

ALEXANDRE KUCIAK

AMBIÇÃO E FORMA LITERÁRIA EM *O PAI GORIOT*

PORTO ALEGRE

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

## AMBIÇÃO E FORMA LITERÁRIA EM *O PAI GORIOT*

ALEXANDRE KUCIAK

ORIENTADORA: PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> REGINA ZILBERMAN

Dissertação de mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE  
2016

### CIP - Catalogação na Publicação

Kuciak, Alexandre  
    Ambição e forma literária em "O Pai Goriot" /  
Alexandre Kuciak. -- 2016.  
    143 f.

Orientadora: Regina Zilberman.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Honoré de Balzac. 2. Mimesis. 3. O Pai Goriot.  
4. Erich Auerbach. 5. Ambição. I. Zilberman, Regina,  
orient. II. Título.

## Agradecimentos

Sob a lástima de esquecer alguém agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Regina Zilberman, com quem sempre aprendi muito, especialmente por sua dedicação, atenção, compreensão e investimento. À minha família e aos meus padrinhos, sempre perguntando quando é que ia terminar a faculdade, pelo apoio absoluto. À minha namorada, Mariana Borges, por todo este tempo lindo que passamos juntos. Aos meus amigos, em especial Maurício dos Santos Gomes, Atilio Bergamini, Janaína Tatim, Fabrício dos Santos da Costa, Mônica Chagas da Costa e Bruno Schwartzhaupt, cada um contribuindo à sua maneira, muitas vezes sem saber, e sempre procurando colaborar de alguma maneira. À galera do grupo de estudos sobre o Walter Benjamin, Rodrigo Lima, Henrique Araújo, JinFang Yu e Pedro Jung Thomé. Aos professores Gínia Maria de Oliveira Gomes, Gerson Neumann e, especialmente, Antônio Sanseverino e Claudia Luiza Caimi, decisivos na minha formação intelectual e humana. E ao PPG da Letras da UFRGS e à CAPES, pelo apoio.

## Resumo

Esta dissertação analisa a representação da ambição no romance *O pai Goriot*, de Honoré de Balzac. A partir da análise da descrição do protagonista desta obra, Eugène de Ratignac, buscamos, com este conceito, expandir a compreensão da *mimesis* operada por Balzac, em diálogo com a tradição crítica iniciada com Platão e Aristóteles e revista por Erich Auerbach, e com as outras obras do escritor francês compostas no começo da década de 1830, especialmente *Eugênia Grandet*.

**Palavras-chave:** Honoré de Balzac, *mimesis*, *O Pai Goriot*, Erich Auerbach, ambição.

## Abstract

This dissertation analyzes the representation of ambition in the *novel O pai Goriot (Father Goriot)*, by Honoré de Balzac. From the analysis of the description of the protagonist of this work, Eugène de Ratignac, we aim, with this concept, expand the understanding of how Balzac operated his *mimesis*, in dialogue with the critical tradition started with Plato and Aristotle and reviewed by Erich Auerbach, and the other works of the French writer, mainly *Eugênia Grandet*, composed in the early 1830s.

**Keywords:** Honoré de Balzac, *mimesis*, *Father Goriot*, Erich Auerbach, ambition.

# Sumário

Introdução	7
<b>Capítulo 1: Por trás da descrição de Rastignac</b>	<b>13</b>
1.1. Honoré de Balzac	13
1.2. <i>Eugénie Grandet</i> e <i>O pai Goriot</i>	15
1.3. A <i>mimesis</i> de Balzac: o retrato de Eugène de Rastignac	17
1.4. O lado histórico da ambição de Rastignac	26
1.5. <i>Faubourg Saint-Germain</i>	31
1.6. Ambição adolescente?	48
1.7. A rivalidade entre irmãs	53
1.8. Ser criança	57
<b>Capítulo 2: Eugène de Rastignac e Eugénie Grandet</b>	<b>61</b>
2.1. O domínio do estilo	61
2.2. A “flor desabrochada”	68
2.3. O lugar do indivíduo e “o lugar da mulher”	77
2.4. Anjos egoístas e vaidosos	84
2.5. A ascensão da burguesia	90
2.6. Alterações na vida privada	93
2.7. Burguesia versus aristocracia	97
2.8. <i>O pai Goriot</i> em <i>Eugénia Grandet</i>	102
<b>Capítulo 3: A <i>mimesis</i> balzaquiana</b>	<b>112</b>
3.1. Conceito de <i>mimesis</i>	112
3.2. Origens do conceito	113
3.3. Platão e <i>mimesis</i>	115
3.4. Aristóteles e <i>mimesis</i>	117
3.5. A <i>mimesis</i> conforme Erich Auerbach	121
3.6. Conclusão	131
<b>Referências</b>	<b>139</b>

## Introdução

Para um pesquisador da área da literatura a questão metodológica se apresenta como uma esfinge. Não é possível recorrer a simplificações quando refletimos acerca da natureza da investigação literária. Todavia, é possível pensar em tipos de investigação literária. Uma das saídas, assim, é a de acompanhar o procedimento daqueles que nos antecederam e eleger estudos eficazes, abrangentes e, na medida do possível, atemporais.

Tomando como base primeira o procedimento de Erich Auerbach em “Filologia da literatura mundial<sup>1</sup>”, que determina como ponto de partida para uma análise literária irradiadora a verificação de elementos concretos de um objeto de estudo, buscamos fazer um livro de Balzac, *O pai Goriot*, “falar” conosco<sup>2</sup>. Assim, dentre os elementos desta obra, localizamos um específico (no caso, a representação da ambição), que julgamos ser capaz de iluminar um conjunto de fenômenos de ordem literária e histórica. Suspendendo, momentânea e propositalmente, a fortuna crítica balzaquiana, aproximamo-nos de *Goriot* através de sua personagem principal, Eugène de Rastignac, a fim de esquadriñar fundamentos para a nossa análise e deixando para trazer, no percurso, o diálogo com a crítica.

Desta forma, nosso itinerário começa com a análise da descrição de Eugène de Rastignac, um dos protagonistas de *O pai Goriot*, com o objetivo de rastrear fenômenos concretos desta obra. Para tanto, acompanharemos o modo como o narrador constrói as personagens, o que evidencia, retém, apaga. Em outras palavras, atentaremos para os recursos narrativos empregados por Balzac na construção de seu narrador e no modo como as personagens são apresentadas e seus destinos, traçados. A partir da investigação destes

---

<sup>1</sup> AUERBACH, Eric. “Filologia da literatura mundial”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaios de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

<sup>2</sup> Gostaria de manifestar a relação desta dissertação, especialmente no que tange à metodologia, com a de Maurício dos Santos Gomes, companheiro de jornada, com quem travei diálogos imprescindíveis e de valor incalculável: GOMES, Maurício dos Santos. *O ressentimento como forma: sobre o narrador em Angústia, de Graciliano Ramos*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura comparada) - UFRGS, Porto Alegre.



fenômenos, em *Goriot*, na crítica e em outros romances do autor, concluiremos uma hipótese de leitura.

Foram de Balzac as primeiras análises literárias da opressão econômica francesa. Desde "A Bretanha em 1799", livro publicado em 1829, Balzac introduziu na literatura seu conhecido narrador-historiador, cujo interesse principal reside nos modos pelos quais a condição econômica atua na vida dos protagonistas, afetando-lhes o julgamento moral e a ética. O autor explorou as questões relacionadas ao dinheiro de modo a dar forma literária ao ouro e aos francos que circulavam, em sua maior parte, entre a seleta aristocracia de Paris. Dentre os sentimentos modificados pelo excesso, pela falta ou pela ignorância em relação ao dinheiro, a ambição se apresenta como uma das emoções renovadas com a consolidação do capitalismo. Na sequência da História, as constantes revoluções alterarão este sentimento mais uma vez. Em *O pai Goriot*, encontramos a ambição permeando as personagens, o espaço narrativo, a direção da trama, as escolhas do narrador.

Balzac foi responsável e participou de muitas mudanças operadas no campo da estética literária. Ele escreveu em um momento em que os conceitos estéticos mais característicos eram os de "belo" e de "inspiração", em um período em que o folhetim e o livro começavam a se consolidar como principais opções culturais. A estética romântica colaborou para que florescesse a disposição de uma sociedade para se compreender por intermédio da leitura, e o público leitor nascente aguardava obras que permitissem esta possibilidade. Balzac serviu como uma luva. Mais importante do que isso, Balzac sentiu na pele que a arte, no mundo burguês, era uma mercadoria. O modo como Balzac representou a realidade a partir de *A Comédia humana*, entusiasmou (para não utilizar o problemático "influenciou") o mundo literário<sup>3</sup> e os modelos de escrita vigentes. Estudar a sua obra, sem dúvida, ajuda o pesquisador da área da literatura a compreender as transformações

---

<sup>3</sup> E podemos afirmar, também, com as devidas ressalvas, que as representações de Balzac atuarão no mundo econômico, considerando a famosa referência de Friedrich Engels. Em cartas a Karl Marx, Engels revela a sua admiração por Balzac e também o elege como o seu autor favorito (MARX, Karl; ENGELS, Friedrich Engels. *Literature and art: selections from their writings*. New York: International Publishers, 1947).

pelas quais a representação literária contemporânea passou, a forma como a realidade deixou, continuou ou começou a ser apresentada pela literatura ocidental. Como em Baudelaire, cuja beleza moderna está na feiúra (suas flores eram do mal), o belo da metrópole contém em grande medida um lado feio que é escondido ou que não quer ser visto, e Balzac faz questão de apontá-lo, seja no que tange aos espaços ou à decadência moral. O ponto de chegada desta dissertação, o capítulo final, almejará averiguar este ponto: seu papel na *mimesis* ocidental.

A literatura balzaquiana pôs em evidência, criou e introduziu elementos novos. Balzac foi decisivo para a determinação do que um bom romance deveria ter e ser: ao mesmo tempo em que as estruturas do romance (enquanto gênero) eram postas, nasciam, outras precisavam ser destruídas. Desta maneira, Balzac deu novo fôlego às histórias focadas na trajetória de um indivíduo problemático em um mundo contingente (que é, afinal, a base da estrutura dos romances desde *Dom Quixote*, quando este esqueleto narrativo se encontra em sua forma, talvez, mais madura) a colocar obstáculos na trilha do herói. Em suas histórias, Balzac mostra que essa contingência é determinada por razões, principalmente, de ordem econômica. O indivíduo é, foi ou pode ser identificado pela harmonia com o espaço que ocupa (seja pelo reconhecimento ou pelo conflito<sup>4</sup>). A lacuna entre ricos e pobres, por exemplo, deixa de ser uma crítica despolitizada para entrar em um mergulho nas profundezas dos bairros mais obscuros de Paris e da França, seja na cidade ou na província. Para evidenciar a lacuna social, em *O pai Goriot*, após o mergulho nas ruas do Quartier Latin, Balzac nos coloca dentro das mansões, camarotes e bailes mais admirados da alta sociedade parisiense: uma técnica fotográfica. Da colisão de duas imagens, produz-se um lampejo de conhecimento.

O mérito inicial de Balzac foi levar a sério a importância da história e das condições econômicas para a vida das pessoas. A isso, mesclou seu olhar atento e sensível à condição social das mulheres, dos velhos, dos estudantes. Não era possível representar a nova sociedade francesa, sem levar em conta

---

<sup>4</sup> Casos de, respectivamente, Eugène de Rastignac (*O pai Goriot*) e Eugénie Grandet (*Eugénia Grandet*).

como o peso do dinheiro determinava a vida dos indivíduos, utilizando os mesmos modos de representar de antigamente. Em outras palavras, Balzac reconhecia uma relação profunda entre os problemas da forma artística e os problemas histórico-sociais em geral. Em seus quadros literários, Balzac iluminou (para utilizar uma palavra sua) muitas personagens que viveram antes e depois da Revolução Francesa. Contudo, a narrativa se desenrolava perto do presente em que vivia (um ano chave para inúmeras narrativas é o ano de 1819). Traçou, assim, a história de homens e mulheres, jovens e adultos que formam um painel da sociedade francesa de início do século XIX. São pessoas cujas existências se desenrolam no centro do mundo europeu e que vivem sob o espectro de uma nova luminosidade histórica, iniciada com a Revolução Francesa.

Ao mesmo tempo, não bastava a pintura de uma situação econômica, descritiva, que não fornecia nenhum conhecimento sobre o momento histórico. Para contribuir com o conhecimento histórico, a pintura deveria assumir uma condição construtora, ir além de sua função representativa. O método descritivo, composição estática, eliminava o tempo histórico em que a composição fora feita. É nesse ponto que entra o narrador, a assumir o papel de ser aquele que nos abre os olhos ao conhecimento que a imagem pretende transmitir. E como no caso de uma fotografia (invenção de 1822), a montagem e os efeitos que podem ser utilizados e aplicados sobre ela, provocam uma grande diferença. Em um plano maior, os quadros da *Comédia humana* se interligam, essa era a proposta de Balzac, e esta é uma forma de criar conhecimento. Os quadros da *Comédia*, microcosmos de Paris, individualmente, também contêm, em pequenas e grandes doses<sup>5</sup>, esta interpretação alegórica do mundo que assume a falha da interpretação absoluta. Há um abismo entre a linguagem humana e a das coisas, e este abismo, quando admitido, provoca semelhanças não sensíveis: subitamente Paris é um oceano, e o narrador transforma-se na sonda que busca esquadrihá-lo.

---

<sup>5</sup> Auerbach chamará as centenas de comparações espalhadas por *O pai Goriot* de “bruxas alegóricas”.

Retornando ao tema do começo desta "Introdução", terminamo-la com uma menção a Georg Lukács. Em "Narrar ou descrever", o autor reivindica uma arte que apregoe a significação imanente ao ser social e à ação do homem na história. Balzac é identificado por ele como um autor adequado a estes quesitos. Se uma boa análise pressupõe um afastamento correto, pois a uma distância certa pode-se diferenciar, julgar com maior abrangência, é essencial não deixarmos de sermos céticos em relação ao que estamos fazendo. Se é presumível, como propus no início desta "Introdução", pensar em tipos de investigação literária, a história de Lukács (e essa é a razão da menção) também pode nos auxiliar como um alerta. Em suas análises, em alguns momentos, ele cedeu a posições relacionadas a certo sectarismo político. Distanciamentos deste tipo são possíveis e tornam a investigação literária mais produtiva. No caso deste trabalho, que deseja se inserir dentro de uma orientação sociológica, é essencial que mostremos a interiorização dos dados de natureza social enquanto núcleos de elaboração estética<sup>6</sup>, trabalho que Lukács realizou exemplarmente, sem cedermos a sectarismos<sup>7</sup>. E esta é outra das saídas possíveis para uma investigação literária que se pretenda correta: não cometermos os mesmos equívocos daqueles que nos antecederam.

