho que a Paris de Balzac emana é semelhante ao de uma chama atraindo os insetos noturnos para queimá-los. Conforme aponta Rónai:

Mais do que a Cidade-Luz, a Paris de Balzac é a Cidade-Chama. Atrai de longe os moços de toda a França, de toda Europa, do mundo inteiro, ricos e pobres, ávidos de amor, de êxito, de riqueza. Muitos deles “diariamente jogam tudo numa cartada, sacrificando ao deus mais cortejado nesta régia cidade, o Acaso”. A maioria consome-se inteiramente no fogo; esgota-se na luta, adoece e morre; cai na miséria e se estiola longamente; ou foge da chama, espavorida, e resigna-se a uma existência mesquinha. Outros conseguem manter-se muito tempo à luz, dançam cintilantes aos olhos de seus semelhantes, chegam às alturas; mas o fogo lhes secou a seiva do coração, esterilizou-lhes a sensibilidade, fê-los renegar os ideais. (RÓNAI,2012, p.142)

Em *Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas* e *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, a cidade de Paris aparece como o grande objeto de desejo das personagens. Isso se evidencia pelo deslumbramento de Rastignac e Rubempré fascinados pelo luxo ostentado na cidade e por seu desejo de se tornarem homens da elite. Para Vautrin, Paris também é objeto de desejo mas, diferentemente dos jovens, o criminoso almeja sucesso nas sombras, sendo esse o motivo para se afeiçoar a Rastignac e depois a Lucien. Rastignac, entretanto, desvencilha-se da tutela de Vautrin e acaba tendo sucesso, chegando ao cargo de ministro. Lucien de Rubempré, ao contrário, falha em seus objetivos e acaba cometendo suicídio numa cela de prisão, e finalmente, Vautrin triunfa tornando-se um policial. Mas, ao mesmo tempo em que essa cidade se mostra como um objeto de desejo, ela intrinsecamente se tornará o maior obstáculo para o sucesso das personagens.

Harvey(2015) afirma que, ao representar Paris como um objeto de desejo e ao mesmo tempo uma personagem sensível e consciente, Balzac corre o risco de transformá-la em um “fetiche”, em seu sentido primordial, tratando-a como um objeto com poderes mágicos capazes de transformar e moldar o mundo à nossa volta e interferindo diretamente em nossa vida até mesmo determinando-a. Entretanto, Harvey aponta que o significado de fetiche não fica somente preso a essa definição inicial, mas também adquire um aspecto mais profundo em *A Comédia Humana*, por referir-se diretamente ao conceito de Karl Marx do fetichismo de mercadoria, que se daria, segundo o filósofo alemão, ao fato de estabelecermos relações sociais por meio de coisas e objetos que produzimos e circulamos (relações sociais entre pessoas são mediadas por coisas materiais). Da mesma forma, coisas e objetos estão impregnados de significados sociais, porque são incorporações de trabalho social e ação humana intencional (coisas incorporam e representam relações sociais). Nesse último sentido, a cidade capitalista é um objeto de fetiche, não apenas devido ao fato de ela ser construída pela circulação de mercadorias, mas também porque cada elemento que a compõe, como as ruas, os bairros, as casas, apartamentos, escadas, portas, móveis e até mesmo a lama, estão cheios de

significado social.

Viver na cidade, como aponta Harvey (2015, p.83), “é estar sempre sujeito aos seus poderes de fetiche”. Personagens como Lucien de Rubempré de *Ilusões Perdidas*, Madame Vauquer e Pai Goriot de *O Pai Goriot*, Esther Gobseck de *Esplendores e Misérias e Cortesãs* são vítimas desses poderes. Ao sucumbirem aos poderes do fetiche, essas pessoas são vítimas e mercadorias para personagens como Rastignac e Vautrin. Essas figuras buscam elevar-se, de maneira a entender, confrontar e até dominar esse fetiche. O destino dos que sucumbem ao fetiche é, por muitas vezes, trágico como o de Lucien e Esther ou, no mínimo medíocre, como o de Madame Vauquer, restringida à condição de ser apenas a proprietária de uma pequena pensão burguesa, sem muita perspectiva de mudança social.

E como conseguiriam essas personagens dominar essa cidade-fetiche? Rónai afirma que para alcançar esse objetivo é preciso conhecer Paris a fundo; o conhecimento da cidade é a grande arma, a chave da vitória. Conhecer equivale a entender a vida, saber desviar-se das armadilhas, proteger-se a todo custo. Esse conhecimento é de difícil acesso, requer trabalho, estudo e aplicação, é um doloroso amálgama de ceticismo, perda das ilusões, jurisprudência social e maquiavelismo. Aos dominantes dessa sabedoria, Rónai denomina-os “iniciados”. Aqueles que penetraram o mecanismo da cidade, geralmente, são as belas mulheres da alta sociedade, espertalhões ou artistas, que muitas vezes assumem o papel de professor de algum novato. Em *Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas* e *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, o iniciado mais relevante é a personagem Vautrin (embora em *Ilusões Perdidas*, ele apareça somente no fim do romance) exerce esse papel de conhecedor da sociedade parisiense, principalmente a do submundo. Mas também há outras personagens importantes, como Madame de Beauséant, em *O Pai Goriot*, responsável por ensinar a Rastignac as lições acerca do traquejo social. Em *Ilusões Perdidas*, o próprio Rastignac, já munido de grande parte desse conhecimento sobre a sociedade parisiense encontra-se em uma posição social melhor do que no romance anterior. Há também, no mesmo romance, os jornalistas que ensinam o segredo de sua profissão ao jovem Lucien. Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, Lucien, embora tenha adquirido parte do conhecimento para viver em Paris, não pode ser considerado como um “iniciado”, pois ao submeter-se a Vautrin, acaba sendo apenas um subalterno do criminoso. Apesar de passar muitas vezes pela mente de Rubempré trair Vautrin e trilhar seu caminho sozinho, ele não o faz, devido a uma mistura de sentimentos que envolvem medo, subordinação e um estranho amor filial por aquele homem de índole

duvidosa, e mesmo, quando surge a oportunidade de sair da prisão ao custo da traição ao seu tutor, o jovem se arrepende desse ato e acaba se suicidando.

O conhecimento e a compreensão do funcionamento da sociedade parisiense e o sucesso material, porém, não são o suficiente para que as personagens sejam felizes. Frequentemente, muitos desses iniciados vivem uma vida indolente, em uma busca incessante pelo prazer, tentando preencher o vazio de significado de sua existência, como é o caso das grandes damas e dândis. Muitas vezes, esses iniciados continuam sua busca incessante por cada vez mais poder e dinheiro, como no caso de Rastignac, ou resignam-se a uma vida relativamente confortável como Vautrin ao final de *Esplendores e Misérias das Cortesãs*.

Em *O Pai Goriot*, vemos a iniciação de Rastignac na sociedade parisiense. O jovem deslumbrado pela cidade e pelas riquezas e luxo ali ostentados, aos poucos vai aprendendo que, para sobreviver naquela selva urbana, precisaria deixar de lado seus ideais românticos e ilusões. Rastignac passa por três tipos de aprendizado: o da jurisprudência social e das intrigas da alta sociedade, e da manipulação dos sentimentos, lições tomadas às damas da sociedade como as filhas do Pai Goriot e de Madame Beauséant; o conhecimento do submundo e das trapaças com Vautrin e, finalmente o aprendizado do ceticismo e a perda das ilusões diante da situação decadente do Pai Goriot arruinado pelas filhas. Esse último aprendizado induzirá o jovem Eugène a lançar do alto do cemitério Père La Chaise, seu desafio a Paris:

Ficando só, Rastignac encaminhou-se para a parte alta do cemitério e de lá viu Paris, tortuosamente deitada ao longo das duas margens do Sena, onde as luzes começavam a brilhar. Seus olhos fixaram-se quase avidamente entre a coluna da *Place Vendôme* e os *Invalides*, no ponto em que vivia aquela bela sociedade na qual quisera penetrar. Lançou àquela colmeia sussurrante um olhar que parecia sugar-lhe antecipadamente o mel e proferiu esta frase suprema:
— Agora, é entre nós dois!
E como num primeiro ato de desafio à sociedade, Rastignac foi jantar à casa da sra. De Nucingen. (BALZAC, 1992)³⁷

Em *Ilusões Perdidas*, o jovem idealista Lucien de Rubempré (inicialmente Chardon) passa também por um processo de iniciação na sociedade parisiense. Vindo fugido de sua cidade natal devido a um romance com uma mulher mais velha e casada, o

³⁷ *Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : - À nous deux maintenant ! Il revint à pied rue d'Artois, et alla dîner chez madame de Nucingen (BALZAC, P.525)*

jovem esperava ser acolhido na casa da sua amante na cidade grande, mas acaba sendo rejeitado por ser um “ninguém” em Paris. Esse foi o primeiro aprendizado acerca da cidade. No intuito de se tornar mais importante, Lucien tenta a carreira literária, porém acaba rejeitado por, justamente, não ter relevância. Como fracassa na vida literária, começa a trabalhar como jornalista para sobreviver, inicialmente sem muito sucesso, mas seus colegas de profissão acabam por ensinar-lhe que, para ter êxito como jornalista, ele precisaria abandonar qualquer anseio mais ético e aprofundar-se em um abismo de iniquidades. Finalmente, compreende esse ensinamento e alinhado a seu talento de escritor, o jovem consegue obter grande fortuna e, com isso, começa a frequentar a alta sociedade, envolve-se em intriga política e trai os amigos do jornal onde escrevia anteriormente (de orientação liberal), para escrever em um outro, conservador, com a promessa de ter o direito ao título nobre da parte da família da sua mãe. Dessa maneira, começa sua decadência. Os antigos amigos o consideram traidor e os conservadores que o contrataram não o julgam confiável. Durante esse período, para manter seu estilo de vida, Lucien pede uma carta de crédito emprestada ao amigo David Séchard, mas é incapaz de pagar o empréstimo, fato que leva o amigo a ser preso. Esse episódio demonstra o duro aprendizado de Lucien sobre a sociedade parisiense. Após sua queda, ele foge da chama de Paris. Ao retornar à província, descobre que Séchard acabou preso, por sua culpa, e ao deparar-se com essa situação, resolve suicidar-se, mas é impedido pelo padre Herrera (um dos diversos disfarces de Jacques Collins, o Vautrin), que o convence a voltar a Paris e tentar novamente conquistar a cidade, mas agora sob a tutela da mais ardilosa personagem de *A Comédia Humana*.

Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, temos um Rubempré mais experiente e auxiliado por Vautrin. Agora Lucien obtém do criminoso grande parte do conhecimento para poder triunfar em Paris. Entretanto todo esse aprendizado se demonstra inútil graças ao suicídio de Esther Gobseck, ex-cortesã apaixonada por Rubempré. Com a morte da jovem, Vautrin e Rubempré são presos, considerados suspeitos de a terem assassinado pois a polícia descobrira, em meio aos pertences de Esther, uma carta comprovando que ela era a única herdeira viva de um rico judeu.

Também é importante ressaltar como a cidade de Paris permite às personagens transitarem entre os diversos espaços sociais. Em *O Pai Goriot*, Rastignac se desloca entre a pensão da pequena burguesia, desprovida de qualquer luxo, aos bailes opulentos oferecidos pelas damas da sociedade. Em *Ilusões Perdidas*, Lucien vive entre o ambiente dos estudantes de jornalismo e da imprensa e as festas oferecidas pelos grandes burgueses

donos da imprensa. Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, as personagens vivem entre a Paris marginalizada dos criminosos e prostitutas e as altas rodas burguesas e aristocráticas.