Tendo dito isto, buscaremos em nossa dissertação um movimento de distanciamento cada vez maior, começando com a análise estética de *O pai Goriot* (a descrição de Rastignac), em seguida inserindo livro dentro do conjunto de obras da *Comédia humana* e, na sequência, passando para a conciliação das descobertas anteriores com a situação política e econômica da época (com apoio teórico e crítico). Terminaremos com um movimento de

---

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 23.

<sup>7</sup> Em seus escritos finais, o filósofo húngaro apontou equívocos em aspectos centrais de seus trabalhos anteriores. Em *Ontologia do ser social* (LUKÁCS, Georg. *Ontologia do ser social: Os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo: LECH, 1979), por exemplo, apresentou a arte como forma pura (distante da ação prática imediata) de ideologia, para onde as pessoas recorreriam muitas vezes, buscando, justamente, libertar-se da alienação. Em Balzac, era de ordem consciente a busca para escapar de uma arte alienada, de deixar seus livros caírem nas leis gerais da produção mercantil capitalista. Não estaria, em determinado grau, nesta conscientização de Balzac acerca da alienação da arte, a razão elementar para a admiração de Lukács?

distanciamento final, que busca inserir o romance dentro de uma tradição de representação, em um momento em que as novas formas literárias se abrem para novas formas de sensibilidade. Assim, nosso maior gesto de aproximação a Balzac será também um movimento de afastamento. Acredito, e devo esta crença a minhas leituras de Walter Benjamin, que só é possível começar a compreender um escritor quando enxergamos a distância que nos separa dele, a distância que separa o pesquisador de seu objeto de estudo. Se nunca saímos de uma ilha, conheceremos apenas o seu chão. Ao nos afastar dela, temos um conhecimento mais abrangente de seu lugar no mundo: em nosso movimento de distanciamento, adquirimos a percepção estética de nosso objeto.

É preciso entender esta distância: não é possível ignorar a distância histórica, ignorar o que me separa de Honoré de Balzac. É preciso pensar primeiro com seu narrador para, então, cogitar dar o próximo passo, o mais difícil, que é o esforço de não pensar Balzac com a cabeça em nosso tempo (especialmente engajado a modelos teóricos que buscam determinar a leitura da obra). Sim, tentar pensar como Balzac pensava. As razões que me levaram a estudar Balzac dizem respeito, em algum grau, a uma projeção. Mas não é este caminho que me levará ao conhecimento do outro, muito menos a uma contribuição de ordem crítica ao campo literário. As razões da escolha de Balzac, que procurei expor no início desta introdução, é o chão de minha ilha. Nunca chegarei até Balzac (e um elemento a complicar ainda mais esta tarefa é a tradução), mas é possível desconstruir a transmissão pela qual Balzac chegou até mim, desdobrar a sua posição de enunciação, a sua posição política. Nesse processo, quem sabe, consigamos nos aproximar, pela análise da ambição em *O pai Goriot*, das ambições de nosso autor ao escrever um de seus mais conhecidos livros.

## Capítulo 1: Por trás da descrição de Rastignac

### 1.1. Honoré de Balzac

Quinze anos separam o tímido jovem Honoré de Balzac, provável advogado, do escritor de *O pai Goriot*. Desde o início de 1819 bacharel em Direito, após cerca de dois anos trabalhando em cartórios, Balzac anuncia à família seu desejo de dedicar-se à escrita literária. Chocados com a decisão repentina, seus pais dão-lhe um prazo de dois anos para que tente concretizar sua nova vocação. Após aborrecê-los ao ler sua primeira composição, passa a escrever romances baratos em conjunto com amigos, em uma experiência que deve ter servido para que testasse o mercado. Em 1823, investe no teatro, mas sua peça é recusada; sem perspectivas a longo prazo e sofrendo pressões da família, em 1824, Balzac interrompe suas produções romanescas e busca a carreira de editor. Sem investimentos publicitários, as obras impressas (reimpressões de clássicos em formatos pequenos) encalham e Balzac começa a acumular dívidas. Em seguida, passa ao ramo da tipografia, com investimentos da família e de conhecidos, porém o negócio também fracassa.

Entre 1825 e 1830, a moda literária incidia sobre romances de aventura em que fatos históricos eram misturados com ingredientes estrangeiros. *Ivanhoé*, de Walter Scott, fora um sucesso em 1820, abrindo um mercado novo e após Fenimore Cooper lançar *O último dos moicanos*, em 1826, autores da nova geração de autores franceses, que buscava mudar a literatura do país, também se aproveitaram do modelo. Chateaubriand, por exemplo, publica em 1826 *As aventuras do último abencérage*, Alfred de Vigny, inspirado na luta da aristocracia feudal francesa, publica *Cinco de março*, e Alexandre Dumas seguirá o caminho do romance histórico com viés popular. Após testar tantos estilos buscando agradar ao público, Balzac também se alinha na moda do romance histórico e, em 1829, publica *A Bretanha em 1799*<sup>8</sup>, a primeira obra

---

<sup>8</sup> No primeiro título desta obra, Balzac acrescenta: “O último shouan”, em referência a Cooper.

em que assina com o nome Honoré de Balzac<sup>9</sup> e também a primeira a integrar seu projeto de *A Comédia humana*. Muito diferente daquele autor de romances baratos que fora, o narrador de Balzac assume um olhar de historiador e sociólogo. Com esta obra o autor chama a atenção de alguns críticos que, contudo, avaliam negativamente sua escrita pausada do ambiente e do cotidiano militar.

Apenas alguns literatos se interessam por esse novo escritor. Encontraram-lhe defeitos que os seus detratores não deixarão de denunciar: taxam-no de pesado, enrolado, pretensioso, atrapalhado. (...) A intriga, embora bem construída, demora para começar. (...) Balzac terá sempre esse problema de ritmo<sup>10</sup>.

Contudo, Balzac também lança, no mesmo ano, *Fisiologia do casamento*, uma sátira de maridos grosseiros com mentalidade de proprietários. Bem recebida pelo público e pela crítica, *Fisiologia* pode ser tida como a obra responsável por sua carreira alavancar. Balzac passa a escrever em vários jornais e no ano seguinte já aparecem dois volumes intitulados *Cenas da vida privada*, anunciando sua concepção de uma obra em série. Após a onda do romance histórico, que continuava, Balzac é praticamente o único a se nortear para a investigação dos costumes, embora esta seja apenas uma das várias direções que seguirá na época e posteriormente. Dos vários romances que publica entre 1830 e 1833, podemos destacar *A Pele de Onagro*, de 1831, com grande aceitação do público, em que um jovem aristocrata, Raphaël de Valentin, recebe uma pele capaz de realizar desejos em troca do seu tempo de vida. É nesta obra que Eugène de Rastignac, protagonista de *O pai Goriot*, aparece pela primeira vez na *Comédia humana*. Em outra obra, *A duquesa de Langeais*, de 1832, Balzac representa a aristocracia parisiense (através da duquesa de Langeais) enquanto uma classe egoísta e atrasada em relação à mudança dos tempos. É nesta época também que, deslumbrado pelo *faubourg* Saint-Germain, famoso bairro aristocrático de Paris, cogita candidatar-se a deputado pelo partido legitimista.

---

<sup>9</sup> A partícula “de” não pertence ao seu nome de nascença.

<sup>10</sup> TAILLANDIER, François. *Balzac*. Porto Alegre: L&PM, 2009, pp. 15-16.

## 1.2. *Eugênia Grandet* e *O pai Goriot*

Delimitamos a data de 1833 por ser neste ano que Balzac publica pela primeira vez *Eugênia Grandet*, um dos romances que o sintetizariam por inteiro<sup>11</sup>. Desde a estreia, a obra foi considerada um sucesso. Na história, que inaugura os estudos do autor das cenas da vida provinciana (e possivelmente a representação da província francesa na literatura), Eugénie Grandet<sup>12</sup> é reprimida pelas vontades do pai, o astuto e avarento senhor Grandet. Sem poder de escolha, segue a vida planejada pelo pai. Um ano após esta obra, Balzac publica *O pai Goriot*, na qual Eugène de Rastignac, que também descende de uma nobreza provincial, porém, decadente, é apresentado como uma espécie de oposto de Eugénie Grandet. Livre em Paris, longe da vigilância dos familiares, a semelhança do jovem com Eugénie já começa em seus nomes próprios. Rastignac também pode ser visto como um desenvolvimento de Charles Grandet, primo de Eugênia. Após a morte do pai, Charles também buscará recuperar o nome da família pela via do casamento com uma aristocrata detentora de um título de nobreza.

Com relação a *O pai Goriot*, ao menos uma novidade significativa a propósito de *A Comédia humana* surge: a questão do retorno das personagens.

Havia um ano ou mais que tivera a genial ideia de fazer reaparecer as mesmas personagens em suas obras, ou melhor, em sua obra, pois já entrevia a unidade orgânica da mesma. A volta das mesmas personagens foi posta em prática sistematicamente aí [em *O pai Goriot*] pela primeira vez, sendo que nele aparecem umas cinquenta figuras de *A comédia humana*<sup>13</sup>.

Suas obras deixam, neste momento, de ser quadros autônomos para figurar enquanto fragmentos de um outro romance, muito maior, que virá a ser *A comédia humana*<sup>14</sup>. Balzac, em carta para a condessa Hanska, seu grande amor, chama *O pai Goriot* de obra-prima. “É uma obra bela, porém

---

<sup>11</sup> Idem, p. 71.

<sup>12</sup> Quando se tratar da personagem, utilizaremos a grafia original, Eugénie Grandet, devido aos objetivos deste trabalho em relação à aproximação semântica entre os nomes dos protagonistas. No que tange ao nome do romance, manteremos *Eugênia Grandet*, opção mais recorrente nas traduções brasileiras.

<sup>13</sup> RÓNAI, Paulo. “Introdução” a *O pai Goriot* in: *A comédia humana*, vol. 4. São Paulo: Globo, 2012, p. 13.

<sup>14</sup> Taillandier informa que, das aproximadamente duas mil personagens de *A comédia humana*, cerca de 600 reaparecem ao menos uma vez. Ibidem, pp. 81-82.



monstruosamente triste. Era preciso, para ser completo, mostrar um esgoto moral de Paris, e este dá a impressão de uma chaga nojenta<sup>15</sup>”.

Na história, acompanhamos o cotidiano de sete hóspedes da Casa Vauquer, pensão burguesa localizada no Quartier Latin, bairro estudantil de Paris. A história se inicia em 1819, com um dos hóspedes, o provinciano Eugène de Rastignac, estudante de Direito, regressando de uma festa organizada por sua prima aristocrata, a viscondessa de Beauséant. É o primeiro contato de Rastignac com a alta sociedade. O estudante se encontra fascinado com a beleza de uma das convidadas, a sra. Anastasie de Restaud, e decide visitá-la no dia seguinte. Contudo, a visita é malsucedida. Após mencionar o nome de um dos hóspedes da Casa Vauquer, o pai Goriot, o jovem é expulso da casa. Sua prima, acompanhada da duquesa de Langeais, explica-lhe que a sra. de Restaud é uma das duas filhas de Goriot. Ambas são rivais e têm vergonha do pai. Comovido, Rastignac se aproxima de Goriot, alvo constante do deboche dos pensionistas, e acaba conhecendo, em um dos camarotes dos *Italiens*, a sua outra filha, Delphine de Nucingen. Como o objetivo do estudante é ascender socialmente, conclui que o caminho mais fácil é através de uma aristocrata. Enquanto a corteja, Vautrin, outro hóspede da pensão, propõe-lhe um plano para enriquecer ainda mais rapidamente: ele mataria o irmão de uma das hóspedes da Casa Vauquer, Victorine Taillefer, renegada pelo pai. A tarefa de Eugène consistia em conquistar a moça. Conforme suas tentativas de se aproximar de Delphine falham, Rastignac se aproxima de Victorine, até que Vautrin dá cabo de seu plano, para o horror do estudante, que se afasta de Victorine momentos antes de Vautrin ser descoberto e preso. O pai Goriot, então, anuncia-lhe que comprara, junto com Delphine, um apartamento para que os três morassem juntos. No momento em que Rastignac abandona a pensão, Goriot adoece. Com a ajuda de Horace Bianchon, estudante de medicina que janta na Casa Vauquer, Eugène cuida de Goriot. Delphine e Anastasie somente visitarão o pai para pedir-lhe mais dinheiro. Sem mais nada

---

<sup>15</sup> BALZAC, Honoré de. Citado por Paulo Rónai em “Introdução”, *ibidem*, p. 13.

para dar, Goriot morre. O romance se encerra com Rastignac, após enterrar Goriot, contemplando Paris do alto, prestes a jantar com os Nucingen.

O romance foi publicado, primeiramente em quatro números consecutivos da *Revue de Paris*, em 14 e 28 de dezembro de 1834, e em 25 de janeiro e 11 de fevereiro de 1835, com grande repercussão e muitas críticas negativas, maiormente das leitoras da alta sociedade, incomodadas com o fato do autor tê-las representado como adúlteras. Com a publicação em livro, em março de 1835, o sucesso aumentou, em parte porque, em muitos aspectos, *Goriot* era uma novidade, como aponta Paulo Rónai:

A grande novidade consiste menos da descrição do mobiliário da Casa Vauquer (...) do que nas alusões constantes que o escritor faz ao estado das finanças de suas personagens. Era preciso que, depois dos requintes de romances e dramas puramente psicológicos, cujos heróis nem comiam nem pagavam aluguel, alguém viesse dizer dos abismos morais em que a falta de vinte francos pode mergulhar um rapaz desejoso de andar de fiacre para não sujar as botinas<sup>16</sup>.

Assim como *Eugênia Grandet* simbolizaria Balzac por inteiro, comumente encontramos o mesmo epíteto ao lado de *O pai Goriot*, indicando-o como uma das obras-primas de Balzac<sup>17</sup>. Antes destes dois romances, Balzac era visto como um grande talento. Ainda não havia escrito uma grande obra. *Eugênia e Goriot*, sucessos imediatos, consolidaram Balzac como um dos autores mais importantes de seu tempo.

### 1.3. A *mimesis* de Balzac: o retrato de Eugène de Rastignac

Esta dissertação tem como objetivo se alinhar à proposta de Erich Auerbach, em *Mimesis*, acerca da representação da realidade. O filólogo alemão toma Balzac enquanto um dos pontos de chegada de um movimento estilístico iniciado com Homero. Na Grécia Antiga, predominaria uma regra clássica que viria a se impor “quase por completo”. Esta regra estabelecia uma

---

<sup>16</sup> Idem, p. 21.

<sup>17</sup> Em *Ten novels and their authors*, de 1954, W. Somerset Maugham afirma: “Se alguém que nunca tivesse lido Balzac me pedisse para lhe indicar o romance que melhor o representa e que dá ao leitor tudo aquilo que o autor era capaz de dar, eu lhe recomendaria sem hesitação *O pai Goriot*.” Citação também encontrada em Paulo Rónai, idem, p. 23.

diferenciação dos níveis estilísticos: “a descrição realista do cotidiano era inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado, no idílico.” Apesar disso, “formas intermediárias” podiam ser encontradas na “poesia pastoril ou amorosa”. No realismo clássico-antigo, especialmente na tragédia, não havia lugar para a descrição do cotidiano. Além de um “limite do seu realismo”, se evidenciava “também, e sobretudo, uma limitação da sua consciência histórica”. As transformações sucessivas na literatura, especialmente as originadas com a representação bíblica, abriram caminho para o realismo moderno. Desenvolvido em formas cada vez mais ricas, o movimento realista buscava corresponder à realidade em constante mutação:

O realismo moderno, da forma que se formou no começo do século XIX na França, realiza como fenômeno estético uma total solução daquela doutrina, mais total e significativa para a formação posterior da visão literária da vida do que a mistura do sublime com o grotesco, proclamada pelos românticos contemporâneos. Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido, elegante<sup>18</sup>.

Através da comparação da exposição da realidade em *O pai Goriot* e *Eugênia Grandet*, romances publicados cronologicamente próximos, e considerados pela crítica, entre todas as obras da *Comédia humana*, especialmente representativos da maneira de Balzac pintar a realidade, buscaremos acrescentar novas possibilidades a respeito do estilo deste escritor francês que recebe tanta ênfase de Auerbach.

Começaremos a análise com o retrato de Eugène de Rastignac, protagonista de *O pai Goriot*. Buscaremos, através de um traço formal, no caso, a desorganização da apresentação do conteúdo, mostrar como o estilo de Balzac tenta dar conta, e se constitui, através de diálogos com questões antigas e importantes da sociedade parisiense e francesa.

---

<sup>18</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 6ª ed, 2013, pp. 499-500.

O trecho a seguir faz parte do primeiro capítulo de *O pai Goriot*:

Eugène de Rastignac était revenu dans une disposition d'esprit que doivent avoir connue les jeunes gens supérieurs, ou ceux auxquels une position difficile communique momentanément les qualités des hommes d'élite. Pendant sa première année de séjour à Paris, le peu de travail que veulent les premiers grades à prendre dans la Faculté l'avait laissé libre de goûter les délices visibles du Paris matériel. Un étudiant n'a pas trop de temps s'il veut connaître le répertoire de chaque théâtre, étudier les issues du labyrinthe parisien, savoir les usages, apprendre la langue et s'habituer aux plaisirs particuliers de la capitale; fouiller les bons et les mauvais endroits, suivre les Cours qui amusent, inventorier les richesses des musées. Un étudiant se passionne alors pour des niaiseries qui lui paraissent grandioses. Il a son grand homme, un professeur du collège de France, payé pour se tenir à la hauteur de son auditoire. Il rehausse sa cravate et se pose pour la femme des premières galeries de l'Opéra Comique. Dans ces initiations successives, il se dépouille de son aubier, agrandit l'horizon de sa vie, et finit par concevoir la superposition des couches humaines qui composent la société. S'il a commencé par admirer les voitures au défilé des Champs-Élysées par un beau soleil, il arrive bientôt à les envier. Eugène avait subi cet apprentissage à son insu, quand il partit en vacances, après avoir été reçu bachelier ès Lettres et bachelier en Droit. Ses illusions d'enfance, ses idées de province avaient disparu. Son intelligence modifiée, son ambition exaltée lui firent voir juste au milieu du manoir paternel, au sein de la famille. Son père, sa mère, ses deux frères, ses deux sœurs, et une tante dont la fortune consistait en pensions, vivaient sur la petite terre de Rastignac. Ce domaine d'un revenu d'environ trois mille francs était soumis à l'incertitude qui régit le produit tout industriel de la vigne, et néanmoins il fallait en extraire chaque année douze cents francs pour lui. L'aspect de cette constante détresse qui lui était généreusement cachée, la comparaison qu'il fut forcé d'établir entre ses sœurs, qui lui semblaient si belles dans son enfance, et les femmes de Paris, qui lui avaient réalisé le type d'une beauté rêvée, l'avenir incertain de cette nombreuse famille qui reposait sur lui, la parcimonieuse attention avec laquelle il vit serrer les plus minces productions, la boisson faite pour sa famille avec les marcs du pressoir, enfin une foule de circonstances inutiles à consigner ici, décuplèrent son désir de parvenir et lui donnèrent soif des distinctions. Comme il arrive aux âmes grandes, il voulut ne rien devoir qu'à son mérite. Mais son esprit était éminemment méridional; à l'exécution, ses déterminations devaient donc être frappées de ces hésitations qui saisissent les jeunes gens quand ils se trouvent en pleine mer, sans savoir ni de quel côté diriger leurs forces, ni sous quel angle enfler leurs voiles. Si d'abord il voulut se jeter à corps perdu dans le travail, séduit bientôt par la nécessité de se créer des relations, il remarqua combien les femmes ont d'influence sur la vie sociale, et avisa soudain à se lancer dans le monde, afin d'y conquérir des protectrices: devaient-elles manquer à un jeune homme ardent et spirituel dont l'esprit et l'ardeur étaient rehaussés par une tournure élégante et par une sorte de beauté nerveuse à laquelle les femmes se laissent prendre volontiers? Ces idées l'assaillirent au

milieu des champs, pendant les promenades que jadis il faisait gaiement avec ses sœurs, qui le trouvèrent bien changé. Sa tante, madame de Marcillac, autrefois présentée à la cour, y avait connu les sommités aristocratiques. Tout à coup le jeune ambitieux reconnu, dans les souvenirs dont sa tante l'avait si souvent bercé, les éléments de plusieurs conquêtes sociales, au moins aussi importantes que celles qu'il entreprenait à l'École de Droit; il la questionna sur les liens de parenté qui pouvaient encore se renouer. Après avoir secoué les branches de l'arbre généalogique, la vieille dame estima que, de toutes les personnes qui pouvaient servir son neveu parmi la gent égoïste des parents riches, madame la vicomtesse de Beauséant serait la moins récalcitrante. Elle écrivit à cette jeune femme une lettre dans l'ancien style, et la remit à Eugène, en lui disant que s'il réussissait auprès de la vicomtesse, elle lui ferait retrouver ses autres parents. Quelques jours après son arrivée, Rastignac envoya la lettre de sa tante à madame de Beauséant. La vicomtesse répandit par une invitation de bal pour le lendemain<sup>19</sup>.

À maneira de Auerbach, apresentamos a tradução do trecho selecionado. A tradução escolhida foi a de Gomes da Silveira, contudo, acrescentamos, entre colchetes, as sugestões de outras traduções em língua portuguesa, considerando sua relevância para a análise atual e posteriores.

Eugène de Rastignac atingira [havia chegado a; voltara a Paris com<sup>20</sup>] essa disposição de espírito que devem ter conhecido os rapazes superiores ou aqueles a quem uma posição difícil comunica momentaneamente as qualidades dos homens de escol [de elite]. Durante seu primeiro ano de permanência em Paris, o pouco trabalho [estudo] exigido pelas matérias do começo do curso [pelos primeiros graus; pelos primeiros tempos; pelos primeiros exames] da faculdade o havia deixado livre para saborear as delícias visíveis da Paris material. Nunca sobra tempo para um estudante, se ele quiser conhecer o repertório de cada teatro, estudar as desembocaduras [saídas; caminhos] do labirinto parisiense, conhecer os costumes [usos], aprender a língua e habituar-se aos prazeres particulares da capital, esquadrihar [sondar] os bons e maus lugares, frequentar as aulas que agradam, inventariar as riquezas dos museus. O estudante apaixonava-se, então, por futilidades que lhe parecem grandiosas. Tem seu grande homem, um professor do Collège de France, pago para manter-se à altura do auditório. Ajeita a gravata, exhibe-se [faz pose] para a mulher das primeiras galerias [filas] da Opéra Comique, mas, nessas iniciações sucessivas, despoja-se de seu alburno, alarga [aumenta] o horizonte da vida e acaba por conceber [compreendendo] a sobreposição das camadas humanas que constituem [compõem] a sociedade. Começando por admirar as carruagens que desfilam pelos Champs-Élysées [num belo dia de sol], não tarda [logo passa] a invejá-las [desejá-los]. Eugène tinha feito [submetera-se a] inconscientemente [sem se dar conta] esse aprendizado [aprendera tudo isso] quando partiu em férias, após ter recebido o diploma [passar pelos exames; ter completado seu bacharelado] de [para] bacharel em Letras e em Direito. Suas ilusões de criança [infantis; de infância] e suas ideias provincianas haviam desaparecido. Sua inteligência modificada e sua ambição exaltada permitiram-lhe [fizeram-no] ver claramente as coisas na

---

<sup>19</sup> BALZAC. Honoré. *Le Père Goriot*. Paris: A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1885.

<sup>20</sup> BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*, vol. 4. Trad. Gomes da Silveira. São Paulo: Globo, 2012, pp. 55-57. As edições cotejadas foram as das editoras Ediouro (Rio de Janeiro, 1994), L&PM (Porto Alegre, 2011) e Estação Liberdade (São Paulo, 2013). As referências à tradução de *O pai Goriot*, doravante, terão como base a edição da editora Globo.

casa [ambiente do lar] paterna, no seio da família. O pai, a mãe, dois irmãos, duas irmãs e uma tia, cujos haveres [fortuna] consistiam em pensões, viviam nas reduzidas terras [pequena propriedade] de Rastignac. Era uma propriedade cujos rendimentos iam a três mil francos, sujeitos [mesmo submetidos] às incertezas das explorações [que rege o produto essencialmente industrial] dos vinhedos e da qual, no entanto, era preciso extrair a cada ano mil e duzentos francos para ele. A constatação daquela penúria [angústia] constante, que generosamente lhe ocultavam, a comparação que foi obrigado a estabelecer entre as irmãs, que lhe pareciam tão belas na infância, e as mulheres de Paris, que concretizavam [materializaram] o tipo de beleza com que sonhava, o futuro incerto dessa [numerosa] família que contava com ele [depositava tantas esperanças nele], a parcimoniosa atenção com que viu armazenar [guardarem; aproveitarem, serem consumidos] os produtos mais insignificantes e o fato de fazerem o vinho para a família com o bagaço do lagar, uma infinidade de circunstâncias que seria inútil consignar aqui, decuplicaram seu desejo de vencer e deram-lhe sede de honrarias [distinções; privilégios]. Como acontece [sucede] às almas grandes, ele quis, em primeiro lugar, dever tudo a seu próprio mérito. Seu espírito [temperamento], contudo, era eminentemente meridional. E, assim, a [no ato da] execução de suas decisões [para executar suas pretensões; resoluções] teria de ser submetida às incertezas [suas determinações deviam ser sacudidas pelas hesitações; abaladas por aquelas hesitações] que assaltam [se apoderam dos; acometem] os moços em [que se encontram em] alto-mar, quando não sabem para que lado dirigir suas forças nem sob que ângulo enfunar suas velas. Se, de início [a princípio], quis lançar-se destemidamente [de cabeça; de corpo e alma] ao trabalho, logo depois, seduzido pela necessidade de fazer [estabelecer; criar] relações [para si], notou [observou] como [o quanto] as mulheres têm [exercem] influência na vida social e quis [decidiu subitamente, pensou de repente em] atirar-se [se lançar] à sociedade, para [a fim de] conquistar protetoras naquele meio. Como não as conseguiria [deixaria de tê-las; será que elas faltariam a] um rapaz ardente e espiritual, cujo ardor e cujo espírito eram realçados por um porte elegante e por uma espécie de beleza irrequieta [nervosa] a que são tão sensíveis [se apegam de bom grado; que tanto atrai; se deixam prender sem reclamar] as mulheres? Surgiram-lhe [ocorreram-lhe; o assaltaram] essas ideias no meio do campo, durante os passeios que [outrora] fazia alegremente com as irmãs, que o acharam muito [bem] mudado. Sua tia, a sra. de Marcillac, que frequentara [fora outrora apresentada a] a corte, conhecera ali as sumidades aristocráticas [a alta aristocracia]. Imediatamente [de repente] o moço ambicioso reconheceu, através das recordações [lembranças] com que a tia o embalara tantas vezes, os elementos de várias conquistas sociais, tão importantes, pelo menos, como as que empreendia [consequia] na escola de Direito. Interrogou-a sobre os laços de parentesco que ainda se poderiam reatar [serem retomados]. Após ter sacudido os ramos da árvore genealógica, a velha fidalga concluiu [avaliou] que, de todas as pessoas que poderiam ser úteis [ajudar; servir] ao sobrinho entre a gente [raça] egoísta que constituía seus parentes ricos, a viscondessa de Beauséant seria a mais acessível [a menos resistente, a menos recalcitrante]. Escreveu, assim, à jovem senhora, uma carta no estilo antigo, e entregou-a a Eugène, dizendo-lhe que se ele conseguisse vencer [fosse bem-sucedido] junto à viscondessa, esta o poria em contato [o faria encontrar; poderia auxiliá-lo a encontrar-se] com os demais parentes. Alguns dias após a chegada, Rastignac enviou a carta da tia à sra. de Beauséant. A viscondessa respondeu com um convite para um baile no dia seguinte.

Eugène de Rastignac é o último hóspede a ser retratado pelo narrador antes de a narrativa de 1819 iniciar, em uma sequência principiada com os moradores do primeiro andar da Casa Vauquer, casa de pensão burguesa dirigida pela própria proprietária, a senhora Vauquer. Após uma descrição bastante detalhada e entremeada por comentários do bairro e da rua onde a pensão está localizada (em um bairro “horrível” e “desconhecido” de Paris), o narrador adentra em seu espaço externo (fachada, jardins) e interno (sala,

cozinha, refeitório), antes de situar os hóspedes em cada um dos três andares da casa. Quanto mais próximo do terceiro andar, menor o poder aquisitivo do hóspede, refletindo-se, desse aspecto, o tipo de tratamento e consideração oferecido pela dona da pensão. Há ainda, por fim, um sótão, no qual viviam o criado da pensão, Christophe, e a cozinheira, Sylvie. A pirâmide social, portanto, é invertida. O trecho exposto desenvolve a breve apresentação inicial de Rastignac (de olhos azuis, vindo de uma família nobre, com bom gosto, usando trajas velhos, porém elegantes). Além do estudante, somente o pai Goriot recebera um desenvolvimento para sua descrição primária. A relação destas duas personagens determina o ritmo do livro, Goriot, velho arruinado e pervertido, alvo das zombarias da casa, e Rastignac, jovem ambicioso e decidido a triunfar sobre a sociedade. Entre estas duas personagens, a figura de Vautrin busca arquitetar um plano de assassinato contando com a cumplicidade do jovem estudante. Após a descrição de todos, seguida do desenvolvimento de Goriot e Rastignac (há também desdobramentos da personalidade da senhora Vauquer, mas por conta da ampliação da figura de Goriot e da apresentação da cozinha da pensão), o narrador parece satisfeito e sentencia: “Tal era a situação da pensão burguesa no fim de novembro de 1819<sup>21</sup>.”