O sucesso de Rastignac e o fracasso de Rubempré podem ser compreendidos da seguinte maneira: o primeiro venceu a antagonista Paris, conhecendo suas regras e jogando-as da maneira correta. Aprendeu não somente com seus erros, mas também com o erro dos outros, soube jogar com as vontades e desejos das demais personagens, de modo a realizar os seus sonhos. Rastignac soube como controlar as suas paixões e não permitiu que essas o consumissem. Também soube lidar com as paixões das pessoas que o cercavam, a fim de que elas pudessem ser utilizadas a seu favor. Embora Lucien tenha aprendido com os próprios erros e tenha tido a tutela do grande jogador Vautrin, nunca teve vontade própria. Ele é uma personagem com intuítos manipulativos, mas acaba se deixando dominar, não somente pela opinião das outras pessoas, mas também pelas próprias paixões. Lucien não é capaz de pensar friamente em seus atos e nas consequências que eles acarretam. Isso pode ser notado primeiro em *Ilusões Perdidas*, quando trai seus amigos, politicamente, devido a uma promessa de título de nobreza, que por fim resulta em sua falência, deixando-o sem os amigos, sem dinheiro e sem o tão sonhado título. Algo parecido ocorre em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*: Lucien permite que Vautrin use a jovem Esther como uma concubina para o banqueiro Nuncigen, e acaba levando a jovem ao suicídio. Esse fato leva à prisão de Lucien e Vautrin e culmina no suicídio do próprio Rubempré. A fraqueza moral de Lucien é apontada por Rónai, na introdução a *Ilusões Perdidas*: “Sendo Luciano uma pessoa sumamente influenciável, cuja evolução é modificada por todos com quem vive” (RÓNAI, 1996, p.16). O fracasso de Rubempré demonstra bem o caráter cruel e antagônico de Paris: os incapazes de conhecer todos seus sortilégios, segredos e paixões estão condenados à derrota na cidade. Como aponta Rónai, a vida em Paris é mortífera: gasta o espírito, os nervos e o coração.

4. A MODERNIDADE DA OBRA BALZAQUIANA

Marshall Bermann divide a modernidade em três épocas distintas. A primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, é quando as pessoas ainda estão experimentando a vida moderna, sem ter ideia do que as havia atingido. A segunda fase começaria com a onda revolucionária de 1790. A Revolução Francesa e suas reverberações atingem diretamente os costumes e a consciência de um grande público. As pessoas dessa época compartilham a noção de viver numa época revolucionária, em que muitas mudanças ocorrem de maneira rápida e são transformadoras da ordem social vigente. Mas, ao mesmo tempo, o público do século XIX ainda se lembra de como era viver material e espiritualmente em um mundo ainda não moderno por completo. Na terceira fase, o século XX, temos a expansão do mundo moderno ao redor do globo.

Bermann também afirma que a característica do século XIX, é a nova paisagem que se estabelecia, sendo altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual ocorre a experiência moderna. É uma paisagem tomada por engenhos de vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais, cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com consequências aterrorizantes para os seres humanos; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de comunicação que se desenvolvem em uma escala cada vez maior.

A modernidade de Balzac remete à das primeiras décadas do século XIX, uma modernidade de transição. Nela observamos muitas características da modernidade se estabelecendo, enquanto outras ainda mal começaram a se formar. Ao escrever seus romances, Balzac irá mostrar como essas características estão presentes na sociedade em que vive e como elas começam a aparecer de maneira rápida, alterando todo o *status quo* anterior. Essa modernidade de transição será marcada pela forte oposição entre os valores ligados ao Antigo Regime e à nova forma de vida burguesa, é, portanto, comum nas obras balzaquianas o conflito entre uma aristocracia decadente e a alta burguesia, entre o ambiente parisiense e a província, conservadores e liberais, monarquistas e republicanos.

Em *A Comédia Humana* é comum haver esse confronto entre a antiga moral ligada aos valores do Antigo Regime e da aristocracia, contra os valores burgueses e capitalistas. O próprio período da Restauração, no qual ocorre a maior parte das obras de *A Comédia Humana* foi uma tentativa de a aristocracia retomar o poder na França com o retorno da Igreja Católica e da monarquia, porém agora constitucional, não mais absolutista.

Desse modo, a modernidade balzaquiana é aquela que mostra a consolidação do modo de produção capitalista e de como a ideologia burguesa começava a tomar conta da

sociedade, Lukács defende que:

“[...]Enquanto os escritores realistas posteriores descrevem a já ocorrida capitalização do espírito burguês, Balzac ilustra a acumulação original em toda lúgubre pompa de sua sordidez. No romance de Balzac, ainda não é óbvio e comumente sabido que o espírito se tenha tornado mercadoria e ainda se fez sentir o fastio das mercadorias mecanicamente produzidas”. (LUKÁCS 1965, p.109)

Como aponta Calaça (2010), durante sua vida, Balzac acabou testemunhando eventos históricos importantes como o Império Napoleônico e sua queda, o período da Restauração (no qual a maior parte de *A Comédia Humana* se situa), e a ascensão da burguesia na França do século XIX, tomando o poder num país aberto a revoluções e lutas políticas. Esse período ficou marcado pela reação conservadora e um clima de agitação social constante; durante o período da Restauração, a Igreja Católica retorna como um agente relevante para a política francesa. Desse modo, a obra balzaquiana é inspirada neste ambiente de grande agitação social e histórica, no qual foram constituídas novas formas de organização na vida pública e privada.

A época em que Balzac escreve os livros de *A Comédia Humana* coincide com o período conhecido como Monarquia de Julho, regime em que o rei Luís Felipe governava com apoio da burguesia. Esse período foi marcado pela queda acentuada dos princípios monárquicos absolutistas. Segundo Calaça (2010), esses anos em que Balzac e o rei Luís Felipe estiveram na vida pública, marcaram uma era de ouro da burguesia francesa, anos em que ideais nacionalistas e liberais triunfaram. Os liberais desse período não eram hostis à forma de governo monárquica, mas sim ao absolutismo monárquico. Para os liberais uma monarquia hereditária era uma garantia contra as constantes investidas demagógicas e a violência popular. E como aponta Metadier (2006, p.9): [...] Luís Felipe, um soberano cuja imagem é, em última análise, bastante monótona, o rei burguês, esses burgueses que Balzac vai ridicularizar. A imagem corresponde à realidade de um período de transição. A França está procurando por si mesma.³⁸(tradução nossa)

Balzac também irá presenciar as revoluções de 1848, que culminaram na segunda república francesa, como aponta David Harvey, Balzac, embora ansioso para partir para a Rússia e se encontrar com sua amada, Madame Hanska, não resistiu a ir até as Tulherias a fim de ver com seus próprios olhos o que estava ocorrendo. Conforme Harvey

³⁸ [...] Louis-Phillipe un souverain dont l'image est en définitive assez terne, le roi bourgeois, ces bourgeois que Balzac va clouer au pilori. L'image correspond à la réalité d'une période de transition. La France se cherche.

Em 23 de fevereiro de 1848, no Boulevard des Capucines, uma manifestação relativamente pequena diante do Ministério das Relações Exteriores saiu do controle, e as tropas atiraram e mataram cerca de cinquenta manifestantes. O que se seguiu foi extraordinário. Uma carroça com os vários corpos foi conduzida à luz de tochas pela cidade (HARVEY, 2015, p13-14).

Ao considerarmos a modernidade da obra balzaquiana é importante ressaltar como esses romances retratam as mudanças enfrentadas pela sociedade francesa do século XIX. Nessas obras vemos como a burguesia já ocupava os lugares mais importantes da sociedade francesa, e como a aristocracia estava totalmente decadente. Também notamos como em obras como *Ilusões Perdidas*, a oposição entre o ambiente urbano de Paris e o ambiente provinciano de Angoulême, indica essa mudança em uma sociedade que antes era predominantemente rural para uma outra, em que o ambiente urbano vai ser a paisagem dominante.

Torna-se comum, nos romances balzaquianos, a figura dos arrivistas vindos do interior para Paris, a fim de conseguir fortuna na cidade grande, dos quais os maiores expoentes são Lucien de Rubempré e Eugène de Rastignac. Esse movimento de migração do campo para a cidade é uma consequência da própria modernidade e da revolução industrial que irá tirar o foco da produção dos bens de consumo para o campo, fazendo as grandes cidades serem vistas como os locais em que surgem as oportunidades para se ganhar a vida. Ginsburg atenta para esse detalhe ao comentar sobre Rastignac:

A história de mobilidade social de Rastignac se relaciona com a migração em massa do campo para a cidade que marcou o início do século XIX. Começa com sua mudança das províncias para Paris, deixando a família, muitas vezes apresentada como o local de afeto e desinteresse, para a competição implacável do mundo social, mas também deixando as províncias atrasadas, estagnadas e “pré-modernas” para a cidade grande, local de infinitas novas possibilidades. A história do amadurecimento – da Bildung – é mapeada na história do movimento histórico da sociedade tradicional para a moderna, cada uma determinando e significando a outra. (GINSBURG, 2019, p.1, tradução nossa)³⁹

Essa percepção da mudança de uma vida mais rural em que a aristocracia era a classe dominante para uma vida mais urbana em que a burguesia agora domina é melhor representada em *Ilusões Perdidas*. O romance, em sua estrutura, contrasta a vida na

³⁹ *Rastignac's story of social mobility relates to the massive migration from the countryside to the city that marked the early nineteenth century. It begins with his move from the provinces to Paris, leaving the family, often presented as the site of affection and disinterest, for the ruthless competition of the social world, but also leaving the backwards, stagnating, "premodern" provinces for the big city, site of endless new possibilities. The story of coming of age – of Bildung – is mapped onto the story of the historical move from traditional to modern society, each determining and signifying the other.*

província, vista nas partes: *Os dois Poetas* e *os Sofrimentos do Inventor*, com a vida em Paris retratada em *Um grande homem da província em Paris*, cujo título já indica esse conflito experimentando por Lucien de Rubempré, antes considerado um grande intelectual em sua pequena cidade, ao perceber que em Paris ele é apenas mais um no meio da multidão da vida moderna. Cabe salientar, em *Pai Goriot*, que esse conflito de província versus cidade grande é centrado na figura de Rastignac, proveniente da mesma cidade de Rubempré. Rastignac deslumbra-se com o glamour das festas da alta sociedade. Ele almeja integrar-se a esse ciclo social, mas percebe que, para atingir seus objetivos, será necessário para ele chafurdar na lama do submundo da cidade grande.

Segundo Lukács (1965, p.97), o olhar de Balzac penetra camadas mais profundas das mudanças sociais de sua época, levando-o a enfrentar os problemas mais complexos. O escritor percebe que o fim do período heroico e revolucionário da evolução da burguesia na França acaba por ser o início da ascensão do capitalismo francês. Na maior parte de seus romances, Balzac acaba retratando essa ascensão desse novo sistema econômico, de como o artesanato primitivo se transforma no capitalismo moderno, mostra como o aumento vertiginoso do capital monetário dessangra a cidade e o campo, e como os modelos e ideias sociais tradicionais dão lugar para a triunfante ideologia capitalista.

De acordo com Calaça (2010, p.15), no contexto de sua produção a obra de Balzac exprime uma nova concepção de poder que vem para substituir a antiga noção predominante no Antigo Regime. *A Comédia Humana* representa um mundo novo em que as demandas particulares se impõem em detrimento do interesse coletivo e público, trata-se de uma espécie de pintura do mundo moderno que está nascendo em meio de várias transformações sociais e políticas ocorrendo de maneira intensa e contínua. Balzac busca contar todos os detalhes e tratar da vida humana; desse modo, o seu gênio criativo contribuiu para a invenção do século XIX.

4.1 A VIDA BURGUESA COMO OBJETO LITERÁRIO: O QUOTIDIANO COMO OBJETO ARTÍSTICO.

Tratar da importância da representação da vida quotidiana no romance moderno é estar diretamente ligado à consolidação do gênero como forma literária representativa da burguesia. O próprio sentido da palavra romance é alterado após a apropriação da realidade quotidiana como objeto literário. Conforme aponta Otto Maria Carpeaux, em sua *História da Literatura Ocidental*, durante muito tempo, o gênero e a palavra romance estiveram ligados a histórias extraordinárias e aventuras mirabolantes. O crítico aponta

que Honoré de Balzac é o maior realizador dessa mudança na forma romanesca:

A história do romance como gênero literário divide-se em duas épocas: antes e depois de Balzac. Com ele, até o termo mudou de sentido. Antes de Balzac, “romance” fora a relação de uma história extraordinária, “romanesca”, fora do comum. Depois, será o espelho do nosso mundo, dos nossos países, das nossas cidades e ruas, das nossas casas, dos dramas que se passam em nossos apartamentos e quartos. [...] Em Balzac, as ambições revelam direção nítida. Rastignac, em Père Goriot, o intelectual que pretende conquistar a cidade de Paris, conhece os meios para subir na sociedade burguesa, ou antes o único meio: o dinheiro. (CARPEAUX, p.1716-1717)

Entretanto, conforme aponta Lukács (1999), a realidade quotidiana, na literatura, foi conquistada pela primeira vez com os romancistas ingleses do século XVIII que, segundo o crítico, ao representarem a figuração das dores do parto da sociedade capitalista, fazem surgir o romance realista, no sentido estrito da palavra. O objetivo desses romances torna-se a representação da vida privada do burguês. Esses romances têm em seu tom, como afirma Lukács (1999, p.217), o objetivo de “mostrar a vitória da tenacidade e do mérito burgueses sobre o caos da sociedade que ainda está superando os restos do feudalismo[...]”. Dessa maneira, romances como *Moll Flanders* e *Robinson Crusoe*, têm finais felizes, mostrando uma visão otimista, dos romancistas, acerca da própria época e da própria classe social. Pode-se dizer que, desde o começo do romance burguês, os romancistas realistas perceberam a importância da vida privada burguesa como material artístico e de como isso se tornaria relevante na própria constituição do romance como gênero, que culminará no romance realista de Honoré de Balzac. Na visão de Lukács:

“Os grandes representantes do romance realista começaram a muito cedo ver na vida privada o verdadeiro material do romance. [...], mas esta historiografia da vida privada, só não se rebaixa ao nível da crônica banal, quando, no âmbito do privado, manifestam-se concretamente as forças históricas da sociedade burguesa. No prefácio à *Comédia Humana*, Balzac declara o seu programa: ‘O acaso é o maior romancista do mundo; para ser fecundo basta estudá-lo. A sociedade francesa ia ser o historiador; eu nada mais seria senão seu secretário. (LUKÁCS, 1999, p.209)

Embora a representação da realidade quotidiana já tenha sido realizada no século XVIII, Honoré de Balzac é provavelmente o primeiro escritor a expor sua intenção de representar esse quotidiano de toda uma sociedade em sua obra. Também cabe notar que diferentemente dos romances ingleses do século XVIII, que representavam o surgimento da sociedade burguesa. Balzac encontra, no século XIX, uma burguesia em vias de consolidação como classe dominante. Desse modo, caberá a Balzac realizar, em sua *Comédia Humana*, por meio da observação da sociedade, um relato histórico e ao mesmo tempo crítico da sua época. Harvey aponta que

Balzac pintava em prosa, mas dificilmente poderia ser acusado de não enxergar a riqueza e a poesia da vida quotidiana ao seu redor. Ele pergunta: “Como podem evitar perder alguns minutos para assistir aos pequenos dramas, aos desastres, às fisionomias, aos pequenos acidentes que nos assaltam a todo momento quando atravessamos esta movimentada rainha das cidades?”. “Olhe em volta” enquanto “percorre essa grande jaula de estuque, essa colmeia de valetas negras, e siga ali os labirintos desse pensamento que a agita, a ergue, a move”. (HARVEY,2015, p.42)

A *Comédia Humana* retrata o início da nova ordem social que estava se impondo, na qual a burguesia começava a se estabelecer como classe social dominante. A aristocracia entrava em plena decadência e a classe trabalhadora continuava a ser explorada. A ascensão da burguesia implica, diretamente, a imposição da ideologia burguesa sobre os vencidos e dominados, uma ideologia valorizadora do individualismo e da capitalização da vida humana. Para a burguesia tudo na sociedade precisa ter um valor monetário: as artes, o conhecimento humano, as ciências e até mesmo o tempo devem ser produzidos ou aproveitados, tendo em vista a obtenção de mais dinheiro.

Como exemplo dessa capitalização da vida, Rónai (2012) aponta que, apesar de Paris ser, no século XIX, uma cidade esplêndida, as personagens da *Comédia Humana* mal contemplam esse aspecto estético da cidade pois elas dedicam a maior parte de seu tempo para correr atrás de dinheiro, empregos, favores, intrigas etc. Essa denúncia dos valores burgueses que reduzem as relações humanas a valores monetários, presente na obra balzaquiana, também é percebida por David Harvey:

Balzac expõe muitos dos mitos da modernidade capitalista ao penetrar nos santuários internos dos valores burgueses. Ele examina as maneiras de como as relações sociais são expressas por meio até mesmo de minúcias dos ambientes construídos e como as qualidades físicas viscerais da cidade intervêm nas relações sociais. [...] Demonstra o total vazio dos valores baseados nos cálculos monetários, as ficções das formas fictícias do capital, tais como o crédito e o juro, que direcionam as realidades das relações sociais e dos processos urbanos, a constante especulação sobre os desejos dos outros, que provoca consequências tão destrutivas. (HARVEY,2015, p.85)

O romance balzaquiano, ao utilizar-se da vida quotidiana como objeto literário, põe em evidência a vida privada da burguesia, de modo que sua crítica ao modo de vida dessa classe social se torne potencializado a pôr aspectos de realidade que esse recurso disponibiliza. É interessante notar que esse aspecto da vida quotidiana como objeto literário vai ser potencializado por escritores posteriores como Flaubert e mesmo Machado de Assis, em obras como *Madame Bovary* e *Dom Casmurro*, em que o

quotidiano se torna toda a ação do romance. Acabamos tendo protagonistas relatando esse cotidiano por meio de sua própria visão particular, e esse descompasso entre os desejos e percepções dessas personagens da realidade ali apresentada irá constituir o conflito principal desses romances.

É notória, a cena introdutória de *O Pai Goriot*, uma descrição detalhada da pensão Vauquer de seus arredores e de seu interior, destacando ao mesmo tempo como aquele lugar é apenas mais uma simples hospedaria dentre as várias que existiram na cidade de Paris, mas também destacando seu aspecto como um local que irá representar um microcosmo da sociedade francesa, especificamente da parisiense. Essa descrição serve para situar bem quais tipos de personagens habitam aquele espaço e observarmos seus hábitos, e o modo como aquele ambiente ao mesmo tempo influencia e reflete a personalidade de seus habitantes:

A sra. Vauquer, nascida de Conflans, é uma velha que há quarenta anos mantém em Paris uma pensão burguesa, estabelecida à rue Neuve-Sainte-Genève entre o Quartier Latin e o Faubourg Saint-Marceau. Essa pensão, conhecida pelo nome de Casa Vauquer, aceita igualmente homens e mulheres, moços e velhos, sem que jamais a maledicência tenha atacado os costumes desse respeitável estabelecimento. É verdade que há trinta anos não se via ali uma moça, e que para um rapaz morar ali era preciso que a família lhe desse uma mesada muito pequena. (BALZAC, 1989, p.22)⁴⁰

Em *O Pai Goriot* ocorrem várias situações corriqueiras e quotidianas como as personagens moradoras da pensão Vauquer, focando sobre o pai Goriot, principalmente sobre as moças que a visitam acusando de serem amantes jovens sustentadas pelo velho, ou quando Rastignac promete que vai estudar para seu curso de Direito, mas acaba pegando no sono pois ficara até tarde em uma das muitas festas da alta sociedade frequentadas por ele. Essas situações corriqueiras permitem à obra uma aparência maior de “realidade” e potencializam a crítica que faz à sociedade nela representada.

Em *Ilusões Perdidas*, vemos entre as principais situações quotidianas da vida de Rubempré, como seu deslumbre pela cidade, a relação com seus amigos, as idas aos bares da cidade. Dentre delas, destacamos o momento em que Lucien toma a decisão de procurar emprego:

⁴⁰ Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve Sainte-Genève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau. Cette pension, connue sous le nom de la Maison Vauquer, admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement. Mais aussi depuis trente ans ne s'y était-il jamais vu de jeune personne, et pour qu'un jeune homme y demeure, sa famille doit-elle lui faire une bien maigre pension. (BALZAC, 2010, p.21)

Aterrado com a baixa de seu capital, num dia em que contou seus escudos, Luciano sentiu suores frios ao pensar na necessidade de procurar um livreiro e de pedir algum trabalho pago. O jovem jornalista, de quem se havia feito unilateralmente amigo, não aparecia mais no Flicoteaux. Luciano esperava um acaso que não surgia. Em Paris não há acasos senão para pessoas extremamente relacionadas; o número de relações aumenta nela as possibilidades de qualquer espécie de êxito, e o acaso também se põe do lado dos grandes batalhões. Como homem em quem ainda subsistia a previdência da gente da província, Luciano não quis chegar ao instante em que já não tivesse senão alguns escudos: resolveu enfrentar os livreiros. (BALZAC,1996, p.187)⁴¹

Além dessa busca por emprego, vemos Lucien também procurando um lugar para morar, sua rotina de trabalho de jornalista, na qual lida com o dilema de realizar um trabalho honesto ou publicar aquilo que é mais conveniente e assim ter sucesso e dinheiro. E todos esses percalços enfrentados pelo protagonista permitem representar o que Lukács designou “romance da vida, necessariamente criado pelo homem da sociedade burguesa, no que desaba miseravelmente ao chocar-se com a brutal prepotência da vida capitalista” (LUKÁCS,1965, p.95). Tanto Lucien quanto David Séchard estão o tempo todo tendo suas ambições e desejos contrariados pelas próprias condições inerentes da sociedade capitalista.

Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, acompanhamos, em grande parte, dois principais ambientes: a alta sociedade frequentada por Rubempré, e pelo barão de Nucingen que era o amante de Ester Gobseck, e os prostíbulos e galés, locais onde a cortesã vive e em que Vautrin domina. A vida quotidiana, nesse romance, é representada pelos hábitos comuns e rotineiros das pessoas que habitam e frequentam esses ambientes. Desse modo destacamos um trecho que representa um hábito comum da burguesia parisiense, como o jantar dominical oferecido pela esposa de Nucingen para recepcionar outros membros importantes da sociedade:

Delfina de Nucingen dava um grande jantar todos os domingos. Escolhera esse dia para dar recepção, por ver que, na alta sociedade, ninguém ia ao teatro, sendo, portanto, o domingo um dia vago. A invasão das classes comerciais ou burguesas torna esse dia quase tão tolo em Paris como é fastidioso em Londres. (BALZAC,1990, p.88)⁴²

⁴¹ *Effrayé de la baisse de ses capitaux, un jour où il compta ses écus, Lucien eut des sueurs froides en songeant à la nécessité de s'enquérir d'un libraire et de chercher quelques travaux payés. Le jeune journaliste dont il s'était fait, à lui seul, un ami, ne venait plus chez Flicoteaux. Lucien attendait un hasard qui ne se présentait pas. À Paris, il n'y a de hasard que pour les gens extrêmement répandus ; le nombre des relations y augmente les chances du succès en tout genre, et le hasard aussi est du côté des gros bataillons. En homme chez qui la prévoyance des gens de la province subsistait encore, Lucien ne voulut pas arriver au moment où il n'aurait plus que quelques écus : il résolut d'affronter les libraires*(BALZAC, 1972,214)

⁴² *Delphine de Nucingen donnait un grand dîner tous les dimanches. Elle avait pris ce jour-là pour recevoir,*

Temos também a descrição do ambiente do meretrício, integrada para destacar esse submundo que se esconde durante o dia, mas, à noite, existe como uma entidade própria, frequentada por muitos integrantes da alta sociedade como os conhecidos de Rubempré como Rastignac e de Marsay. Nessa descrição, Balzac demonstra como é o cotidiano desse local e a aparência até um tanto fantasmagórica sugerida àqueles que passam por ali:

Há recantos sinistros, entre os quais se distingue a Rue de Langlade, a saída do beco Saint-Guillaume, e alguns cotovelos de rua. A Câmara Municipal ainda não pode lavar aquela sentina, porque de há muito a prostituição estabeleceu ali o seu quartel-general. É talvez uma fortuna para o mundo parisiense deixar àqueles becos o seu aspecto sórdido. Quem por ali passa durante o dia não pode imaginar o que todas aquelas ruas são à noite; por elas passeiam criaturas estranhas que não pertencem a nenhuma esfera; formas seminuas e brancas enfeitam as paredes; a sombra é animada. Entre a parede e os transeuntes insinuam-se *toilettes* que andam e falam. Certas portas entreabertas riem às gargalhadas. (BALZAC, 1989, p.43)⁴³