A ampliação do retrato de Rastignac aparece imediatamente após o término do desenvolvimento da história de Goriot dentro da Casa Vauquer, da lenta passagem de hóspede mais estimado, quando chamado de senhor Goriot, para o de, talvez, mais desprezado, ou abandonado, quando é alcunhado de pai Goriot e começa a receber “visitas misteriosas” em seu quarto. Porém, da forma como foi inserida na trama, a história de Rastignac se mostra algo abrupta e deslocada em comparação com as descrições e narrações anteriores. Sua retratação não se liga a nada apresentado anteriormente, sua retomada não possui outra finalidade senão a de deixar o leitor inteirado do primeiro acontecimento narrado após as descrições iniciais, a saber, o retorno de Rastignac do baile da sra. de Beauséant.

---

<sup>21</sup> Idem, p. 58.

Ao examinar a descrição da senhora Vauquer, Erich Auerbach constata algo semelhante: "Não parece existir uma ordenação consciente das diferentes retomadas do motivo da harmonia, assim como não parece que Balzac tivesse seguido um plano sistemático na descrição da aparência de Mme. Vauquer<sup>22</sup>." Este movimento de interrupção da narrativa, para a inserção de outro tema sem relação com o anterior, se anuncia desde o primeiro parágrafo de *O pai Goriot*. Em meio à descrição das regras da Casa Vauquer, Balzac abre um parêntese para dar uma informação acerca dos últimos anos da pensão e, no momento seguinte, passa para uma crítica à literatura do período narrado, encerrando com uma ressalva quanto à possibilidade de seu leitor conseguir sentir o que sua história propõe.

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. Em 1819, porém, época em que este drama começa, vivia lá uma pobre moça. Qualquer que seja o descrédito em que tenha caído a palavra *drama*, pela maneira abusiva e iníqua com que tem sido usada nestes tempos de dolorosa literatura, é necessário empregá-la aqui, não que esta história seja dramática no verdadeiro sentido da palavra, mas porque, terminada a obra, talvez, talvez se tenham derramado algumas lágrimas intra e extramuros. A dúvida é permitida<sup>23</sup>.

Normalmente, as narrativas em prosa marcam a troca de assunto com o recurso do parágrafo. O narrador balzaquiano, contudo, propositalmente deixa o que talvez poderíamos chamar de *insights* dentro de suas reflexões, o levarem para qualquer direção. Esta é certamente uma marca decisiva do estilo de Balzac. François Taillandier, na biografia do autor, também aponta para esta característica, relacionando-a com dificuldades financeiras:

Pretende-se filósofo. Perde-se um pouco. As suas máximas são às vezes estranhas, e os seus raciocínios, intrigantes (...). Pensa ao correr da pena. Nem se apercebe que diz tudo e o contrário (...). Não tinha tempo para pensar. Escrevia, apressado pela necessidade de dinheiro, pelos prazos curtos, pelos jornais, pela impaciência dos tipógrafos. Cerca de cem romances, 2.500 personagens<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 421.

<sup>23</sup> *Ibidem*, Globo, pp. 25-26.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.



Examinaremos agora a ordenação no desenvolvimento do retrato de Rastignac. Visto que Rastignac se encontra na pensão da sra. Vauquer há algum tempo no ano em que a história de *O pai Goriot* se inicia, o objetivo do narrador parece ser o resgate desse tempo desconhecido. Primeiramente, o narrador comenta de forma genérica sobre a postura de Rastignac quando chegara a Paris: com uma “disposição de espírito” comum a “rapazes superiores”. À narração do primeiro ano de Rastignac em Paris, o narrador faz uma digressão para criticar o modo como os jovens perdem seu tempo em paixões fúteis e enganosas, buscando a admiração dos professores e de colegas. O objetivo da digressão poderia ser o de legitimar a maneira encontrada por Rastignac para aproveitar seu tempo livre, observando a programação dos teatros, indo aos museus, conhecendo as ruas, os costumes, os lugares, os prazeres, a língua de Paris. Observador atento, Rastignac teria passado a “invejar” o que via, alimentando a sua ambição e “modificando” sua “inteligência” provinciana. Neste momento o discurso do narrador se mescla aos pensamentos de Rastignac, buscando exemplificar a mudança de olhar provocada pela ambição. Rastignac compara o que vê em Paris com a situação de sua família na província e constata que todo o sacrifício feito em seu nome precisava ser recompensado. Assim, ele pretende vencer a sociedade em nome de sua família, e seus objetivos passam a ser as distinções sociais. Aqui, o narrador faz nova digressão, antecipando que o “temperamento meridional” do estudante o fará hesitar algumas vezes. Sua resolução primeira é não depender de ninguém e pensa em trabalhar. Porém, bom observador, ele logo percebe que o caminho mais rápido para a sociedade se dá através de relações com mulheres<sup>25</sup>. Novamente, o narrador mescla sua voz com a de Rastignac para que saibamos que o jovem possui consciência de suas virtudes: é ardente, espiritual, possui um porte elegante e beleza. A narração regressa novamente para a província, com Rastignac pensando em sua ascensão social enquanto passeava com as irmãs, provavelmente alguns dias antes da história de *O pai Goriot* começar. Ali, o jovem lembra-se das recordações a respeito da corte por parte de sua tia

---

<sup>25</sup> Intuição confirmada por sua prima, mais tarde: “Fique sabendo, você não será nada aqui se não tiver uma mulher que se interesse por você” (p. 107).

Marcillac, busca a sua ajuda e consegue o contato de uma prima distante, a viscondessa de Beauséant. Eugène retorna à Casa Vauquer, envia a carta à prima, e logo é convidado para um baile.

A exposição do narrador parece ter sido organizada por associação de ideias: ele regressa ao momento em que Rastignac dá-se conta de sua inveja, passa a acompanhar a “mudança” de sua “inteligência” através de suas considerações familiares, aponta a resolução do estudante em vencer a sociedade, sua escolha por não trabalhar e, por fim, o narrador regressa à trama para um presente próximo, no momento em que as reflexões de Rastignac progredem e ele lembra que possui um contato que pode introduzi-lo no mundo da alta sociedade. Temos um movimento temporal vacilante, que parte do agora para o passado recente, depois para momentos (possivelmente) da infância de Rastignac, então regressa ao passado recente e finaliza com um passado ainda mais recente. O aspecto temporal vacila, pois não é o tempo o que organiza a narrativa e sim as ideias, associando-se e conduzindo para diferentes direções. Resulta disso o retrato de uma personagem plantada na trama e cuja narração oscila temporalmente, a fim de buscar desenvolver a ideia básica de que Rastignac “atingira”, através da observação, uma “disposição de espírito” digna de alguém “superior” ou da “elite”. Em outro ângulo, é Paris quem desperta seu conquistador. A mudança de ambiente faz com que Rastignac se imbua de valores novos, passando a olhar para a província com compaixão. Seu “espírito” começa a se harmonizar com a cidade, em um processo que só termina com Eugène abandonando a pensão da senhora Vauquer para ingressar no almejado *faubourg* Saint-Germain.

Uma vez que Balzac resolve a questão da ambição desmedida de seu protagonista por meio desta instantânea integração espacial, este trabalho busca olhar para esta solução enquanto duvidosa, especialmente considerando a precariedade deste recurso para a estruturação da apresentação de Rastignac por parte do narrador. Além disso, a motivação do estudante é resolvida em praticamente uma frase: “a parcimoniosa atenção com que viu armazenar os produtos mais insignificantes e o fato de fazerem o vinho para a família com o bagaço do lagar, uma infinidade de circunstâncias que seria inútil consignar

aqui, decuplicaram seu desejo de vencer e deram-lhe sede de honrarias". Também esta é a posição do crítico literário francês Émile Faguet, para quem a destreza de Balzac em pintar uma paixão, opor-se-ia uma limitação referente à representação dos conflitos internos vividos por um ser. Desta forma, Balzac não teria realizado satisfatoriamente a biografia da estreia de Rastignac em Paris.

O pai Goriot, com sua mania de devotamento e seu furioso prazer do sacrifício, deixa tudo o mais na sombra. A luta de Rastignac contra si mesmo, por mais que Balzac se empenhasse em pintá-lo, por mais espaço que lhe tenha reservado, quase que desaparece<sup>26</sup>.

Tendo estas questões em mente, investigaremos o tema da ambição a partir de uma perspectiva histórica, a fim de compreender como este elemento, inserido de forma tão rápida em meio a um parágrafo aparentemente tão fora de lugar, pode levar a compreender a estrutura do romance.

#### 1.4. O lado histórico da ambição de Rastignac

Se a resolução da questão referente à ambição de Rastignac talvez peque no quesito "credibilidade" (ao menos neste trecho inicial), acreditamos que ao investigar o período histórico narrado, compreenderemos melhor as escolhas formais do autor.

Em "O segredo do indivíduo", Alain Corbin investiga, entre outros temas, a questão da ambição a partir de uma perspectiva histórica. O autor relativiza a impetuosidade da ambição:

A amplitude do apadrinhamento, do sistema da "recomendação", em suma, o peso das relações e o intrincado das estratégias familiares contêm por muito tempo a ascensão de uma democracia que, mesmo depois do triunfo da república, continuará mitigada<sup>27</sup>.

Para Corbin, haveria forças, provindas de vários lugares, facilitando, dificultando, desestimulando a ambição. Primeiramente, buscava-se mais a estima pública pelas condecorações do que a riqueza. O novo-rico

---

<sup>26</sup> FAGUET, Émile. Citado por Paulo Rónai in: "Introdução" a *O pai Goriot*, ibidem, p. 18.

<sup>27</sup> CORBIN, Alain. "O segredo do indivíduo", in: *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014, p. 433.

frequentemente encontrava-se em uma posição difícil, não se completando, assim, a mobilidade social em termos de integração no meio. A respeito do horizonte dos adolescentes, o autor divulga uma pesquisa realizada em 1864 na qual assinala que a ambição da maioria dos jovens franceses era cursar medicina e direito. Em relação às ambições dos jovens do campo, no período próximo ao da Restauração francesa, entre 1814 e 1830, tempo em que se desenrola a narrativa de *O pai Goriot*, as ambições variavam dependendo da posição ocupada em relação aos irmãos:

1) a vontade de adquirir o estatuto de proprietário (...) testemunhado (...) pelo desmembramento das propriedades (...); 2) o desejo de alçar-se a uma dessas raras profissões-de-transferência, como a de moleiro e sobretudo a de taverneiro, que (...) constituem os trampolins indispensáveis para o sucesso social; 3) a emigração definitiva para a cidade, experiência de exílio cujos riscos são temperados pelas redes de solidariedade, de acolhida, de colocação e aliança, quase sempre com base regional, estruturadas na urbe ao longo de décadas. Ali se elaboram as novas relações, os novos itinerários que permitem à geração seguinte empreender uma verdadeira ascensão<sup>28</sup>.

Ao colocar a situação de um jovem deixando a província para estudar Direito em Paris e, conforme sua ambição for aumentando, fazê-lo sentir o peso da necessidade de estabelecer relações, especialmente a influência exercida pelas mulheres na vida social, Balzac está não apenas dando as diretrizes da narrativa, mas definindo o estilo e o tom de *O pai Goriot*. O Direito era um dos poucos caminhos possíveis para alguém como Rastignac, com passado nobre; porém, para poder estudar em Paris, um jovem da província precisaria, necessariamente, de um bom auxílio financeiro. Assim, o tema da ambição já está a estruturar *O pai Goriot* a partir da escolha do curso de Rastignac. É um dos momentos essenciais do romance: provindo da província, de uma família decadente, precisa de dinheiro para pagar sua faculdade e é a falta de dinheiro que o coloca na Casa Vauquer. Por isso, a narrativa tem um Rastignac empenhado em realizar as suas ambições, disposto a suportar todas as etapas rumo à conquista da distinção social. O Direito é o caminho inicial escolhido por Rastignac (possivelmente uma decisão familiar) para recuperar o *status* de seu sobrenome. Como se Rastignac tivesse saído da província com a missão familiar de recuperar a antiga nobreza. Exemplar para esta conjectura

---

<sup>28</sup> Idem, p. 434.

são as cartas que Eugène envia para sua mãe e para suas irmãs, no momento em que percebe uma oportunidade efetiva de entrar no mundo da aristocracia através de Delphine. À sua solicitação por mais dinheiro, recebe, além da quantia requerida, incentivos e palavras de adesão e confiança:

Tua vida e tua felicidade dependerão de parecer o que não és, de frequentar uma sociedade à qual não poderias comparecer sem despesas que não podes sustentar, perdendo nisso um tempo precioso aos teus estudos? Meu bom Eugênio, acredita no coração de tua mãe, os caminhos tortuosos não conduzem a grandes coisas. A paciência e a resignação devem ser as virtudes dos moços que estão na tua situação. Não te censuro, pois não quero misturar amargura ao que te enviamos. Minhas palavras são as de uma mãe tão confiante quanto previdente. Se bem sabes quais são teus deveres, eu, de minha parte, bem sei como teu coração é puro e como tuas intenções são excelentes. Por isso posso dizer-te sem receio: "Vai, meu querido, toca para a frente!". (...) Queira Deus que triunfes! Sim, triunfa, meu Eugênio. Fizeste-me conhecer uma dor demasiado intensa para que eu possa suportá-la novamente. Conheci a tristeza de ser pobre, ao desejar possuir riquezas para dá-las a meu filho<sup>29</sup>.

Percebemos que a mudança de planos efetuada por Rastignac é vista com receio por sua mãe, que chama esta alteração de "caminho tortuoso". O traçado inicial estava calcado sobre o demorado caminho dos estudos, porém, desde que Rastignac cumpra com seus "deveres", receberá apoio. Sobre estes deveres nada sabemos, exceto o olhar desejoso da mãe em relação ao dinheiro, que deve ter sido notado por Eugène, além do "triunfa", que implica uma relação ambígua em relação aos estudos. Na palavra "triunfar", entre outros significados, como o de receber honrarias e distinções, temos o de sobreposição em relação ao outro com o objetivo assumir um lugar de destaque. No curso de Direito, como aponta Vautrin, por mais que se destacasse, seria apenas mais um advogado com um horizonte financeiro limitado. Assim, temos, inicialmente, a força familiar a incutir em Eugène a noção de ambição, através do "triunfar" e de um ressentimento em relação ao dinheiro, ambos, oriundos da decadência. Estes fundamentos de conduta serão percebidos por Vautrin, também ele em busca de vitória sobre a sociedade. Retomaremos a relação da família para com o tema da ambição no subcapítulo "1.7", a respeito da rivalidade entre irmãos/irmãs.

---

<sup>29</sup> Ibidem, Globo, pp. 120-121.

O desejo de triunfar de Rastignac também pode ser mais bem compreendido se levarmos em conta as rendas médias dos franceses no início do século XIX.

Na França, a renda média era de 400-500 francos por ano nas décadas de 1810-1820 (...). Denominada em *livres tournois*, a renda média era pouco menor que a do Antigo Regime. Balzac (...) descreve um mundo em que era preciso dispor de vinte ou trinta vezes essa soma para viver de modo decente: com menos de 10.000 ou 20.000 francos por ano, os heróis de Balzac se sentiam miseráveis. (...) Esses montantes permitiam, assim, que o escritor pudesse elaborar a cena, destrinchar a trama, os modos de vida, as rivalidades, traçar todo o contexto social em apenas poucas palavras<sup>30</sup>.

Na narrativa, Rastignac recebe de sua família 1.200 francos por ano (sendo que renda anual da propriedade da família chegava, em média, a três mil francos), ou seja, precisa sobreviver com cinco vezes menos do que a renda média francesa. Após conhecer Delphine, solicita à sua família a quantia de 1.200 francos para que possa começar a frequentar a alta sociedade. Vale ainda mencionar que Victorine Taillefer recebia do pai não mais do que 600 francos por ano e que a sra. Vauquer, após uma vida de economias, juntara 40.000 francos.

Outra das forças a limitar sua ambição é a literatura. Quando o próprio Rastignac sente que está indo longe demais, encontra em Rousseau um antídoto e questiona o amigo Bianchon a respeito de uma passagem (que, segundo Paulo Rónai, provavelmente é do livro *O gênio do cristianismo*, de Chateaubriand<sup>31</sup>): “Lembras-te daquela passagem em que ele pergunta ao leitor que faria se pudesse enriquecer matando, apenas pela vontade, um velho mandarim da China, sem sair de Paris<sup>32</sup>?” As palavras amigas de Bianchon, contrárias ao assassinato, fazem Rastignac reencontrar seu caminho, afastando-se de Vautrin.

Em relação ao apadrinhamento, essencial para o ambicioso, Rastignac esbarraria em uma porta burguesa fechada caso não contasse com a ajuda de um protetor. É por esta razão que a tia Marcillac está no cerne dos primeiros

---

<sup>30</sup> PIKETTY, Thomas. *O Capital no século XXI*. Trad. Monica Baumgarten de Bolle. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014, p. 109.

<sup>31</sup> Idem, p. 166.

<sup>32</sup> Idem.

passos de Eugène dentro do círculo da alta sociedade. O passo natural seguinte para um jovem ambicioso atingir seus propósitos, seria desenvolver a relação com o contato feminino, provando ser merecedor da recomendação, ação que Rastignac desempenha de forma correta para com sua prima. Em pouco tempo, Rastignac sente o peso de ter laços familiares com alguém que ocupa um lugar prestigiado no mundo aristocrático e, através de estratégias familiares, adentra no mundo de Delphine de Nucingen, filha de Goriot. Sozinho na cidade, Eugène também conta com a acolhida e com a aliança de Goriot, em uma relação que, por parte do pai, busca mais proteger seu acesso às filhas do que propriamente implica uma identificação com Rastignac. Goriot estaria colaborando, desta forma, para que outra geração ascendesse socialmente. Eugène também conta com a ajuda de Vautrin, completamente deslumbrado com o jovem. Elemento-chave do romance, Rastignac não se decide se recusa ou não a proposta de Vautrin, e acaba sendo cúmplice do assassinato do irmão de Victorine. Vautrin, assim como Goriot, é formador de seu caráter. Na introdução de *A pele de onagro*, percebemos que contato com Vautrin parece ter sido mais significativo para o jovem do que a morte de Goriot.

Os imbecis – exclama Rastignac – chamam esse modo de vida de fingir; os moralistas o proscvem sob a denominação de vida perdulária; não nos importemos com os homens e examinemos os resultados. Trabalhas, não é? Pois, nunca farás nada. E eu, que tenho aptidão para tudo e não faço nada, que sou preguiçoso como uma lagosta, conseguirei o que quiser. Movimento-me, abro caminho e me dão lugar, gabo-me e me acreditam; faço dívidas e pagam-nas! A dissipação, meu caro, é um sistema político<sup>33</sup>.

Dominado pelo discurso cínico, Rastignac assume, diante do protagonista de *A pele de onagro*, uma postura semelhante a de Vautrin quando da conversa dos dois no jardim Casa Vauquer. É preciso ser esperto para triunfar em Paris, dizia Vautrin. Eugène abdicara de qualquer tipo de moralismo no final de *O pai Goriot* e, a partir disso, as portas de Paris se abriram. Em *A pele de onagro*, Rastignac, mais velho e já completamente inserido na aristocracia, assumirá o papel de “porta de entrada” para um jovem aspirante ao mundo da alta

---

<sup>33</sup> BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*, vol. 15. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, v. 15, 1992, p. 105.

sociedade parisiense: agora será Eugène quem ensinará como funciona a sociedade.

O desejo de Rastignac em obter honrarias e não dinheiro, ao menos em um primeiro momento, também reflete o jovem de 1819, além de desenvolver o caráter de Eugène. O estudante logo descobre que a senhora de Restaud, a outra filha de Goriot, mesmo com todo o dinheiro obtido com o dote do pai, ao se apresentar na alta sociedade fora ridicularizada pelo rei pelo fato de Goriot ser um fabricante de massas.

### 1.5. *Faubourg Saint-Germain*

A questão geográfica é muito importante não apenas em *O pai Goriot*, mas em toda a *Comédia humana*. O lugar para o qual a personagem ambiciona se transferir também estrutura o romance. Há um movimento de Rastignac da Casa Vauquer para os bairros aristocráticos que reflete, simbolicamente, sua ascensão social.

Toda história ficcional possui, entre outros elementos estruturais, um tempo e um espaço onde a narrativa se desenrola. Cabe ao narrador dar maior ou menor ênfase a um desses elementos estruturais.

Por muito tempo a categoria “tempo” “impôs-se (...) como o paradigma dominante para a compreensão e a descrição do mundo<sup>34</sup>”. Essa imposição deu-se, principalmente, em função das concepções iluministas de progresso e objetividade. No século XIX, o interesse maior na categoria de “tempo” manteve-se com modelos causal-temporais sendo difundidos em várias correntes filosófico-históricas. No século XX, a categoria de “espaço” descredenciou-se muito, “através da ideologização dos conceitos de espaço, região e pátria, no sentido de um pensamento étnico-racial realizado durante o nacional-socialismo<sup>35</sup>”. Contudo, ainda segundo Jochen Grywatsch, o conceito de espaço renova-se no final do século XX. Torna-se um novo paradigma de

---

<sup>34</sup> GRYWATSCH, Jochen. “Literatura na região e o conceito de espaço” in *Regionalismus, Regionalismos, Caxias do Sul*: Educs, 2013, p. 157.

<sup>35</sup> Idem.



compreensão com grande difusão nas ciências culturais, sociais, geográficas, na História e na Ciência da Literatura. Essa mudança beneficiou-se do desmoronamento da estrutura geopolítica global, em termos de espaço e poder, associada ao surgimento da internet.

Desta forma, há um novo discurso referente ao espaço em um momento histórico onde a comunicação se caracteriza por um espaço único e não geográfico. Em meio a este novo espaço, em desaparecimento, deslocalizado, se redescobre o “espaço”, deixando de lado o progresso e dando lugar à simultaneidade<sup>36</sup>. Os modelos atuais de espaço partem de um espaço produzido e vivenciado na prática social, mutável historicamente, em oposição a um espaço natural, “recipiente”. “Em um paradigma caracterizado dessa forma, formações culturais são expressamente legíveis como configurações espaciais<sup>37</sup>”. Ao estudar-se a literatura produzida em uma região, o conceito de “transregionalidade” surge como essencial para compreender a “regionalidade” enquanto construída. Segundo Grywatsch, assim, o conceito de “regional” se afasta de uma produção em “um espaço determinado geograficamente e desenvolvido naturalmente<sup>38”39</sup>.

A produção literária, desta forma, depende destas categorias advindas do “espaço”. Em *O pai Goriot*, principalmente no começo do romance, Balzac dá ênfase à localização da Casa Vauquer, a pensão burguesa onde se desenvolverá a narrativa. Partiremos do ponto de vista espacial enquanto uma construção sociocultural para analisar a forma pela qual Honoré de Balzac, em *O pai Goriot*, realiza e apresenta a localização da pensão da sra. Vauquer. Buscaremos, pelos nomes das ruas, bairros e de construções históricas verificar, quando possível, se há a produção de uma imagem dos locais, como os moradores de Paris e o narrador se apropriam, percebem e usam essas imagens

---

<sup>36</sup> Grywatsch alerta que o espacial enquanto categoria da Ciência da Literatura não é novo. Cita o receio na utilização da categoria devido à diferenciação feita por Lessing entre “arte espacial”, na pintura, e “arte temporal”, na literatura. Também afirma que “pelo menos desde 1945, o espaço literário transformou-se em uma dimensão referencial séria da discussão literária” (idem, p. 160).

<sup>37</sup> Idem, p. 163.

<sup>38</sup> Idem, p.165

<sup>39</sup> Com base no texto de Grywatsch, uma análise do “espaço” enquanto construção social e cultural, implica verificar, sempre em caráter de simultaneidade, os seguintes elementos (referentes ao espaço): a) produção; b) apropriação; c) percepção; d) uso; e) codificação; f) representação; g) transformação.

e se há algum tipo de transformação em suas representações.

Primeiramente, a Casa Vauquer está localizada na Rue Neuve-Sainte-Geneviève, mais precisamente, na parte baixa da rua, “no ponto em que o terreno se inclina para a rue de l’Arbalète, de maneira tão íngreme que raramente os cavalos a sobem ou descem<sup>40</sup>”. Este isolamento da pensão é reforçado de diferentes maneiras pelo narrador (no decorrer da narrativa, este caráter sombrio se acentua):

Dessa circunstância resulta o silêncio que reina nessas ruas, apertadas entre o zimbório do Val-de-Grâce e o zimbório do Panthéon, dois munumentos que alteram as condições da atmosfera, lançando nela tons amarelados e cobrindo tudo ali com uma sombra por efeito dos tons severos que suas cúpulas projetam. Ali as calçadas são secas, as sarjetas não têm lama nem água, a erva cresce ao longo das paredes. O homem mais despreocupado ali sente-se constrangido, os transeuntes mostram-se tristes, o ruído de uma carruagem transforma-se num acontecimento, as casas parecem taciturnas, as paredes lembram uma prisão. Um parisiense que por lá se perdesse veria apenas pensões burguesas ou instituições, miséria ou tédio, velhice que morre, alegre mocidade aprisionada, forçada a trabalhar<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Ibidem, Globo, p. 27.

<sup>41</sup> Idem.

Figura 1 - Imagem atual da rue Neuve-Sainte-Geneviève, hoje rue Tournefort



Casa Vauquer estaria localizada no terceiro prédio à esquerda:  
Fonte: <https://maps.google.com.br/>

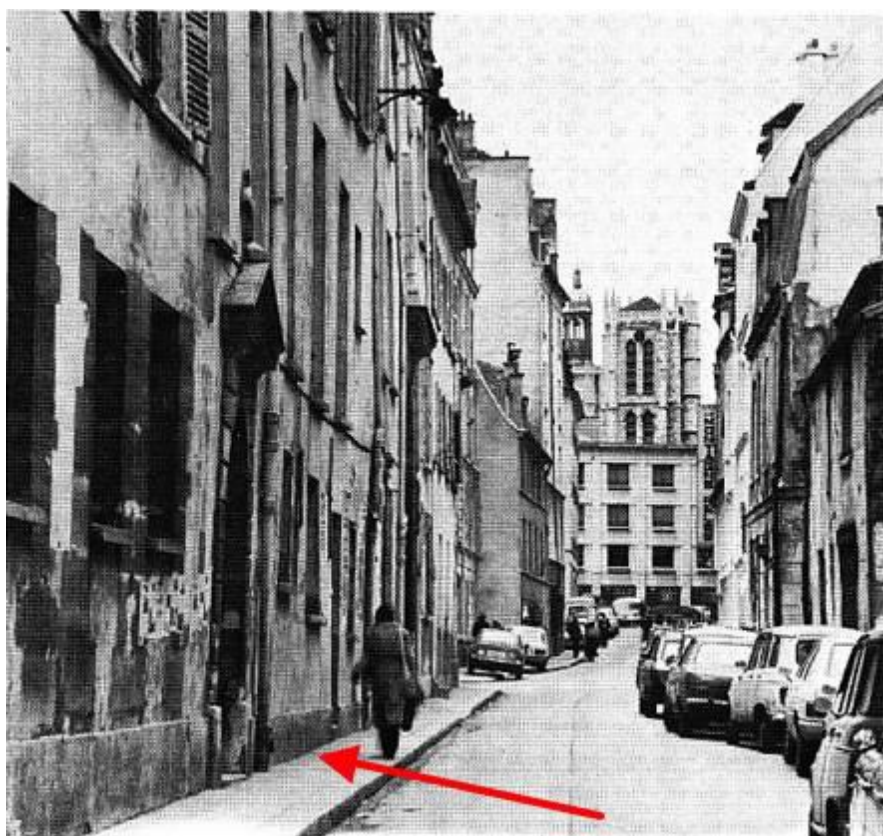
As características deste lugar apertado, em que predomina o silêncio, com seu aspecto abandonado, úmido, em decomposição, sobreviveram nos nomes da rua. De acordo com o site francês "20tournefort" (a rue Neuve-Sainte-Geneviève passou a se chamar rue Tournefort em 1864), o primeiro nome desta rua, que se tem registro, é o de "ruelle Chartière", datando de épocas anteriores ao século XVI. "Ruelle" equivale, em português, à palavra "beco" que também transmite as características de um lugar apertado, pouco acessado (exceto para quem mora lá), no qual predomina a sombra ou a falta de iluminação. Geograficamente, um lugar assim é favorecido para atividades que se pretendam ocultas, ou não muito à vista. De fato, no tempo do rei François Ier (1494-1547) "le lieu était réputé pour ses bars et maisons de jeu dont le fameux Tripot des 11.000 Diables<sup>42</sup>". A rua, já então com o nome de Sainte-Geneviève, aparece pela primeira vez no mapa de Paris elaborado por Jacques

---

<sup>42</sup> Tradução minha: "o lugar era conhecido por seus bares e casas de jogos, incluindo o famoso "Tripot des 11,000 Diables". <http://www.paris-pittoresque.com/rues/72.html>.