A inserção do cotidiano na literatura será potencializada por aquilo que Franco Moretti chama de enchimentos, termo por ele definido como: “aquilo que se dá *entre* os momentos decisivos”. Segundo Moretti (2014): os enchimentos não perfazem muita coisa, são postos para o enriquecimento e aumento das nuances do enredo, mas não sem modificarem aquilo que os momentos decisivos estabeleceram. Tudo o que oferecem são pessoas que conversam, jogam cartas, fazem passeios, escutam música, tomam chá, entre outras atividades corriqueiras. Assim, o segredo dos enchimentos seria a narração do cotidiano. Uma narração cheia de incertezas, mas essas incertezas ficam circunscritas de maneira a não afetarem a continuidade, a longo prazo, do romance. Moretti compara os enchimentos com as boas maneiras: “são um mecanismo de manter a ‘narratividade’ da vida sob controle, a conferir-lhe uma regularidade, um ‘estilo’” (2014, p.78). Ao mencionar a evolução dos enchimentos, Moretti (2014) cita como Walter Scott reaviva o cotidiano com seu “senso de possibilidade”, ao mencionar como no romance *Warweley*

après avoir remarqué que, dans le grand monde, personne n'allait au spectacle, et que cette journée était assez généralement sans emploi. L'invasion des classes marchandes ou bourgeoises rend le dimanche presque aussi sot à Paris qu'il est ennuyeux à Londres. (BALZAC, 1973, p.114)

⁴³ *Il y a des coins sinistres, parmi lesquels se distingue la rue de Langlade, le débouché du passage Saint-Guillaume et quelques tournants de rues. Le Conseil municipal n'a pu rien faire encore pour laver cette grande léproserie, car la prostitution a depuis longtemps établi son quartier-général. Peut-être est-ce un bonheur pour le monde parisien que de laisser à ces ruelles leur aspect ordurier. En y passant pendant la journée, on ne peut se figurer ce que toutes ces rues deviennent à la nuit ; elles sont sillonnées par des êtres bizarres qui ne sont d'aucun monde ; des formes à demi nues et blanches meublent les murs, l'ombre est animée. Il se coule entre la muraille et le passant des toilettes qui marchent et qui parlent. Certaines portes entrebâillées se mettent à rire aux éclats (BALZAC, 1973p..57)*

(1814), Scott se utiliza da expansão dos momentos de pausa para atrasar a narrativa e assim desenvolver seu novo estilo analítico, que por sua vez gera uma nova modalidade de descrição na qual o mundo é observado segundo um “juízo imparcial”. Essa, segundo Moretti, cascata morfológica, seria típica da evolução literária, partindo dos encontros, passando pelo estilo analítico e chegando à descrição. Desse modo, ao interagir com outros componentes da estrutura, Moretti afirma que a nova técnica gerou uma onda de engenhocas e que ao passar de uma geração a outra, tinham mudado toda a paisagem.

Ao tratar de como os momentos banais e quotidianos se tornaram intrínsecos aos romances, Moretti cita a passagem de *Ilusões Perdidas* em que Lucien de Rubempré está escrevendo seu artigo para o jornal que, de acordo com o jovem, seria uma “revolução no jornalismo”. No entanto, o jornal está sem matérias, precisando de conteúdo imediatamente, qualquer que seja o assunto. Assim, um amigo de Lucien obsequiosamente se propõe a escrever. Moretti chama isso de “ideia platônica” de enchimento: palavras escritas apenas para preencher um espaço em branco. Contudo esse segundo artigo acaba por insultar certas figuras e após uma série de reviravoltas, estas pessoas decretam a ruína de Rubempré. Moretti (2014) chama isso de “efeito borboleta de Balzac”: “por mais diminuto que seja o evento inicial, o ecossistema da cidade grande é tão rico em conexões e variáveis que amplia seus efeitos de maneira totalmente desproporcional” (MORETTI, 2014, p.83).

4.2 OS MITOS DA MODERNIDADE EM BALZAC

Ao falarmos de mitos, pensamos em narrativas que expliquem o surgimento da natureza, do homem e do mundo com quem a humanidade está inserida e se relaciona, sendo essa uma das características humanas mais notáveis. Os mitos seriam essas narrativas de origem e de explicação daquilo que é desconhecido ao conhecimento humano, como aponta Santos (2015):

Uma das características da natureza humana está relacionada à criação de histórias, ou mesmo, à busca de histórias que expliquem o surgimento da natureza, do homem, do Mundo e do Universo. Em todos os tempos, o homem sempre buscou descobrir as verdades a respeito do passado e dos mistérios que envolvem seu meio, e foi em meio a tantos questionamentos que grande parte dos mitos surgiu. Mitos são, pois, narrativas que contam histórias sagradas, que relatam fatos em seu tempo primordial (Eliade, 1972). Podemos dizer então, que os relatos míticos são fundamentais para que possamos entender o ser humano e as culturas nas quais ele se insere. (SANTOS, 2015, p.41)

Entretanto os mitos modernos terão características peculiares que os distinguirão notavelmente dos mitos clássicos, e Honoré de Balzac vai ser um dos primeiros escritores a notar e expor essas diferenças. David Harvey afirma que o escritor francês havia percebido no romance *A Mulher de Trinta Anos*, que os mitos modernos são bem menos compreendidos, mas muito mais poderosos do que aqueles dos tempos antigos. Seu poder deriva da maneira como eles permeiam a imaginação como realidade inquestionável e indiscutível, fruto da experiência cotidiana, não são histórias fantásticas das origens e conflitos lendários das paixões e desejos humanos. Harvey aponta que a necessidade de a modernidade criar seus mitos foi notada por Baudelaire no ensaio crítico *Salão de 1846*, no qual ele buscou identificar “novas formas de paixão” e “tipos específicos de beleza” constituídos pela modernidade. O poeta ainda critica os artistas visuais de sua época por fracassarem em “abrir os olhos para enxergar e conhecer o heroísmo ao seu redor”, em observar que a vida na cidade é rica em temas poéticos e maravilhosos, e que estavam envolvidos em uma nova atmosfera do incrível, embora não pudessem percebê-la. Baudelaire acaba concluindo da seguinte maneira o seu ensaio:

“Os heróis da *Ilíada* não chegam a vossos pés, ó Vautrin, ó Rastignac, ó Birotteau” [...] “e nem a vós, ó Honoré de Balzac, a vós, o mais heroico, o mais singular, o mais romântico e o mais poético entre todas as personagens que tiraste de vosso peito” (BAUDELAIRE, p.156, 1992, tradução nossa)⁴⁴

A força de alguns desses mitos da modernidade pode ser percebida quando confrontados àqueles surgidos no século XIX e presentes até hoje na sociedade contemporânea. Como exemplos: o *flâneur* (o artista que vaga pela cidade buscando inspiração), o dândi (hoje em dia muitas vezes chamado de *bon vivant*, *playboy*), o *self-made man* (hoje em dia encarnado em figuras de empreendedores), a prostituta redimida pelo amor, o criminoso astuto mestre das trapaças e além de diversos outros.

Dentre os diversos símbolos da modernidade que Baudelaire destaca em *O Pintor da Vida Moderna*, um dos mais exaltados é o *flâneur*, o artista que vaga pela cidade captando a poesia inerente a ela, aquele que a observa com o “olhar de convalescente”. O convalescente teria, como a criança, a faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, até mesmo pelas mais triviais. A criança vê todas as coisas como novidade, ela sempre

⁴⁴ Car les heros de l'*Ilíade* ne vont qu'à votre cheville ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau ;[...] - et vous ô Honoré de Balzac , vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirez de votre sein !

está inebriada com o mundo; a convalescência é uma espécie de retorno à infância, caracteriza-se por captar experiências sublimes nas coisas mais mundanas. O *flâneur*, ao vagar pela cidade, observa tudo como se fosse novidade, captando a poesia nas coisas mais simples, que parecem ocultas aos olhos da multidão. A figura do flâneur vai ser utilizada por Balzac para notar os outros mitos da modernidade e descrevê-los como aponta Harvey (2015):

Antes de Baudelaire ter lançado seu manifesto das artes visuais (e um século antes de Benjamin tentar decifrar os mitos da modernidade no inacabado projeto das Passagens de Paris), Balzac já havia colocado os mitos da modernidade sob o microscópio e usado a figura do flâneur para fazê-lo. E Paris – uma cidade capital sendo transformada pelo poder burguês em uma cidade do capital – estava no centro do seu mundo. (HARVEY, 2015, p.43)

Outro expoente da modernidade que Balzac exalta é o dândi: homem que não tem outra ocupação a não ser a de cultivar o belo em sua pessoa, de satisfazer às suas paixões. O dândi dispõe, a seu bel-prazer, de grande quantidade de tempo e dinheiro, sem os quais, sua fantasia seria reduzida a apenas um devaneio, sem a possibilidade de pô-la em ação. O dandismo seria uma espécie de culto de si mesmo, capaz até de sobreviver à busca pela felicidade a ser encontrada em outrem. Como principais exemplos de dândis no nosso *corpus* temos os protagonistas Eugène de Rastignac e Lucien de Rubempré. Jovens aspirantes a esse estilo de vida, eles acabam empenhando todo seu dinheiro, e mesmo o de outros, para manter seu *status*.

Cabe também citar ainda outro mito da modernidade, embora não apontado na obra de Baudelaire, e possivelmente o mais poderoso deles no contexto da modernidade como um fenômeno da sociedade capitalista burguesa. Trata-se do *self-made man*, o homem que se faz a si próprio, isto é o homem capaz de superar e vencer na vida, saindo de uma posição social inferior e ascendendo por meio de seus esforços. É interessante notar como essa figura é, ao mesmo tempo, construída e desconstruída pelas personagens de Rastignac e Rubempré. Eles anseiam pela ascensão social, e não medem esforços para alcançar esse objetivo, usando outras pessoas, manipulando-as financeira e emocionalmente. Ambos são tutorados pelo notório criminoso Vautrin, um *self-made man* do submundo. Porém, Rastignac, por abandonar sua ligação com tal figura sinistra, acaba por triunfar na sociedade, enquanto Rubempré, por se envolver totalmente com o criminoso, acaba tendo um fim trágico. O *self-made man* balzaquiano demonstra que, diferente do ser idealizado da ideologia burguesa meritocrática, ele não se faz por si próprio, sozinho, e muito menos prospera por meios “honestos”, o que o aproxima da realidade.

4.2.1 O dandismo como pertencimento e identidade social

O dandismo pode ser considerado uma espécie de identidade por meio da qual aqueles que se reconhecem e são reconhecidos, atribuem certas regras e características delimitadoras do que é ou não, um dândi. O dandismo afirma-se como uma identidade com características definidas conforme Baudelaire estabelece em *Sobre a Modernidade* (2010). Para o poeta, o dândi seria um homem rico dedicado ao ócio, e que embora carregue no rosto uma aparente indiferença, sua única ocupação é correr no encalço da própria felicidade. Eles não têm outra ocupação a não ser o cultivo da ideia do belo em si mesmo, de satisfazer suas paixões de deixar-se sentir e pensar. Dispõem, assim, de grande quantidade de tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia seria reduzida ao estado de um devaneio passageiro, dificilmente poderia ser transformada em ação. O dandismo seria um culto de si mesmo, capaz de sobreviver à busca da felicidade em outrem, é o prazer de surpreender e de nunca ser surpreendido. Um dândi pode parecer indiferente, talvez alguém que sofra, mas que nesse último caso, irá sorrir.

Em seu *Tratados da vida elegante* (2016), Balzac também dedica uma atenção especial às características do dandismo. No entanto, o romancista não tem uma visão muito positiva dos dândis. Para ele o dandismo seria uma afetação da moda. Um homem ao se tornar dândi, torna-se um móvel de alcova, um manequim engenhoso, mas jamais um ser pensante. O dândi é gracioso, leve, estudado chegando a ser poético. Causador de inveja, a amizade para ele é um tema que domina bem a riqueza e a qual mede os modos conforme a linha de pensamento da pessoa. Sua vida é marcada por uma personalidade que parece eterna, que sempre consegue perdão graças a suas maneiras, sendo um artista com artistas, velho com os anciões e criança com as crianças. Sabe seduzir sem agradecer, pois mente em seus interesses e diverte a todos de maneira calculista. Sabe como falar, e como calar-se, preocupa-se com os outros de maneira delicada, é mestre em manusear assuntos de conversa convenientes, sua linguagem é límpida, sua zombaria acaricia e sua crítica não machuca.

Essa visão crítica e ácida do dandismo é bem explorada nas figuras de Rastignac e Rubempré, nos romances que protagonizam. São retratados como obcecados pela vida elegante, e essa obsessão é o motivo de cometerem atos de natureza duvidosa. Essas personagens dândis irão, ao decorrer dos romances que protagonizam, passar por diversas desventuras que invariavelmente irão fazê-las trilhar um caminho para a própria corrupção como aponta Calaça (2010), “As narrativas do dandismo balzaquiano são narrativas da aprendizagem, da corrupção, da conquista, da desilusão, da contradição de

valores, da amizade, da tragédia”. Calaça ainda aponta que Balzac foi um homem que foi um dândi, ou que pelo menos tentou ser um dândi. Em 1830, quando ele participava do círculo de amizades dos jornalistas da imprensa liberal, o escritor costumava frequentar ambientes da moda e usava algumas indumentárias e tinha atitudes de dândi como faziam seus colegas jornalistas-dândis⁴⁵ Charles Lautour-Mézeray (1801-1861), Eugène Sue (1804-1857), Émile de Girardin (1806-1881), Roger de Beauvoir (1806-1866), Nestor Roqueplan (1805-1870), etc.; e ainda o pintor Eugène Delacroix (1798-1863) e o desenhista Paul Gavarni (1804-1866). Mas Balzac, segundo Calaça, não teria as qualidades exteriores brilhantes (as quais, o escritor francês retrata em seus tratados de maneira ácida) para ser um dândi. Sua maneira espalhafatosa de se vestir eram ridicularizadas por seus amigos. Calaça afirma ainda que até 1830, a geração de jornalistas, poetas, romancistas, pintores, e diversos artistas a qual pertencia Balzac não se enxergava ainda como “dândi”. Eles eram os rapazes da moda, os *fashionables*, os precursores do dandismo francês.

Considerando o que Silva (2000) afirma acerca da identidade e diferença, os dois são processos que apresentam uma forte interdependência, pois alguém afirmar-se como dândi, indica ao mesmo tempo que não tem a identidade por exemplo de um rústico ou simplório, visto que o dândi é uma identidade afirmada, principalmente, pelo conceito da elegância. Embora o dândi possa ter sua identidade relacionada diretamente a uma alta classe social, os exemplos que observamos na obra de Balzac negam essa ligação, pois tanto Rastignac como Rubempré não possuem, inicialmente, a condição financeira digna de pertencimento à alta sociedade parisiense, e para manterem o estilo de vida de um dândi, muitas vezes dependem de empréstimos familiares e outras formas mais escusas de conseguir de dinheiro. Para ser um dândi não importa ser rico, o que importa é parecer rico, conforme podemos notar nessa citação de Baudelaire: “[...] o dinheiro é indispensável às pessoas que fazem das suas paixões um culto; mas o dândi não aspira ao dinheiro como a algo essencial; um crédito ilimitado é o bastante; ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares” (2010, p.62-63). Aparência é provavelmente a palavra-chave para compreender o dândi; assim como o são suas boas maneiras, as suas vestes sempre impecáveis, sua conversa sempre elogiosa e o rosto que sempre sorri, muitas vezes encobrindo seus sofrimentos e conflitos. O conhecimento do que é ser dândi leva-nos a compreender a personalidade de personagens como Rubempré e Rastignac, pois o

⁴⁵ Esse ciclo de amigos jornalistas, de Balzac, pode ter sido a inspiração para um círculo semelhante de amigos de Lucien de Rubempré em *Ilusões Perdidas*.

dandismo é a imagem que essas personagens querem projetar sobre aqueles que convivem com eles, e ao mesmo tempo é o que define suas vidas e seus objetivos pessoais. O dandismo no nosso corpus da obra balzaquiana é bem representado pela seguinte citação de *Ilusões Perdidas*:

Luciano viveu imprevidentemente gastando o dinheiro à medida que o ganhava, sem pensar absolutamente nas exigências periódicas da vida parisiense, esmagadoras para tais boêmios. Suas roupas e modo de vida rivalizavam com os dos mais notados leões da moda. Corália, como todos os fanáticos, adorava enfeitar seu ídolo; arruinava-se para dar a seu querido poeta a requintada indumentária dos elegantes que ele tanto havia desejado no seu primeiro passeio pelas Tuileries. Luciano teve então maravilhosas bengalas, uma encantadora luneta, botões de diamantes, prendedores para as gravatas, solitários, além de coletes miríficos e em grande número para poder combinar com as cores dos trajes. Depressa foi proclamado dândi. (BALZAC,1996, p - 357-358)⁴⁶

Rastignac e Rubempré são jovens vindos de uma pequena cidade provinciana Angoulême, ambos descendentes da pequena aristocracia interiorana. Ao chegarem à Paris, percebem que essa origem, tão valorizada na província, não tem significado algum na cidade-luz. Eles não pertencem mais a um grupo social de elite, estão reduzidos a serem mais um na multidão, e essa sensação de querer pertencer a elite os motivará a lutarem pela ascensão social nos romances que protagonizam. Ambos buscarão compreender o funcionamento da cidade de Paris e de sua sociedade, bem como o que seria necessário empreender para pertencer a elite, mesmo não tendo as condições financeiras para isso. Nesse intento, buscarão tornar-se homens elegantes e de bom trato social para poderem, de alguma maneira, ser integrados à alta sociedade e assim, levar uma vida confortável. Ao se tornarem dândis, os jovens sentem-se integrados à elite parisiense, como se realmente pertencessem àquele meio, como se fossem iguais aos ricos e poderosos. Desse modo, estando próximos da alta sociedade; eles finalmente poderiam conseguir uma confortável situação financeira. Mesmo que isso implique atitudes e

⁴⁶ *Lucien vit pendant un mois son temps pris par des soupers, des dîners, des déjeuners, des soirées, et fut entraîné par un courant invincible dans un tourbillon de plaisirs et de travaux faciles. Il ne calcula plus. La puissance du calcul au milieu des complications de la vie est le sceau de grandes volontés que les poètes, les gens faibles ou purement spirituels ne contrefont jamais. Comme la plupart des journalistes, Lucien vécut au jour le jour, dépensant son argent à mesure qu'il le gagnait, ne songeant point aux charges périodiques de la vie parisienne, si écrasantes pour ces bohémiens. Sa mise et sa tournure rivalisaient avec celles des dandies les plus célèbres. Coralie aimait, comme tous les fanatiques, à parer son idole ; elle se ruina pour donner à son cher poète cet élégant mobilier des élégants qu'il avait tant désiré pendant sa première promenade aux Tuileries. Lucien eut alors des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, des boutons en diamants, des anneaux pour ses cravates du matin, des bagues à la chevalière, enfin des gilets mirifiques en assez grand nombre pour pouvoir assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt dandy. (BALZAC,1972 p.398-399)*

decisões que afetam negativamente a vida das pessoas mais próximas a eles, como é o caso dos empréstimos que ambos solicitam: Rastignac arruína as economias de sua mãe e irmãs, e Rubempré obtém crédito usando o nome do melhor amigo David Séchard que, impossibilitado de pagar a dívida adquirida, acaba sendo preso.

Também podemos considerar o dandismo de Rastignac e Rubempré como identidade que eles assumem, buscando negar suas origens provincianas. A visão que se tem da identidade provinciana está em um oposto direto ao dândi, assim como Angoulême está oposta a Paris: o interior ultrapassado, preso a tradições que não parecem fazer mais sentido, e sem um senso qualquer de moda e elegância em oposição à capital, de costumes mais mutáveis e sempre deslumbrante. A identidade provinciana não é moderna como quer o dândi, nem culta e elegante como ele: ela é ignorante, limitada e irrisória se comparada à elite parisiense. E isso se torna claramente um dos principais motivos da ânsia de Rastignac e Rubempré por se tornarem homens elegantes e cultos, como os dândis. Toda essa negação de uma identidade intimamente ligada às origens dessas personagens, serve para reafirmar seus esforços de pertencimento a uma outra identidade mais próxima da performance que realizam na sociedade. Ser um dândi é diferenciar-se das massas e se destacar entre os demais como aponta Roland Barthes:

[...] o dândi está condenado a inventar o tempo todo traços distintivos infinitamente novos: ora ele se apoia na riqueza para distanciar os pobres, ora busca o aspecto desgastado para distanciar os ricos; a função do “detalhe” é justamente permitir que o dândi escape da massa e nunca seja alcançado por ela (BARTHES, 2005, p. 348-349).

Segundo Calaça (2010, p22) o dandismo de uma personagem de *A Comédia Humana*, é construído pelas interações que este tem com outras personagens dândis (por meio da imitação, inspiração ou por conselhos recebidos) e nas relações com personagens que não são dândis, mas que têm vínculos determinadores para a formação do dândi. Calaça considera Vautrin o mestre da formação do dandismo de Rastignac e Rubempré. O conhecimento acerca da sociedade e de suas regras se torna uma parte essencial para a formação do dândi, afinal ser dândi é estar inserido nos ciclos sociais e chamar a atenção pelo seu comportamento ao mesmo tempo chamativo (atraindo a atenção de todos ao seu redor) e indiferente (aparentando não se importar com aquela sociedade a qual ele se esforça para se fazer parte).

Podemos compreender que o dandismo pode ser entendido como uma identidade próxima a um ideal de elite, é a representação do desejo das personagens de pertencerem

a essa elite. O provinciano representa o que essas personagens não querem ser. Eles não querem parecer subalternos e estigmatizados. Lucien de Rubempré e Eugène de Rastignac se tornam dândis por meio de um esforço de negação de suas identidades provincianas, como uma maneira de integrarem a uma elite que justamente despreza suas origens. Desse modo o dandismo como mecanismo de ascensão social pode ser encarado também dentro da perspectiva que Calaça (2010) aponta que, segundo Carassus (1971), o dandismo seria um dos meios acessórios que permitem a elevação social dos jovens que querem fazer seu nome em Paris, essas personagens encenariam o dandismo, mas o que ocorre é que a ética deles, permite desvios singulares à ética e às convenções do dandismo.

4.2.2 – O *flâneur* balzaquiano

David Harvey (2015) aponta que Balzac muitas vezes recebe o título de inventor da figura literária do *flâneur*, embora haja evidências de que essa figura existia desde o Império Napoleônico, ou até mesmo antes. Porém o *flâneur* balzaquiano contém significativas particularidades que o tornam muito diferente de outros autores.

O próprio Harvey aponta algumas das particularidades dessa figura presente na obra balzaquiana: “[...]O *flâneur* balzaquiano é mais que um esteta, um observador errante; ele também tem propósitos, buscando desvendar os mistérios das relações sociais e da cidade [...]” (p.84). Assim o *flâneur* de Balzac é obstinado e ativo, e não um sujeito sem motivações e meramente levado pela corrente. Com essa postura mais ativa, ele acaba por mapear o terreno da cidade, evocando suas qualidades mais vívidas, tornando-a legível para os leitores de uma maneira muito característica.

Por sua vez, David August Vivian (2018) também observa e explora essa característica ativa do *flâneur* balzaquiano, ressaltando que essa figura não se limita apenas a observar a cidade de maneira passiva. Ao contrário, ela se engaja ativamente com o ambiente urbano, interagindo com seus elementos e se integrando ao tecido social da cidade:

Longe de ser um simples observador, Balzac se baseia na concepção do flâneur que o dotou de aguda percepção e talento artístico. [...] Por meio dessa figura, Balzac capta efetivamente a proliferação de perspectivas no período pós-revolucionário e incorpora essa heterogeneidade em sua obra: não apenas seus narradores, mas também seus personagens revelam o apelo do domínio do flâneur sobre os espaços urbanos de Paris⁴⁷. (VIVIAN,2018, p.8, tradução nossa)

Loubier, destaca esse aspecto único do *flâneur* balzaquiano, que é sua capacidade de se ter uma existência plural, assumindo características diferentes em cada uma das ocasiões em que aparece em *A Comédia Humana* :

[...]o flâneur balzaquiano apresenta características próprias de sua história, de seu lugar e do próprio romancista, é claro. Ele não é mais o "caminhante solitário" de Jean-Jacques, nem a coruja espectadora de Restif - duas importantes referências balzaquianas. Ele, ainda, não é o flâneur baudelairiano, e nem o andarilho nervaliano. É uma personagem romanesca e, como tal, o seu carácter típico não exclui em nada vacilações em sua definição: pelo contrário, as múltiplas faces que assume na *Comédia Humana* conferem-lhe uma existência plural – polimórfica e polissêmica. Essa figura, às vezes, nos parece estranhamente contraditória e fugaz. Esse caráter flutuante (presente nas origens e nas formas da palavra) seria assim o primeiro e principal efeito de sentido causado pela figura do flâneur⁴⁸(LOUBIER,141-142, Tradução nossa)

Refletir acerca do *flâneur* balzaquiano é também pensar na citação de Rónai, sobre como, apesar de Paris ser uma linda cidade, as personagens protagonistas de *A Comédia Humana* mal têm tempo para admirar as belezas da cidade, pois elas dedicam a maior parte de seu tempo para correr atrás de dinheiro, empregos, favores, intrigas etc. Desse modo, o *flâneur* balzaquiano é alguém que vaga pela cidade reparando nos detalhes das ruas, das construções e das pessoas com algum objetivo em mente. Sua *flanêrie* não é intencionalmente artística, mas capaz de perceber a arte presente no cotidiano. O *flâneur* balzaquiano diferente do baudelairiano não sai pela cidade com a intenção de ver a arte no mundo moderno, ele tem algum objetivo mais mundano em mente como ir à alguma

⁴⁷ Far from a simple observer, Balzac draws upon the conception of the flâneur that endowed him with acute perception and artistic talent. [...] Through this figure, Balzac effectively captures the proliferation of perspectives in the postrevolutionary period and incorporates this heterogeneity into his work: not only his narrators but his characters, too, reveal the appeal of the flâneur's mastery over the urban spaces of Paris.)