Gomboust em 1652. Quinze anos antes, a rua começou a sediar a “comunidade de Sainte-Aure”, quando o abade Gardeau, *curé* da igreja Saint-Étienne-du-Mont, alugou uma casa na rua. Seu objetivo era recolher jovens meninas em condição modesta para que elas não vivessem uma vida “libertina”. Em 1709, uma igreja fora construída. Após as meninas se revoltarem, ele consegue a benção do cardeal de Noailles para estabelecer, em 1723, definitivamente, a “comunidade de Sainte-Aure”, agora com o objetivo de educar jovens meninas da sociedade<sup>43</sup>. Mesmo após passar a sediar a “comunidade”, a rua continuou a ser conhecida pelas casas de jogos.

*Figura 2: Localização da comunidade de Sainte-Aure*



Fonte: [http://www.lh Mond.fr/couvent\\_tournefort.html](http://www.lh Mond.fr/couvent_tournefort.html) em 20 de agosto de 2014, às 06:02

É uma curiosa combinação, religião e jogos, uma vez que o jogo era um dos divertimentos adultos mais questionáveis do período, por afetar

---

<sup>43</sup> Informações do site: [http://www.lh Mond.fr/couvent\\_tournefort.html](http://www.lh Mond.fr/couvent_tournefort.html) e do livro *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*: acesso a 15 de maio de 2014, 22h.

demasiadamente a família. Em seu ensaio "Famílias. O Privado Contra o Costume", Daniel Fabre discorre sobre os jogos de azar:

Sempre perseguidos e sempre renascentes, escondem-se na privacidade das casas ou em jardins isolados. Associadas à taberna e às vezes à prostituição, as mesas de carteados (...) devoram tanto o dinheiro dos profissionais" como o dos "moços de família" que à noite se encontram a sua volta<sup>44</sup>.

Durante a Revolução Francesa, em 1792, o convento já está privado de todos os seus ornamentos. O convento tornara-se "propriedade nacional" e fora vendido. O padre local, Verron, findara preso e morto junto com outros 75 padres. Quatorze irmãs foram presas.

No começo de *O pai Goriot*, o narrador informa que a sra. Vauquer mantém a sua pensão em Paris há quarenta anos. A ação do romance se desenrola em 1819, e a sra. Vauquer e o marido adquiriram a pensão, no mínimo, em 1779, de forma que conviveram com este misto de jogos e religião, pelo menos, até a tomada da Bastilha. Sabemos, no entanto, pela voz do narrador que a "maledicência" jamais atacara "os costumes desse respeitável estabelecimento<sup>45</sup>". Como esta sentença destoa do restante do livro, somos obrigados a lê-la como se fosse a própria sra. Vauquer quem a pronunciasse, como se quisesse demonstrar que sua casa era respeitável "apesar" de ser uma pensão e, talvez, apesar de sua localização. Há um indicativo claro de que as pensões do período tinham uma reputação negativa, de serem lugares não muito respeitáveis. Enquanto lugares distantes da família, as pensões se assemelhavam aos internatos, para onde os jovens eram mandados para serem educados, e eram vistas como "casas de depravação<sup>46</sup>". Assim, o passado do estabelecimento possui um bom antecedente, o convento localizado na mesma rua, que pode atuar enquanto legitimador de bons costumes, favorecendo os negócios. A percepção da rua pelos parisienses daquele tempo pode ser negativa devido aos jogos, por mais que eles tivessem desaparecido há muito

---

<sup>44</sup> FABRE, Daniel. "Famílias. O privado contra o costume" in: *História da vida privada 3*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, pp. 539-340.

<sup>45</sup> *Ibidem*, Globo, p. 25.

<sup>46</sup> PERROT, Michelle. "Figuras e papéis" in: *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014, p. 150.

tempo. É preciso considerar também que, pelos jogos serem um tipo de divertimento às escuras, é lógica a desconfiança quanto a discursos como o da sra. Vauquer acerca de uma suposta “limpeza da área”.

A rue Neuve-Sainte-Geneviève está localizada entre o *faubourg* Saint-Marceau e o Quartier Latin. O *faubourg* Saint-Marceau, ou Saint-Marcel, é um distrito de Paris, localizado ao longo do rio Bièvre. De acordo com o site “nicolaslefloch.fr”, o culto ao Santo Marcel<sup>47</sup> (apadrinhado por Santa Genoveva, futura *patronne* de Paris) parece datar do século IV, porém, “la collégiale Saint-Marcel” foi construído no século XI. As casas foram sendo construídas ao longo do Bièvre ao fim do século XIII; um século depois, comerciantes começaram a investir no subúrbio, atraídos pelo rio. Os artesãos, os tintureiros, os açougueiros poderiam derramar ali seus resíduos, transformando o Bièvre em um esgoto a céu aberto. Muito em razão disso, o Bièvre também atraiu os albergues, antecessores das pensões, uma vez que muitos iam ao local para consumir os produtos locais, principalmente vinhos e cervejas. Em 1663, o rei Louis XIV criou no local a “Real Fabricação de Móveis e Tapeçarias da Coroa”, que produziu tapeçarias, louças e móveis vendidos em toda a Europa. Em contrapartida ao sucesso dos artesãos, a maioria da população vivia em más condições e o bairro tinha uma má reputação. O site ainda cita uma passagem do livro “Tableau de Paris”, de 1783, escrito por Louis-Sébastien Mercier:

Esta é a área onde a população de Paris vive, as mais pobres, mais inquietas e mais incontroláveis. Há mais dinheiro em uma única casa no *Faubourg* Saint-Honoré, que ao longo do *Faubourg* Saint-Marcel, ou Saint-Marceau, coletivamente. [...] A polícia teme a pressão em torno desta multidão no domicílio, porque ela é capaz de suportar os maiores excessos<sup>48</sup>.

O subúrbio de Saint-Marcel participou ativamente na Revolução Francesa. Georges-Eugène Haussmann, responsável pela reforma urbana de Paris<sup>49</sup>, tratou de abrir grandes avenidas na tentativa de dificultar motins urbanos. Com

---

<sup>47</sup> Saint Marcel, nono bispo de Paris, é um dos três santos padroeiros de Lutetia (cidade gaulesa hoje conhecida como Paris) junto com St. Denis e Santa Genoveva.

<sup>48</sup> Minha tradução de: “C'est le quartier où habite la populace de Paris, la plus pauvre, la plus remuante et la plus indisciplinable. Il y a plus d'argent dans une seule maison du faubourg Saint-Honoré, que dans tout le faubourg Saint-Marcel, ou Saint-Marceau, pris collectivement. [...] La police craint de pousser à bout cette populace; on la ménage, parce qu'elle est capable de se porter aux plus grands excès.”

<sup>49</sup> A Reforma urbana de Paris foi promovida por Georges-Eugène Haussmann entre 1852 e 1870.

a renovação do bairro, os extratos históricos desapareceram, e o Bièvre tornou-se um rio de água contaminada. O narrador de Balzac representa e reforça este aspecto miserável do bairro que se estende até a rue Neuve-Sainte-Geneviève. Além de informar que no lugar havia “apenas pensões burguesas ou instituições, miséria ou tédio”, o narrador acrescenta: “Nenhum bairro de Paris é mais horrível e, digamos de passagem, mais desconhecido<sup>50</sup>”. Esta característica do bairro é utilizada não apenas para reforçar características negativas dos personagens, mas para contrastar com o bairro onde vive a alta sociedade. Esse realce é comum em toda a obra de Balzac e certamente é um de seus elementos estruturantes.

Em *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Franco Moretti reproduz o mapa de Norah Stevenson, elaborado nos anos 1930:

Figura 3: Plano demográfico da Comédia humana



De acordo com a autora, esta estrutura de Paris se manteria na *Comédia humana*. A Casa Vauquer encontra-se localizada no canto inferior direito da

---

<sup>50</sup> Ibidem, Globo, p. 27.

imagem, onde estão agrupados, entre outros, “students” e “intellectuals”, próximos à Sorbonne, talvez a principal universidade de Paris naquele período, no Quartier Latin. Eugène de Rastignac, personagem principal de *O pai Goriot*, deseja integrar-se na parte da cidade localizada à esquerda, onde se lê “old aristocracy”, onde habitam as duas filhas do pai Goriot, mais precisamente, no *faubourg* Saint-Germain, na área do Chaussée d'Antin onde vivem, na obra de Balzac, os novos ricos. Moretti utiliza uma citação de Walter Benjamin, do livro das *Passagens*, para explicar o diagrama:

Balzac estabeleceu a natureza mítica de seu mundo graças ao seu formato topográfico específico. A paisagem de sua mitologia é Paris. Paris com seus dois ou três banqueiros (Nucingen, du Tillet), Paris com o grande médico Horace Bianchon (...) o usurário Gobseck, o pequeno grupo de advogados e soldados. Mas o ponto decisivo é que estas figuras aparecem sempre nas mesmas ruas, nas mesmas esquinas. Isto significa que a topografia delinea as características destes, bem como qualquer outro espaço mítico da tradição e que pode mesmo tornar-se sua chave<sup>51</sup>.

A imagem dos espaços parisienses é tão fixa, sólida, imutável, que é possível entender os desejos das personagens apenas pela menção dos lugares. Rastignac passara quatro anos na rue Neuve-Sainte-Geneviève, logo estabelecida como um lugar obscuro, mórbido, sujo, dentro de um bairro horrível e desconhecido. Os desejos do pai Goriot também podem ser entrevistados nas ruas que ele percorre em busca de dinheiro para as suas filhas. São mencionadas a rue de l'Arbalète, a rue Dauphine, onde está localizado um ourives, e a rue des Grès, onde mora o usurário Gobseck. A rue Dauphine, surgida no começo do século XVII, faz parte do plano de Henrique IV de ampla reurbanização da margem esquerda de Paris.

Uma rua nova e larga – a Rue Dauphine (6º) – foi traçada na linha da Pont Neuf na margem esquerda. O plano de Henrique de revestir a rua com casas de projeto uniforme não deu em nada, mas a rua serviu para estimular o desenvolvimento da área: era atravessada por uma série de ruas novas, todas planejadas para fins de expansão imobiliária. A criação da Rue Dauphine também teve importância na maior integração

---

<sup>51</sup> MORETTI, Franco. *Atlas of the European novel, 1800-1900*. Editora Verso, 1998, p. 88. Minha tradução de: “Balzac has established the mythical nature of his world thanks to its-specific topographical shape. The landscape of his mythology is Paris. Paris, with its two or three great bankers (Nucingen, du Tillet), Paris, with the great physician Horace Bianchon (...) the usurer Gobseck, the small groups of lawyers and soldiers. But the decisive point is that these figures show up always in the same streets, in the same corners. This means that topography delineates the features of this, as well as of any other mythical space of tradition - and that it may even become its key.”



do Faubourg Saint-Germain com a cidade de Paris. (...) No princípio, o bairro se alçaria à posição de suprassumo das residências elegantes ao final do reino de Luís XIV. Dois palácios reais também tiveram papel crucial no sucesso de Saint-Germain<sup>52</sup>.

Trata-se dos palácios da Rainha Margot, primeira esposa de Henrique IV, demolido com a sua morte, dando lugar a “construção de elegantes residências privadas (ou *hôtels particuliers*)” e do palácio da viúva de Henrique IV, Maria de Médici, chamado Palácio de Luxemburgo.

Se as obras na antiga propriedade da Rainha Margot atraíram o Faubourg Saint-Germain para perto do Sena, a construção do palácio da viúva de Henrique IV, Maria de Médici, gerou crescimento em direção à Montagne Sainte-Geneviève. (...) A expansão do Faubourg Saint-Germain (...) realçava a tendência gradual, porém definida, de mudança do centro de gravidade de Paris na direção oeste<sup>53</sup>.

**Figura 4: Localização da rue Dauphine**



Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue\\_Dauphine](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_Dauphine), acessado a 18 de junho de 2015: 00:20

A Rue Dauphine, assim, em sua posição de integração entre Paris e o *Faubourg Saint-Germain*, primeiramente, se assemelha à situação do pai Goriot, cuja presença no opulento bairro fora proibida pelos maridos de suas filhas. Análogo à rua, o pai permitiu às filhas acesso ao *Faubourg Saint-Germain*, porém, seu ouro só teve essa função: ligar duas pontas. Agora, seu ouro serve somente para ser vendido (a Gobseck) ou consertado (no ourives da Rue Dauphine), com Goriot permanecendo nesse entre lugar apenas porque ainda possui ouro. O nome da rua, Dauphine, também se assemelha ao da filha de

<sup>52</sup> JONES, Colin. *Paris: Biografia de uma cidade*. Trad. José Carlos Volcato e Henrique Guerra. 5ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 166.

<sup>53</sup> Idem.

Goriot, Delphine. Sua função na narrativa e nos objetivos de Rastignac também se parecem com a situação geográfica da rua: é uma porta de entrada e integra o estudante ao exclusivo *Faubourg*.