⁴⁸[...] car celle du Flâneur balzacien présente des caractéristiques propres à son histoire, à son lieu et au romancier lui même, bien sûr. Il n'est plus le « promeneur solitaire » de Jean-Jacques, ni le hibou spectateur de Restif – deux références balzaciennes importantes. Il n'est encore ni le Flâneur baudelairien, ni l'errant nervalien. Il est un personnage Romanesque et, à ce titre, son caractère typique n'exclut en rien des flottements dans sa définition : au contraire, les multiples visages qu'il prend dans La Comédie humaine le dotent d'une existence plurielle – polymorphe et polysémique – telle que la figure nous semble parfois étrangement contradictoire et fuyante. Ce caractère flottant (jusque dans les origines et les formes du mot) serait ainsi le premier et principal effet de sens dégagé par la figure du Flâneur. (LOUBIER,141-142)

festa, ou mesmo procurar emprego, como Rubempré, mas mesmo nessas andanças com objetivo mundano, ele acaba percebendo a vida existente naquela cidade e essas observações acabam tomando proporções artísticas. E dentre essas diversas caminhadas pela cidade ele se percebe não somente como um observador daquela vida urbana, mas sim como parte daquela imensidão de pessoas, apenas mais alguém na multidão. No seguinte trecho podemos ver um exemplo dessa *flânerie* balzaquiana quando Lucien de Rubempré recém-chegado à Paris anda observando a cidade e percebendo como ela se mostra como um ambiente que o diminui a uma certa insignificância diante daquele ambiente hostil:

Durante o seu primeiro passeio vagabundo através dos boulevares e da Rue de la Paix, Luciano, como todos os recém-chegados, ocupou-se mais das coisas que das pessoas. Em Paris, o conjunto das construções e das atividades urbanas chama logo atenção: o luxo das lojas, a altura das casas, a afluência das carruagens, os permanentes contrastes que apresentam o extremo luxo e a extrema miséria antes de tudo despertam o interesse. Surpreendido por aquela multidão em meio à qual se sentia estranho, aquele homem de imaginação sentiu como que uma imensa diminuição de si mesmo. As pessoas que, no interior, gozam de certa consideração, e que ali a cada passo encontram provas de sua importância, não se acostumam de modo algum a essa perda total e súbita de seu valor. Ser algo em sua terra e nada ser em Paris são dois estados que requerem transições; e aqueles que passam muito bruscamente de um para o outro caem numa espécie de aniquilamento. (BALZAC,1996, p.154)⁴⁹

Para o *flâneur* balzaquiano Paris é um ambiente que chama a atenção por sua aparência ao mesmo tempo luxuosa e ameaçadora, fascinando e intimidando rapazes recém-chegados àquela cidade que os reduz a apenas mais um dos seus elementos. E aos passear por aquela cidade ele reflete sobre seu próprio papel nela: Rubempré, ao ver-se em Paris, dá-se conta de sua insignificância perante a grandiosidade daquele local, ele que poderia ser alguém com certa notoriedade na província, ali em Paris era apenas mais um dentre os milhares de jovens que chegavam todos os dias para ganhar a vida. De frente à multidão e à cidade grande, resta-lhe chocar-se ao conceber sua insignificância. Rubempré vivia num local em que a vida era muito mais próxima de um ideal de comunidade onde todas as pessoas se conhecem, da época do Antigo Regime. Ao olhar

⁴⁹ *Pendant sa première promenade vagabonde à travers les Boulevards et la rue de la Paix, Lucien, comme tous les nouveaux venus, s'occupe beaucoup plus des choses que des personnes. À Paris, les masses s'emparent tout d'abord de l'attention : le luxe des boutiques, la hauteur des maisons, l'affluence des voitures, les constantes oppositions que présentent un extrême luxe et une extrême misère saisissent avant tout. Surpris de cette foule à laquelle il était étranger, cet homme d'imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même. Les personnes qui jouissent en province d'une considération quelconque, et qui y rencontrent à chaque pas une preuve de leur importance, ne s'accoutument point à cette perte totale et subite de leur valeur. Être quelque chose dans son pays et n'être rien à Paris, sont deux états qui veulent des transitions ; et ceux qui passent trop brusquement de l'un à l'autre, tombent dans une espèce d'anéantissement.* (BALZAC,1973,p.177)

para as ruas de Paris, sente o peso da modernidade encarnado naquelas paisagens e pessoas. Desse modo retomamos o que Harvey fala acerca do *flâneur* balzaquiano, que ele é uma personagem ativa e que muitas vezes ao observar a cidade ele se compreende como parte integrante daquela paisagem. No caso de Rubempré, ao se compreender como integrante daquela multidão a sensação de insignificância é logo sentida, pois, se na província ele poderia até mesmo gozar de certo prestígio, ali entre muitos outros, ele era apenas mais um jovem qualquer que não tinha nada além de seus sonhos e ambições, fazendo nascer nele um desejo de se destacar no meio daquele turbilhão de pessoas que apenas pareciam somente existir. Rubempré, assim como Rastignac, não queria simplesmente existir, mas ser relevante e poderoso, ter a cidade que o oprimia aos seus pés, e, a partir dessa percepção da própria insignificância, utilizar os meios mais escusos para se destacar.

4.2.3 O *Self-made man*: Goriot, Rastignac, Rubempré e Vautrin

Ao observarmos personagens como Pai Goriot, Rastignac, Rubempré e Vautrin veremos um traço em comum entre eles que é o impulso de prosperar na vida de maneira maquiavélica em que os fins justificam os meios. Goriot, embora nos seja apresentado como uma figura totalmente abnegada em favor de suas filhas e consequentemente arruinado por elas, alcançou sua fortuna de forma inescrupulosa, visto que o dinheiro por ele acumulado advém da venda de farinha em altos preços durante o período da Revolução, marcado pela escassez de alimentos para a maior parte da população francesa. Tendo em vista as grandes consequências da Revolução, uma das figuras mais emblemáticas, principalmente para os ambiciosos arrivistas balzaquianos como Rastignac e Rubempré, e de certo modo Vautrin, foi Napoleão Bonaparte, que inicia sua vida pública como um militar de patente baixa até atingir seu auge como arrivista, ao se coroar imperador da França, como apontam Mota e Maciel:

O horizonte dos jovens nos romances de Balzac, por exemplo, é Napoleão Bonaparte. O ato de coroar a si mesmo como imperador da França demonstra que o indivíduo constrói a si próprio: é a figura por excelência do *self-made man* e, mais ainda, a do arrivista, bem como do empreendedor. Todos os arrivistas balzaquianos têm um “busto de Napoleão” em seus quartos localizados numa pensão barata e o lema “carreira aberta ao talento” em suas mentes. Mas Napoleão é um caso à parte, porque o que acontece uma vez, não necessariamente acontecerá sempre. Não são todos os que podem retirar a coroa das mãos do papa e colocá-la sobre suas cabeças. (MOTA, MACIEL, 2021, p.248)

Desse modo, essas personagens encarnarão um dos mitos mais proeminentes da modernidade e do capitalismo que é o *self-made man*, o homem que vence na vida apesar de todas as dificuldades e adversidades postas contra eles. Possivelmente o mito mais poderoso da modernidade, o *self-made man* é visto como esse ser mítico que consegue vencer as dificuldades da vida graças a sua própria força de vontade, e praticamente sozinho, é apontada por Garcia (2021):

A ideia do *self-made man*, termo cunhado por Frederick Douglass, em 1885, em uma famosa palestra, traz a ideia do homem feito por si mesmo. Segundo Douglass, o *self-made man* é aquele que, em suas palavras, “são o que são, sem a ajuda de nenhuma das condições favoráveis pelas quais outros homens geralmente se levantam no mundo e alcançam grandes resultados”. (GARCIA,2021, p128)

Esses homens fazem de tudo para garantir a própria felicidade, mesmo que isso implique diretamente a infelicidade alheia. Aqueles que se opõem a sua busca incessante pelo sucesso devem ser vencidos, os amigos e aliados são apenas ferramentas úteis para se conseguir uma recompensa que está sempre no futuro. O *self-made man* faz do seu presente uma ferramenta para um futuro supostamente glorioso. Como aponta Garcia (2021): “A felicidade é o ponto central para o *self-made man*. Todo esforço que se faz no presente visa alcançar uma felicidade que é posta sempre para o futuro. (GARCIA, p.203)”. E essa felicidade sempre posta no futuro impede essas personagens aproveitarem o momento presente, pois, para eles, tudo tem que ser feito com o objetivo de garantir essa felicidade idealizada que está sempre nesse tempo que nunca chega que é o futuro.

O *self-made man* está sempre se esforçando para garantir a sua própria felicidade, empregando todos os tipos de artifícios visando garantir esse objetivo: manipulação, golpes, e até mesmo assassinato são cogitados por essas figuras. Rastignac, embora se negue a participar da trama de assassinato proposta por Vautrin, não vê problemas em praticamente arruinar o dote de suas irmãs e o dinheiro da pensão de sua mãe para manter seu estilo de vida. Também não vê problemas em servir de amante para uma das filhas do Pai Goriot, com a anuência do velho. Rubempré inicialmente não vê problema algum em fazer com que seu melhor amigo assine promissórias, que o poeta não foi capaz de pagar o que resulta na prisão de David Séchard, além de também escrever notícias falsas contra seus amigos e aliados sob a promessa de se conseguir uma posição profissional elevada. Além disso não vê problemas em ter a mulher que supostamente diz amar ser explorada como prostituta para financiar seu estilo de vida luxuoso.

Vautrin por si só é o mentor responsável por alguns dos atos cometidos por Rastignac e Rubempré, além de ser um notório criminoso procurado. Também podemos destacar como ele arruína a vida da jovem Esther Gobseck fazendo-a viver uma situação análoga à prostituição, quando força a jovem a ser amante do banqueiro Nucingen. E por fim o pai Goriot, que nos parece uma figura quase santificada por causa do sofrimento pelo amor de suas filhas, também não mede esforços imorais para satisfazer a vontade delas, como na situação que serve como alcoviteiro dos encontros extraconjugais de sua filha Delphine com Rastignac. Cada uma das personagens não tem escrúpulos para atingir os objetivos de sua felicidade: dinheiro e posição social para Rastignac, Rubempré e Vautrin, e realizar a vontade das filhas para o Pai Goriot. Fruto da atomização do indivíduo: processo inerente à formação da sociedade burguesa o *self-made man* põe todo seu esforço de vida em obter sucesso, mesmo que para isso precise sacrificar suas convicções e relações interpessoais para esse objetivo, como podemos ver na seguinte citação de Garcia:

O sonho do *self-made man* carrega uma série de sacrifícios a serem vivenciados pelo indivíduo. É um novo estilo de vida em que, em todo tempo, é necessário estar trabalhando em prol dos propósitos que se busca, e isso envolve corpo, alma e mente. (GARCIA,2021, p.206)

Entretanto, esses sacrifícios que o *self-made man* faz, muitas vezes, como pudemos ver nas obras balzaquianas envolvem principalmente terceiros. Afinal enxergar a família, amigos, a amante e pessoas desesperadas como mero instrumentos para alcançar seus objetivos é algo comum para personagens como Rastignac, Rubempré, Goriot e Vautrin. Embora eles possam sentir algum remorso em suas atitudes, e mesmo tomar atitude drásticas como Rubempré movido por esse remorso, o objetivo final que é a felicidade deve ser alcançado a qualquer custo, principalmente se esse custo não o envolver diretamente.