Figura 5: A Rue Mazarine



*A rue Mazarine era uma das ruas que cruzavam com a rue Dauphine. Apesar de datada do ano de 1779, na legenda original, a presença de uma bicicleta no canto inferior direito sugere que a fotografia seja mais recente.*  
Fonte: <http://fr.hujiang.com/new/p177633/>, acessado a 18 de junho de 2015: 00:02

Preterida pela reurbanização da margem esquerda de Paris e de seu projeto centralizador, à área do Quartir Latin restou os atrativos associados à sua ocupação pela juventude derivada de suas universidades. Para o narrador, e isto não aparece no mapa de Stevenson, a área em que a Casa Vauquer está localizada também é um local destinado aos prazeres:

Paris inteira lhe pertence. Idade em que tudo é brilhante, tudo cintila e flameja! (...) Idade das dívidas e dos agudos temores que decuplicam todos os prazeres! Quem não frequentou a margem esquerda do Sena, entre a rue Saint-Jacques e a dos Saints-Pères, não conhece nada da vida humana!<sup>54</sup>

Rastignac logo demonstra perceber como é importante morar ou não em determinadas ruas, pelo grau de distinção que elas oferecem. Em relação à rue de Grès, por exemplo, ele a distingue da rue du Helder: "Mas encontrar uma das

---

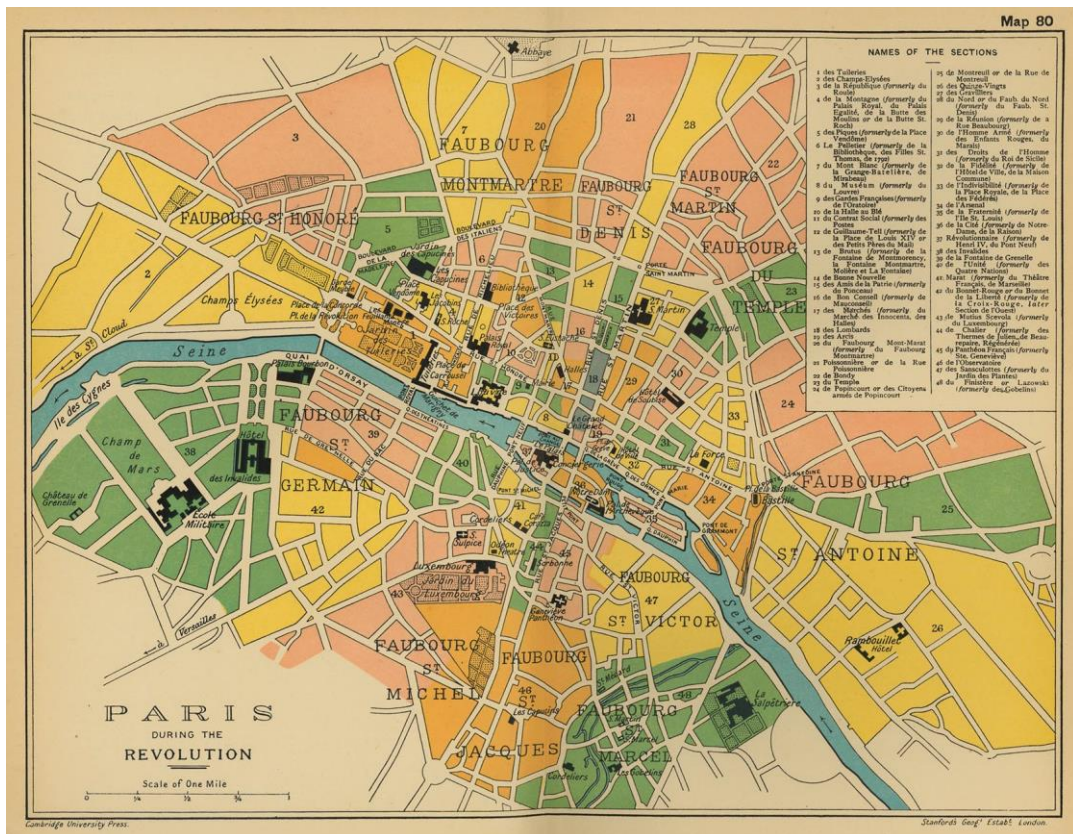
<sup>54</sup> Ibidem, Globo, p. 126.

mais belas mulheres de Paris na rue des Grès, às nove horas, uma mulher que deve ter voltado do baile às duas da madrugada, não é extraordinário?<sup>55</sup>. Chega a ser “extraordinário” ver alguém da alta sociedade na rue des Grès. O estudante menciona esta rua, pois é ali que vive a condessa de Restaud, filha de Goriot, por quem primeiro ele se interessa. Esta rua, de acordo com o mapa de Norah Stevenson, fica dentro da área onde estão localizados os teatros, os clubes e os cafés, muito próxima à área onde se aglomera a nova aristocracia de Paris, e também ao lado da área onde estão os banqueiros, onde vive sua irmã, Delphine, casada com o barão Nucingen. É curioso que Balzac tenha escolhido a rue de Saint-Lazare para situar Delphine, pois esta rua está localizada entre o 8º e o 9º *arrondissement*. Dentro desse pensamento, o lugar da condessa de Nucingen no mundo não estaria tão certo quanto o de sua irmã, Anastasie. Também, como o leitor logo fica sabendo, o maior desejo de Delphine é ser aceita no palacete da prima de Rastignac. Ambas moram muito próximas, mas apenas Anastasie tem acesso à antiga aristocracia. O rio Sena, desta forma, também parece ter uma função de limiar. Rastignac consegue com relativa facilidade ter acesso à alta aristocracia, mas seu desejo é a aristocracia do lado de cima do rio Sena, onde vivem as duas filhas de Goriot.

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 72.

Figura 6: Paris durante a Revolução Francesa



Fonte: [http://www.emersonkent.com/map\\_archive/paris\\_revolution.html](http://www.emersonkent.com/map_archive/paris_revolution.html)

O “lugar” da aristocracia é conhecido por todos. Quando Rastignac toma uma carruagem, e pede que o cocheiro o leve ao palacete de Beauséant, o condutor precisa indagar de qual Beauséant se tratava.

- O visconde de Beauséant, à rua...
- De Grenelle — disse o cocheiro, sacudindo a cabeça e interrompendo-o.
- É que há também o palacete do conde e do marquês de Beauséant, à rue Saint- Dominique — acrescentou, levantando o estribo<sup>56</sup>.

Quando Rastignac vai à casa de Delphine pela primeira vez, percebemos na descrição do narrador que há um tipo de arquitetura que identifica os bairros da alta sociedade: “Rastignac chegou à rue de Saint-Lazare, diante de uma dessas casas de construção pretensiosa, de colunas finas, pórticos estreitos, que constituem o *belo* em Paris<sup>57</sup>”.

As duas ruas mencionadas, de Grenelle e Saint-Lazare, localizam-se no

<sup>56</sup> Idem, p. 91.  
<sup>57</sup> Idem, p. 172.

*arrondissement* em que, no mapa de Norah Stevenson, está apontada a antiga aristocracia. A esse mundo, Rastignac tem acesso, seu desejo, entretanto, como mencionamos, é o mundo acima do Sena. Sua porta de entrada àquele mundo será o nome de sua prima. Reconhecendo o espírito ambicioso de Eugène, a sra. de Beausèant lhe empresta seu nome de bom grado. Franco Moretti ressalta esta característica da obra, ao relembrar do primeiro encontro de Rastignac com Anastasie de Restaud:

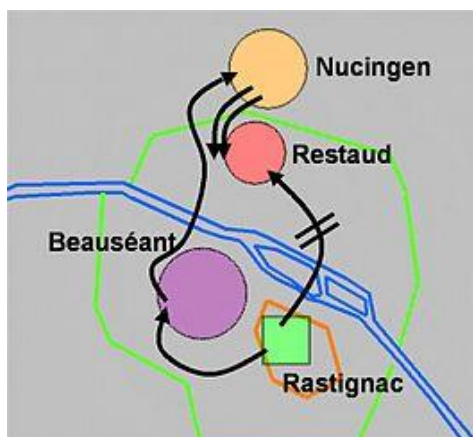
Em *O Pai Goriot*, Rastignac menciona o nome de Madame de Beausèant (que significa: Faubourg Saint-Germain), e as portas do grande mundo de Paris se estendem diante dele; então ele menciona Goriot (que significa: o mais sombrio bairro de Paris), e estas portas são barradas<sup>58</sup>.

O movimento final do romance é a mudança de Rastignac da rue Neuve-Sainte-Geneviève à rue d'Artois, rua que fica, como diz um alegre pai Goriot a Eugène, "a dois passos" da rue Saint-Lazare. Rastignac conseguiu enfim, seu lugar na nova aristocracia parisiense.

---

<sup>58</sup> Ibidem, Moretti, p. 106. Minha tradução de: "In *Old Goriot*, Rastignac mentions the name of Madame de Beauséant (which means: Faubourg Saint-Germain), and the doors of Paris' great world fly open before him; then he mentions Goriot (which means: 'the grimmest quarter of Paris'), and those doors are barred."

*Figura 7: Movimento de Rastignac em O pai Goriot*



*Primeiro, em direção à sra. de Restaud, linha cortada. Em seguida ele é recebido pela sua prima, a sra. de Beauséant, que lhe dá acesso à sra. Nucingen e, conseqüentemente, volta a ter acesso à sra. de Restaud.*

*Fonte:*  
<http://upload.wikimedia.org/wikiversity/de/thumb/4/4f/Goriot2.jpg/266px-Goriot2.jpg>

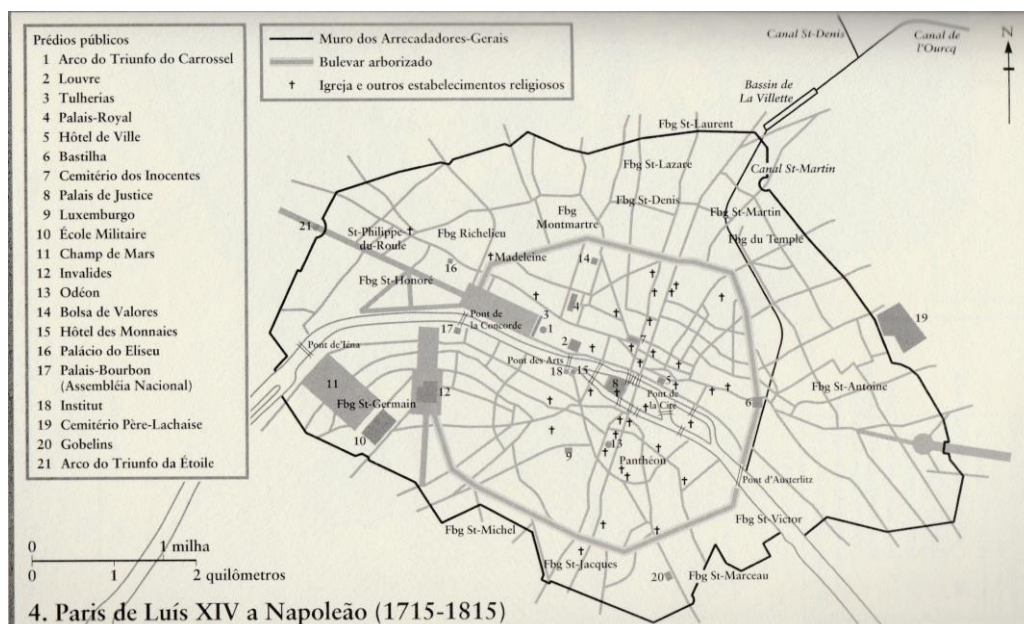
Sobre o bairro “mais desconhecido” ao qual o narrador se referira, não nos é informado o seu nome. Contudo, nas palavras de Rastignac, a Casa Vauquer aparentemente pertencia ao bairro Saint-Marceau. Ao se referir ao pai Goriot, em conversa com a prima rica e a duquesa da Langueais, o estudante diz: “Um velho que vive à razão de três luíses por mês, lá no fim do Faubourg Saint-Marceau, como eu (...)”<sup>59</sup>. Mas não podemos ter certeza, uma vez que, ao dizer um ponto de referência, o narrador pode querer reforçar o caráter desconhecido do bairro. Seria inútil a Rastignac dizer o nome do bairro àquelas duas senhoras do rico Faubourg Saint-Germain. Assim, acrescentamos à imagem do lugar onde está localizada a pensão, um caráter sujo, típico do bairro Saint-Marceau. Some-se à isso a iminência de doenças; diz o narrador sobre o pátio da Casa Vauquer: “Esse pátio dá para a rue Neuve-Sainte-Geneviève por uma porta estreita pela qual a cozinheira despeja o lixo da casa, limpando essa sentina com água abundante, sob pena de pestilência”<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> *Ibidem*, Globo, p. 102.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 30.

Em dado momento, Rastignac se refere aos carteiros que chegam ao bairro do Panthéon antes de irem à rue Neuve-Sainte-Geneviève. Hoje, o Panthéon é o 5º dos 20 *arrondissements* criados em Paris após a Revolução Francesa. É o mais antigo dos distritos e possui quatro bairros: o bairro Saint-Victor, o bairro do Jardin-des-Plantes, o Bairro do Val-de-Grâce e o Bairro de La Sorbonne. Além do zimbório do Val-de-Grâce e do zimbório do Panthéon, já mencionados pelo narrador enquanto as duas construções que “apertam” a rue Neuve-Sainte-Geneviève, temos também localizado no bairro do Panthéon o Quartier Latin.

**Figura 8: Paris de Luís XIV a Napoleão (1715 – 1815)**



Fonte: JONES, Colin. *Ibidem*, p. 507.

O Quartier Latin é um bairro latino localizado no 5º “arrondissement” e em parte do 6º bairro de Paris, na França, na margem esquerda do Rio Sena, ou seja, no lugar mencionado pelo narrador como indispensável para se conhecer a vida humana. O bairro fica em torno de vários estabelecimentos de ensino, sendo o principal a Universidade de Paris, fundada em meados de 1170,

reconhecida por ser vanguardista na área da educação universitária<sup>61</sup>. Rastignac estuda neste bairro, na Escola de Direito, e tem um início de vida boêmia após a mãe e a irmã lhe mandarem uma grande soma de dinheiro. Assim, a localização de uma rua com várias pensões em um “bairro de estudantes” com características boêmias é geograficamente lógico. Nesse sentido, é interessante pensar acerca de como uma cultura se desenvolve em um espaço.

O espaço de uma cultura inclui solo, área geográfica, clima, flora, fauna, pessoas, vizinhos, pré-história. Este espaço é considerado por observadores internos e externos que pertencem à cultura por uma experiência geograficamente limitada. Esta experiência é mediada pelas concepções destes espaços por parte de arquitetos, projetistas, urbanistas, além das marcas deixadas pelas gerações anteriores. Nisso, autoimagens estereotipadas são formadas. Nestes espaços, a vida toma forma, e muitas configurações repetem-se em várias culturas, por exemplo, a praça do mercado, que é tida como centro comercial e de comunicação de um lugar. Por isso, essa praça possui uma concepção de um significado de si própria: como ponto de encontro, como espaço de possibilidades, como local de trabalho<sup>62</sup>.

As pensões, desta maneira, possuíam uma imagem dentro dos bairros que as abrigavam e outra imagem fora, especialmente nas esferas da alta sociedade. Se, no Quartier Latin, as pensões são um lugar onde se pode conseguir um quarto ou refeições mediante determinada quantia de dinheiro, na alta sociedade elas são vistas como lugares nos quais predominam aventuras sexuais. Procurando reverter esta imagem externa negativa, a sra. Vauquer mantém a ordem em sua casa, seja na seleção de moradores ou no controle da chegada de cada pensionista, como se a ameaça dos maus costumes estivesse sempre à ronda naquele bairro escuro e miserável. Quando o pai Goriot chega em sua pensão, a sra. Vauquer empolga-se. Ela vê nele uma

---

<sup>61</sup> Informações de: <http://www.universidadesfrancesas.com.br/conheca-a-universidade-sorbonne-na-franca/>, acessado dia 25 de agosto de 2014, 19:48.