Uma observação importante sobre o *self-made man* balzaquiano é que o fracasso é sempre iminente: Goriot morre de maneira triste, tendo um enterro ao qual ninguém além do coveiro, Rastignac e o médico Bianchon estavam presentes. Rubempré primeiramente acaba falindo em sua primeira ida a Paris, e na segunda, comete suicídio. Rastignac embora tenha conseguido uma boa posição social, está sempre com medo de a sombra de Vautrin revelar a sua verdadeira identidade, e mesmo Vautrin que tem um fim confortável como investigador de polícia, viu seu discípulo mais amado morrer.

No seguinte trecho, temos a revelação de como O Pai Goriot conseguiu sua fortuna,

e demonstra bem esse aspecto do *self-made man* como alguém disposto às diversas artimanhas e arranjos para obter um sucesso social, que na sociedade burguesa implica diretamente ser financeiramente bem-sucedido:

João Joaquim Goriot era, antes da Revolução, um simples operário numa fábrica de massas, hábil, econômico e bastante arrojado para comprar o estabelecimento do patrão, que o acaso tornou vítima da primeira sublevação em 1789. Instalara-se à rue de Jussienne, próximo do mercado de cereais, e tivera o grande bom-senso de aceitar a presidência de sua seção, a fim de fazer com que as personagens mais influentes daquela época perigosamente protegessem seu comércio. Essa perspicácia fora a origem de sua fortuna, que começou durante a escassez, falsa ou real, de gêneros, em consequência da qual os cereais subiram extraordinariamente de preço em Paris. Enquanto o povo se matava à porta das padarias, certas pessoas iam comprar, livres do tumulto, massas nas mercearias. Durante esse ano, o cidadão Goriot acumulou um capital que, mais tarde, lhe permitiu dedicar-se ao comércio, com a superioridade que uma grande soma de dinheiro confere a quem a possui. (BALZAC, 1992, p.88)⁵⁰

Podemos perceber, nesse trecho, como o Pai Goriot, antes um simples operário de massas, por meio de sua habilidade e do acaso envolvendo o patrão morto na Revolução Francesa, conseguiu comprar o negócio de seu antigo patrão. Além disso, devido à escassez em decorrência do período revolucionário, ele conseguiu fazer sua fortuna com a venda de farinha por preços exorbitantes para, no fim, se dedicar ao comércio. Nesse caso vemos os principais aspectos dessa ideologia; cada oportunidade deve ser aproveitada para progredir na vida, por mais vil que seja. Vender itens de primeira necessidade, abusivamente sobrevalorizados, durante situações de escassez e necessidade é o aspecto mais venal desse herói do capitalismo. Revela uma existência conduzida somente pelo lucro, fruto da ideologia burguesa que mercantiliza até mesmo situações de extrema necessidade para as pessoas, transformando-as em uma grande oportunidade de negócio. Com relação à personagem de Goriot também cabe a ironia de alguém com a fortuna angariada dessa maneira, ver seu patrimônio dilapidado pelas únicas pessoas com quem se importava, revelando que essa ideologia baseada somente no lucro e na maneira fácil de ganhar dinheiro muitas vezes se volta contra aqueles que mais a defendem.

⁵⁰ Jean-Joachim Goriot était, avant la révolution, un simple ouvrier vermicellier, habile, économe. et assez entreprenant pour avoir acheté le fonds de son maître, que le hasard rendit victime du premier soulèvement de 1789. Il s'était établi rue de la Jussienne, près de la Halle-aux-Blés, et avait eu le gros bon sens d'accepter la présidence de sa section, afin de faire protéger son commerce par les personnages les plus influents de cette dangereuse époque. Cette sagesse avait été l'origine de sa fortune qui commença dans la disette, fausse ou vraie, par suite de laquelle les grains acquirent un prix énorme à Paris. Le peuple se tuait à la porte des boulangers, tandis que certaines personnes allaient chercher sans émeute des pâtes d'Italie chez les épiciers. Pendant cette année, le citoyen Goriot amassa les capitaux qui plus tard lui servirent à faire son commerce avec toute la supériorité que donne une grande masse d'argent à celui qui la possède. (BALZAC, 2010, p.125-126)

Levando em consideração a trajetória do velho Goriot, a atitude de suas filhas para com ele é muito semelhante ao comportamento do *self-made man*, pois as mesmas estão interessadas na própria felicidade e vêem o próprio pai como um instrumento útil enquanto este ainda lhes fornece dinheiro e apoio para manter o estilo de vida luxuoso das jovens, mas no momento em que ele não é mais útil, é descartado. Ao analisar essa relação de Goriot e suas filhas podemos considerar como exemplo a análise de Marx acerca de como a sociedade burguesa mercantilizou até mesmo as relações familiares mais próximas.

Esse aspecto da mercantilização das relações humanas também pode ser percebido na relação em que Lucien de Rubempré desenvolve com Esther Gobseck. Uma suposta relação romântica, mas que é reduzida a uma relação de exploração da prostituição, na qual Lucien é o gigolô e Esther é a cortesã explorada, e Vautrin, desempenha o papel semelhante à de um cafetão. Outro vínculo tingido por esse aspecto mercantil é a relação entre Rastignac e Delphine. Nesse relacionamento, o jovem enxerga a filha do Pai Goriot como uma ferramenta que pode garantir sua admissão na alta sociedade parisiense. Por sua vez, Delphine percebe Rastignac como uma forma de alimentar seu ego e nivelar-se às demais damas da elite, que também mantêm amantes jovens. Aqui, os laços amorosos são distorcidos e vistos através da lente mais fria e pragmática, estruturados para que os *self-made men* alcancem seu objetivo – que, no caso de Rastignac e Rubempré, é conseguir um lugar na alta sociedade parisiense. Essa situação fica mais evidente ao considerarmos o papel de Nucingen, o barão abastado, nessa equação complexa. Tanto Rastignac quanto Rubempré estão envolvidos em relações parasitárias com ele, sendo intermediados por mulheres - seja a esposa do barão ou sua "amante". Delphine, oferece a Eugène a chance de usufruir de sua influência para garantir sua ascensão social. Por outro lado, Esther desempenha o papel de uma prostituta altamente lucrativa, que consegue extrair quantias substanciais do barão de Nucingen, possibilitando para Lucien uma vida digna de um dândi parisiense.

O *self-made man* emerge como um herói do capitalismo, sendo a encarnação perfeita dos valores individualistas desse sistema econômico. Nele está presente uma ideologia que prega a ilusão do sucesso e riqueza obtidos por meio do esforço próprio e de um suposto, trabalho honesto. Entretanto, algo põe em xeque essa ilusão, o fato de muitos exemplos de homens e mulheres bem-sucedidos virem de famílias já ricas ou com um histórico de pertencimento à elite, como é o caso de muitos empresários, oriundos de famílias tradicionais. A realidade é que o acesso a recursos e conexões preexistentes acaba influenciando diretamente em relação ao sucesso material em uma sociedade capitalista.

Rastignac e Rubempré são, apesar da decadência da fortuna de suas famílias, de origem nobre, e apesar do fracasso de Lucien, a condição de nascimento de ambos permitiram que pudessem ter acesso a pessoas influentes dentro da sociedade parisiense.

Além dessas condições ligadas diretamente ao nascimento outro aspecto mitológico do *self-made man*, que é desconstruído na *Comédia Humana* é a concepção de ficar rico com trabalho honesto. Primeiramente, Rastignac sequer tem um trabalho formal, o que sabemos dele é que consegue dinheiro por meio de sua família ou por meio dos mimos de suas amantes, e Rubempré, embora trabalhe como jornalista, somente consegue ter dinheiro a partir do momento em que começa a publicar artigos feitos especialmente para agradar pessoas influentes na sociedade parisiense. Além disso há a ligação deles com o criminoso Vautrin, que serve de mentor para ambos, embora Rastignac renegue seu mentor, muito por ele foi aprendido, e Rubempré é praticamente um pupilo fiel que segue as ordens de seu mestre. Além disso não podemos esquecer que a maneira como Goriot enriqueceu cometendo preços abusivos da farinha na época da fome na revolução se não é criminoso, é no mínimo moralmente reprovável. Vautrin, a outra grande personagem *self-made man* é um notório criminoso cuja sua posição social ao final da trilogia como um agente policial, tendo uma vida confortável é ironicamente possível, justamente, por seu passado criminoso. Embora seu sonho de mudar-se para o Brasil e viver como um senhor de escravos, como ele afirma a Rastignac em *O Pai Goriot*, não tenha sido concretizado, ele termina seu ciclo de uma maneira confortável e até mesmo bem-sucedida, embora em sua trajetória várias vidas arrasadas e destruídas por sua ambição.

5 CONCLUSÃO:

Neste trabalho tentamos fazer uma análise das condições sociais, históricas e literárias para responder que Honoré de Balzac não somente foi precursor da modernidade literária, mas também pode ser considerado um dos inventores da própria modernidade devido a sua capacidade de perceber as mudanças enfrentadas pela sociedade, mas também na criação e estabelecimento de vários mitos e paradigmas que esparsos em sua literatura e naquela de séculos posteriores. Um dos principais pilares teóricos dessa análise é a obra de Lucács, o que nos leva a uma orientação mais próxima da análise histórico-dialética marxista.

Inicialmente introduzimos essa pesquisa contextualizando a importância literária da obra balzaquiana e introduzimos a base teórica a ser desenvolvida. Isto é apresentarmos um apanhado da sociedade francesa na época em que Balzac redige *A Comédia Humana*, assim como aspectos biográficos do autor.

No primeiro capítulo desse trabalho apresentamos uma contextualização histórica social e artística sobre a definição de Modernidade, sobre o que seria o moderno e de como a sociedade burguesa foi a principal responsável por esse fenômeno cultural, artístico e social. Também tomamos como referência uma das obras que definiram conceitualmente a arte e sociedade moderna que é *Sobre a Modernidade* de Baudelaire. A partir dessa contextualização fizemos uma breve retrospectiva do surgimento do romance moderno e de como ele se estabelece como a forma literária representativa dessa sociedade burguesa. Observamos também as características do romance que lhe permitem ser definido dessa maneira.

No capítulo a seguir, fizemos uma apresentação dos romances estudados em nosso corpus e das personagens protagonistas dos mesmos, referenciando diretamente sua importância dentro do contexto geral da obra balzaquiana, e de como esses romances juntos podem ser considerados como um excerto de destaque em *A Comédia Humana*, conhecido como Ciclo de Vautrin, visto que a personagem de Vautrin/Jacques Collin é o grande elo entre esses três textos ligando não somente as histórias dessas obras mas também a relação entre as personagens protagonistas. Também levamos em consideração como as personagens protagonistas de cada um dos romances estão ligadas por algum tipo de paixão: Rastignac, Rubempré, Vautrin e de certa forma David Séchard a paixão pelo dinheiro, sucesso e ascensão social, Pai Goriot e Esther a paixão abnegada por outras pessoas. Também consideramos a pensão Vauquer de *O Pai Goriot*, uma personagem principal devido ao seu papel como uma grande entidade que reúne as mais diversas

representações das figuras humanas e das paixões existentes em um ambiente urbano.

No outro tópico fazemos uma análise sobre os aspectos literários acerca da produção romanesca balzaquiana e de como ela pode ser considerada uma obra extremamente singular seja por seus aspectos literários ou sua própria situação de criação e publicação. Foi necessário levar em conta que cada romance, conto ou ensaio de Balzac não são apenas textos isolados, mas partes integrantes de uma obra maior e ligadas seja de maneira direta ou muitas vezes indireta, é interessante refletir sobre as personagens e os temas tratados em *A Comédia Humana*, são recorrentes formando uma espécie de mundo paralelo muito semelhante à sociedade francesa do início do século XIX, época que em Balzac redigiu sua obra.

No outro tópico refletimos sobre o aspecto histórico do romance balzaquiano e de como se dá a relação entre literatura e história nesse contexto de *Comédia Humana*. Como Balzac ao se propor a ser o secretário da sociedade francesa do início do século XIX, adentra os meandros da vida privada daquela sociedade.

No outro tópico discutimos a importância de Paris e do ambiente urbano nos romances que tomamos como corpus e como essa cidade é muito mais que um simples ambiente em que as personagens habitam, mas sim, ela também é uma grande personagem e, muitas vezes, é a grande antagonista de cada uma das outras personagens.

No último capítulo refletimos sobre a modernidade presente em Balzac, sobre a visão da vida burguesa como objeto da literatura e de como os mitos modernos foram mostrados e mesmo inventados por Balzac. É notável, segundo a crítica, como o autor foi capaz de retratar uma sociedade em mudança significativa do Antigo Regime, na transferência da aristocracia dominante, para uma modernidade capitalista, dominada pela burguesia. Embora Balzac fosse um monarquista, ele percebia que a decadência da antiga classe dominante era notável, retratando os remanescentes dessa classe muitas vezes como velhos corruptos que faziam de tudo para manter o seu antigo status, ou jovens não menos ambiciosos vindos de uma pequena nobreza já sem muito capital.

A mercantilização das relações humanas é um elemento que permeia esses romances, como podemos notar nos exemplos de Rastignac e Rubempré, que parasitam suas relações sociais e afetivas de modo que essas são apenas utilitárias para seus planos de sucesso na sociedade parisiense.

Os relacionamentos complexos e muitas vezes distorcidos revelam como as relações humanas na *Comédia Humana* acabam sendo profundamente afetadas pelos elementos de poder, ambição e status social. A exploração e o pragmatismo substituem muitas vezes

a verdadeira conexão emocional, ressaltando a influência corrosiva que a busca pelo sucesso material exerce sobre a maneira como as pessoas interagem e se relacionam. A modernidade, com seu enfoque crescente na ascensão social e nos valores materialistas, encontra uma representação aguda e muitas vezes implacável nas obras de Balzac.

Nas obras em que Balzac representa o início dessa sociedade moderna percebemos como os valores morais dessa época que pareciam muito sólidos, estavam se tornando mais fluidos e condizentes com uma realidade em que tudo tinha um preço.

Assim podemos afirmar que Balzac, não apenas previu a sociedade moderna em seus aspectos mais venais, mas também, ao representar a vida comum em sua obra de maneira crítica e muitas vezes sarcástica, foi um dos inventores da modernidade literária, em seu aspecto mais crítico e cínico.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo : Hucitec UNESP, 1998, p. 397-428.
- BALZAC, H. **Illusions Perdues**. Paris : Gallimard, 1972.
- BALZAC, H. **Le Père Goriot**, Paris : Gallimard, 2010
- BALZAC, H. **Splendeurs et misères des courtisanes**, Paris : Gallimard : 1989
- BALZAC, H. Esplendores e Misérias das Cortesãs In: BALZAC,H. **A comédia humana: Estudos de costumes**: Cenas da vida parisiense. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1990.
- BALZAC, H. Ilusões Perdidas In: BALZAC,H. **A comédia humana**: Estudos de costumes: Cenas da vida provinciana. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1996.
- BALZAC,H. O Pai Goriot In: BALZAC,H. **A comédia humana**: Estudos de costumes: Cenas da vida privada. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1989.
- BALZAC,H. História dos treze In: BALZAC,H. **A comédia humana**: Estudos de costumes: Cenas da vida parisiense. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 2013.
- BALZAC,H. **tratados da vida elegante**: Ensaios sobre a moda e a mesa; organização, apresentação, Tradução e notas de Rosa Freire D’Aguiar. — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAUDELAIRE, C. **O Pintor da Vida Moderna**, Tradução de Tomaz Tadeu, Concepção e Organização de Jérôme Filho e Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BAUDELAIRE, C. *Critique d'art, suivi de critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992

BARBO, D. Balzac, Wilde e a cultura grega: construções literárias de identidades homoeróticas no século XIX In: **Temporalidades - Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG**, vol. 2, n.º 1, Janeiro/Julho de 2010 - ISSN:1984-6150

BARTHES, R. **Inéditos v. 3: imagem e moda**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BELLANDI, D Obsolescência programada na modernidade e interface com o ordenamento jurídico-brasileiro In: **Direito socioambiental, consumo e novas tecnologias [recurso eletrônico]** / org. Cleide Calgaro, Agostinho Oli Koppe Pereira, Liton Lanes Pilau Sobrinho. – Caxias do Sul, RS: Educs, 2017. p.112-130 Disponível em acesso em 04.out.2022

BENJAMIN, W. **Paris, capital do século XIX**, disponível em <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/benjamin-w-paris-capital-do-sc3a9culo-xix-trad-kothe.pdf> acesso em 07.ago.2019

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, W, **Baudelaire e a Modernidade**. Tradução João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**, Tradução Carlos Filipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo Companhia das Letras, 2011

BODIN, T. Notice et Notes In: BALZAC **Le Père Goriot**, Paris: Gallimard, 2010

CALAÇA, F. **Balzac e a “Pensão burguesa para os dois sexos e os outros”**. Non Plus, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 4-15, 2013. DOI: 10.11606/issn.2316-3976.v2i3p4-15. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/49760>. Acesso em: 6 jan. 2022

CALAÇA, F. **Dandismo e cuidado de si: ensaios de subjetivação em Balzac**
Orientação: Terezinha de Camargo Viana Coorientação: Olivier Bara, Tese (doutorado)
Universidade de Brasília, Brasília p.292 2010.

CALINESCU, M, **Five Faces of Modernity: Modernism Avant-Garde, Decandence Kitsch**. Durham: Duke University Press, 1987

CARASSUS, E. **Le Mythe du dandy**. Paris: Armand Colin, 1971

CARVALHO, D. B. **Balzac e a formação do romance moderno: uma análise do realismo de Ilusões Perdidas**. Orientadora: Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa Dissertação (Mestrado) Universidade de Brasília, Brasília, 2017. p126

CARPEUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Vol. III, 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008

CHOCIAY, L. **Moda e literatura: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar**
Orientadora; Professora Doutora Norma Wimmer São José do Rio Preto, Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2013 p.251

COMPAGNON.A, **Os cinco paradoxos da modernidade**, Tradução de Cleonice P.H. Mourão et alli Belo Horizonte Editora UFMG, 1996

DAVIN, F. Introduction aux Études Philosophiques. In: BALZAC, H. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1979.

DERUELLE A. Le roman balzacien entre histoire et mémoire, IN : **L'Année balzacienne**, 2007/1 (n°8), p. 33-48. DOI : 10.3917/balz.008.0033. URL: <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2007-1-page-33.htm> Acesso em 07.ago.2022

FERNANDES, A. **Eugène de Rastignac, un Héros Négatif**. Máthesis, p.127-134. <https://doi.org/10.34632/mathesis.1997.3785> Acesso em 07.ago.2023

FORTASSIER, R. **Du bon usage par le romancier Balzac des souffrances du jeune Honoré**. Disponível em < <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2003-4-page-39.htm> > Acesso em 07.ago.2019

GARCIA A. The Clock is Ticking: Reflexões sobre o ambiente 24/7 e o discurso do Self-Made Man In: **Revista Brasileira de Estudos Organizacionais** – v. 8, n. 1, p. 196- 213, Janeiro-Abril/2021 DOI: 10.21583/2447-4851.rbeo. 2021.v8n1.381

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp,1991.

GINSBURG, M.P. Splendors and Miseries of Modernity: Honoré de Balzac, In **A Companion to World Literature**. Editado por Ken Seigneurie. John Wiley & Sons, Ltd. 2019 Ltd. DOI: 10.1002/9781118635193.ctwl0193 disponível em <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118635193.ctwl0193> acesso em 15.jul.2022

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARVEY, D. **Paris, capital da modernidade**, Tradução de Magda Lopes São Paulo: Ed. Boitempo, 2015.

DUCOURNEAU, J.A. Notice, In: BALZAC, **Illusions Perdues**. Paris: Gallimard, 1972.

LAFORGUE, P. **L'Éros romantique : représentations de l'amour en 1830**. Paris: PUF, 1998

LOUBIER, P. Balzac et Le Flâneur In MICHEL, A. **L'Année balzacienne 2001 : . Esthétique et poétique balzaciennes**, Paris PUF / n°2 p.141-166

LUKÁCS, G. **A teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica** Tradução de José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Duas Cidades Ed.34, 2000.

LUKÁCS, G. O Romance como Epopeia Burguesa. In: **Revista Ad Hominem** 1, Tomo III, Música e Literatura. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999

LUKÁCS, G. Balzac: Les Illusions Perdues In: **Ensaio sobre Literatura** Tradução de Luís Fernando Cardos, Editora Civilização Brasileira, 1965, p 95-114

LUKÁCS, G. **Marx e Engels: como historiadores da literatura**, Tradução de Nélio Schneider 1ed. São Paulo, Boitempo,2016

MACHADO, I. P. A comédia humana, In: **Pai Goriot**, Porto Alegre L&PM ,2006

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. **A cultura do romance** Tradução Denise Bottmann Cosac Naify, São Paulo, 2009 p.3-15

MARCEAU F. **Balzac et son monde**. Paris: Gallimard, 2008.

MARX, K; E ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 3. ed. São Paulo: Sundermann, 2017.

METADIER, P. **Balzac homme politique**, Paris l'Harmattan, 2006

MORETTI, F. **O Burguês: entre a história e a literatura**, São Paulo: Três Estrelas,2014.

MOTA, L.L.F; MACIEL, E. O tempo agora é moeda: de Balzac a Graciliano Ramos, In: **Revista Nau Literária**, V. 17, 2021 N. 2, p. 238-267, 2021 disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/110424/65523> acesso 19 jan.2022

MOZET, N ; PETITIER P. Introduction In MOZET ; N, PETITIER, P., **Balzac dans l'Histoire**, études présentées et réunis par Nicole Mozet et Paule Petitier, Sedes, 2001 p.7-23

OLIVEIRA, R. C. **Esther van Gobseck e lúcia: percursos de duas cortesãs**. Non Plus, [S. l.], v. 7, n. Especial, p. 100-112, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-3976.v7iEspecialp100-112. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/134288>. Acesso em: 6 jan. 2022.

RODRIGUES, A.D. Tradição e modernidade In: **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n. 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 301-308. disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/6925> acesso em 04 out. 2022

RÓNAI, P. **A vida de Balzac: uma biografia ilustrada**, Ediouro, Rio de Janeiro, s/d.

RÓNAI, P. Introdução à Esplendores e Misérias das Cortesãs In: BALZAC, H, **A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida parisiense**. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1990 p 15-23

RÓNAI, P. Introdução à Ilusões Perdidas In: BALZAC, H. **A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida provinciana**. Tradução de Vidal de Oliveira et alli. São Paulo: Globo, 1990. p 15-25

RÓNAI, P. Introdução a Pai Goriot In: BALZAC, H. **A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida privada**. Tradução de Vidal de Oliveira *et alli*. São Paulo: Globo, 1990 p 15-22

RÓNAI, P. Paris, personagem de Balzac In: RÓNAI, P, **Balzac e a Comédia Humana**. São Paulo: Globo, 2012. p 135-161

SANTOS, M.C. Balzac e os Mitos da Modernidade: **Fausto e Don Juan em La peau de chagrin et L'elixir de longue vie**, Tese (Doutorado) Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara) Orientador: María Dolores Aybar Ramírez Araraquara, 2011 182 f.

SCHEEL, M.; GARCIA, AP. A busca que nunca termina: modernidade, romance e poesia em Nadja, de André Breton In: **Lettres Françaises**, nº17(2), p. 203-246, 2016 disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/9901/6542> acesso em 12.mai.2022

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (org.), HALL, S., WOODWARD, K. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p.73-102

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

TADIÉ, J.Y. **Introduction à la vie Litteraire de XIXe siècle Paris** : Bordas, 1976

VACHON, S. « Lire au temps de Balzac. Le témoignage de la fiction balzacienne », In : **L'Année balzacienne**, 2010/1 (n° 11), p. 7-19.2016 DOI: 10.3917/balz.011.0007. disponível em <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2010-1-page-7.htm> acesso em 05.jul.2021

VIVIAN, D.A **“La ville aux cent mille romans”: Flânerie and Modernity in Urban French Literature from Balzac to Breton**. Tese (Master’s Degree), Universidade da Califórnia, Santa Barbara, 2018 disponível em <https://escholarship.org/uc/item/2gk8d1vp> Acesso 05.mar.2024