<sup>62</sup> JOACHIMSTHALER, Jürgen. “Formação de espaço cultural-regional através de políticas linguísticas e literárias” in: *Regionalismus, Regionalismos*, Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 77.



oportunidade para atrair clientes mais distintos, uma vez que Goriot era “um dos negociantes mais notáveis e mais respeitáveis de Paris”. Imediatamente, ela passa a distribuir pelas ruas “prospectos em cujo cabeçalho se lia: Casa Vauquer. Era, dizia ela, uma das mais antigas e estimadas pensões burguesas do mundo latino<sup>63</sup>”.

Pela análise dos espaços externos, foi possível o afastamento dos espaços internos das pensões. Com isso, valorizamos os espaços reais como forma de compreensão da situação interna. A representação do ambiente interno se dá, assim, não visando apenas uma correspondência fiel com tipos humanos existentes, ou de escolhas possíveis. Balzac busca, simultaneamente, trazer a complexidade dos tipos sociais parisienses para dentro da Casa Vauquer. Desta forma, nas posturas e comportamentos das personagens, é possível reconhecer o lugar de onde vieram e/ou para o qual ambicionam alcançar<sup>64</sup>.

#### 1.6. Ambição adolescente?

Além da literatura e do espaço geográfico, outra força a refletir sobre a moderação da ambição vinha da medicina. A visão médica da época de Balzac a respeito do adolescente, enquanto um espírito a ser domado, é representada em *O pai Goriot* de diversas formas, como a explicar um pouco o ímpeto de Rastignac.

Diz o narrador sobre Rastignac:

Durante o trajeto, entregou-se a essas loucas esperanças que enchem de belas emoções a vida dos moços: eles não avaliam os obstáculos nem os perigos, veem em tudo o triunfo, fazem da existência um poema, graças à força da imaginação, e se tornam desgraçados ou tristes ao verem fracassar projetos que viviam apenas nos seus desejos desenfreados. Se os jovens não fossem ignorantes e tímidos, a vida em sociedade seria impossível<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Ibidem, Globo, p. 45-46.

<sup>64</sup> Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco utiliza um método semelhante ao de Franco Moretti para analisar o romance *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. No capítulo V, Eco tenta ler o texto de Dumas examinando um mapa do século XVIII buscando discutir a posição do leitor. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>65</sup> Ibidem, Globo, p. 80.

Também o narrador afirma várias vezes o caráter único desta etapa da vida: “Tais emoções não se repetem na vida dos moços<sup>66</sup>.” Esta sentença corresponde à descrição do adolescente da época de Balzac feita por Michelle Perrot. A puberdade, principalmente na visão dos médicos, seria um perigo para o indivíduo e para a sociedade. “Em busca de si mesmo, o adolescente é narcisista: ele procura sua imagem moral e física. Sente-se fascinado pelo espelho. É O único de que fala Max Stirner, tendendo, portanto, a desintegrar a sociedade<sup>67</sup>”. Rastignac é frequentemente representado segundo essas características:

a) tentando controlar seus desejos:

“Andou vagueando pelas ruas durante quase todo o dia, presa dessa febre mental, conhecida de todos os moços assaltados por esperanças muito fortes” (p. 166).

“Rastignac esperou no gabinete, entregue às impaciências naturais a um rapaz ardente e apressado em apossar-se de uma amante, objeto de dois anos de desejos” (p. 256).

b) não avaliação dos perigos:

“Jogava forte, perdia ou ganhava muito e acabou por habituar-se à vida absurda dos moços de Paris” (p. 185).

c) em aprendizado:

“Sim – disse ela, corando e apertando-lhe a mão. Eugênio fitou-a e compreendeu, moço ainda, o quanto há de verdadeiro pudor no coração de uma mulher apaixonada” (p. 246).

d) devaneios:

---

<sup>66</sup> Idem, p. 256.

<sup>67</sup> Ibidem, PERROT, “Figuras e papéis”, p. 149.

“Assim, durante o trajeto, entregou-se a esses belos sonhos que animam todos os moços quando ainda conservam sobre seus lábios o sabor da felicidade” (p. 260).

e) narcisista:

“Ao ver-se bem-vestido, bem enluvado, bem calçado, Rastignac esqueceu sua virtuosa resolução. A mocidade não ousa mirar-se no espelho da consciência quando ela se inclina para a injustiça, ao passo que a idade madura já se mirou nele: aí reside toda a diferença entre essas duas fases da vida” (p. 146).

f) egoísmo:

“Os moços são tão ávidos dessas encantadoras alegrias que ele quase esqueceram o pai Goriot” (p. 280).

Esta visão do adolescente é compartilhada:

“Ah, são loucos, são moços! – dizia a viúva” (p. 216).

Várias personagens do romance circundam a idade da adolescência. Rastignac possui 22 anos em 1819, mas é referido, na maioria das vezes, como “moço”. Victorine Taillefer é definida como “menina”. Há ainda, na pensão da sra. Vauquer, muitos jovens estudantes de medicina, um jovem pintor e Horace Bianchon, da mesma idade de Rastignac. Na idade da adolescência, um dos principais fatores de mudança na vida do indivíduo é a abertura à vida sexual. Rousseau, no capítulo IV de *Emílio*, chama a adolescência de “momento crítico” que corresponde à identidade sexual, quando nascemos novamente, desta vez para o sexo. O desejo sexual, entretanto, aparece em *O pai Goriot* sempre de forma sutil, de forma a contribuir significativamente para os propósitos da narrativa.

Os desejos de Rastignac são sempre mediados por sua ambição. No caso do desejo sexual, Rastignac o orienta na direção de um alvo que lhe proporciona vantagem, afinal, o que o jovem mais quer é triunfar na sociedade

e é isso que o move. Quando Eugène observa Victorine, no almoço, um dia depois de Vautrin revelar-lhe seu plano de assassinato, a garota retribui o olhar.

“O olhar que trocaram foi bastante significativo para que Rastignac não tivesse dúvidas de ser, para ela, o objeto desses confusos desejos que assaltam todas as moças e que elas fixam no primeiro indivíduo um pouco sedutor que se oferece a seus olhares. (...) Imediatamente, porém, voltou-se para as recordações da véspera e pensou que a sua paixão fingida pela sra. de Nucingen seria o antídoto de seus maus pensamentos<sup>68</sup>.”

Por mais que Victorine queira despertar para a sexualidade, Eugène, ao reconhecer esse desejo nela, logo o afasta, por repudiar suas próprias intenções. Delphine, contudo, pode ser para ele um “objeto de desejo”, pois ela corresponde à imagem que deseja para si. “Uma das mais belas e mais elegantes mulheres de Paris” (p. 181), a sra. de Nucingen é uma excelente porta de entrada para alta sociedade. Delphine, entretanto, controla o desejo sexual de Rastignac. Diz o narrador, “o desejo nasce tanto da dificuldade como da facilidade do triunfo” (p. 170). Eugène e Delphine começam a se encontrar, ela e o pai compram o apartamento, Vautrin é preso e o leitor nada sabe do que sucede entre Rastignac e Delphine em sua vida privada. Somente no final do romance o autor volta ao tema. Quando a prima de Rastignac finalmente convida a sra. de Nucingen para seu baile, o jovem logo pensa no “prêmio”:

Foi imediatamente à casa de Delfina, feliz por poder proporcionar-lhe uma alegria da qual certamente receberia o prêmio. A sra. de Nucingen estava no banho. Rastignac esperou no gabinete, entregue às impaciências naturais a um rapaz ardente e apressado em apossar-se de uma amante, objeto de dois anos de desejos<sup>69</sup>.

Eles conversam um pouco e Delphine corta o assunto subitamente: “Mas deixemos os outros! Hoje quero ser completamente feliz!” (p. 259). A frase termina e o próximo parágrafo começa assim:

A uma hora da madrugada, Rastignac ainda estava na casa da sra. de Nucingen que, prodigalizando-lhe a despedida dos amantes, essas despedidas cheias de promessas de alegria, disse com uma expressão de melancolia:

---

<sup>68</sup> Ibidem, Globo, p. 165.

<sup>69</sup> Idem, p. 256.

- Sou tão medrosa, tão supersticiosa - pode dar aos meus sentimentos o nome que quiser - que receio pagar minha felicidade com alguma terrível catástrofe...<sup>70</sup>

A elipse no narrador, precedida pela palavra “felicidade”, e sucedida pelo fato de Rastignac ainda se encontrar na casa de Delphine, deixa o leitor a imaginar o que poderia ter ocorrido neste espaço de tempo silenciado. Na fala da sra. de Nucingen pode-se perceber que sua “felicidade” fora paga. Mais à frente, o narrador acrescenta: “se, na véspera, fora obrigado a deixar Delfina à uma da madrugada, dessa vez foi Delfina que o deixou às duas horas, para voltar para casa. (...) Os moços são tão ávidos dessas encantadoras alegrias que ele quase esquecera o pai Goriot” (p. 280). Dois dias depois, entretanto, sozinho ao lado Goriot, no leito de morte, Eugène reflete sobre a ausência de Delphine naquele momento crucial para o pai. É quando o narrador enfim revela um pouco da intimidade de Rastignac com ela, revelando o que acontecera naquelas duas noites:

Há dois dias tudo estava mudado em sua vida. A mulher lançara nela a desordem, fazendo empalidecer a ideia de família e confiscando tudo em seu benefício. Rastignac e Delfina haviam se encontrado nas condições exigidas para que um experimentasse pelo outro os mais vivos prazeres. Sua paixão, bem preparada, se engrandecera justamente por aquilo que mata as paixões, os prazeres. Ao possuir aquela mulher, Eugênio percebeu que até então apenas a desejava. Só depois de satisfazer-se é que a amou, pois o amor é talvez a gratidão pelo prazer. Infame ou sublime, adorava aquela mulher pelas voluptuosidades que ele lhe trouxera como dote e pelas que dela recebera. Por outro lado, Delfina amava Rastignac como Tântalo amaria ao anjo que tivesse vindo satisfazer sua fome ou mitigar a sede de sua garganta ressequida<sup>71</sup>.

A demora de Delphine em entregar-se sexualmente a ele é chamada de “paixão bem preparada”. A retidão dela engrandecera o “momento”. Após “possuir” Delphine, seu “objeto de desejo”, Rastignac percebe que deixou de desejá-la e passou a amá-la. Somente após a relação sexual se revelar prazerosa, após as “voluptuosidades” de ambos agradarem um ao outro, é que ele pôde confirmar seu amor. Antes disso, “era a curiosidade que o levava à casa da sra. de Nucingen, ao passo que se ela o tivesse desprezado, talvez

---

<sup>70</sup> Idem, p. 259.

<sup>71</sup> Idem, pp. 287-288.

tivesse sido conduzido até lá pela paixão” (p. 170). O narrador nos diz, portanto, que o desejo provoca a paixão, mas que o desejo só pode se tornar amor após o ato sexual, devido a uma espécie de retribuição de ambos os lados pelo gozo mútuo. O flerte de Eugène com Victorine não estaria relacionado com esta “demora” de Delphine em se deixar “possuir”? Além disso, é essencial perceber que Delphine só se entrega após o estudante conseguir o que ela mais almejava: o acesso à outra parte da alta sociedade. Mesmo antes de conhecê-la, sua prima lhe revela que é isto que a filha de Goriot mais deseja. Desta forma, Eugène e Delphine usaram um ao outro para seus propósitos.

Por trás desse desejo sexual juvenil há um componente psicológico muito forte. O que está em jogo é algo mais profundo: a rivalidade entre as irmãs. Rastignac entrega para sua amante uma oportunidade de ela se equivaler à irmã. É isso que faz a sra. de Nucingen realmente “feliz”. Tanto que quando Delphine encontra Eugène no baile, imediatamente interroga: “Que tal acha Nastácia?” (p. 293). Assim, a relação sexual se transforma em um elemento importante da estrutura narrativa. Eugène e o leitor sabem, desde cedo, que só terão acesso à intimidade de Delphine quando ela tiver acesso ao mundo da prima de Rastignac, mundo frequentado por Anastasie, mesmo que, para isso, precise morrer o pai Goriot. À “felicidade” de Delphine nos braços de Rastignac, segue-se a discussão das filhas no quarto do pai na Casa Vauquer e ao gemido do pai Goriot em seu sonho: “Elas não são felizes!” e imediatamente a isso ocorre a apoplexia que o vitima.

### 1.7. A rivalidade entre irmãs

A questão da rivalidade entre irmãos é um dos principais elementos que estruturam *O pai Goriot*. Este tipo de rivalidade pode decorrer por várias razões: sexo, idade, posição, talentos, predileção dos pais. Diz Michelle Perrot: “Ser

caçula é encontrar-se numa posição subalterna próxima à de um criado, muitas vezes obrigado a se manter solteiro<sup>72</sup>.”

A viscondessa de Beauséant diz a Rastignac, após ele ser praticamente expulso da casa da sra. de Restaud:

Há uma coisa mais pavorosa do que o abandono do pai por suas duas filhas, que desejariam vê-lo morto: é a rivalidade entre as duas irmãs. Restaud é ilustre pelo nascimento e, assim, sua esposa foi admitida na alta sociedade. Mas sua irmã, sua rica irmã, a bela sra. Delfina de Nucingen, esposa de um homem rico, morre de desgosto. A inveja a devora, ela está a cem léguas da irmã. Sua irmã já não é a sua irmã. As duas mulheres se renegam mutuamente, como renegam ao pai. Assim, a sra. de Nucingen lamberia toda a lama que existe entre a rue de Saint-Lazare e a de Grenelle para ser recebida em minha casa. Ela pensou que o sr. de Marsay lhe facilitaria a realização desse desejo e por isso tornou-se escrava do sr. de Marsay, vive a importunar o sr. de Marsay. Este, porém, pouco se importa com ela. Se você a introduzir em minha casa, passará a ser seu Benjamim, ela o adorará. Ame-a, depois, se puder. Ou, então, sirva-se dela!<sup>73</sup>

Escreve Michelle Perrot:

Naturalmente é preciso ver como as brigas de traquinagem da infância se transformam em rivalidades no momento das escolhas da adolescência, e até em ódio no momento das heranças. Os principais conflitos familiares envolvem irmãos e irmãs que contestam os termos de uma partilha ou disputam um bem desejado que, uma vez fora de alcance, sempre é superestimado, por razões simbólicas e materiais: não ser o preferido, ser meramente outro<sup>74</sup>.

Delphine de Nucingen é a filha mais nova de Goriot. Ela inclinava-se para o dinheiro, enquanto Anastasie voltava-se para a aristocracia. Para ambas, o casamento fora uma decepção, e ambas buscaram amantes para suprir suas carências afetivas. Seu pai dera-lhes tudo o que pôde, tomando o cuidado de dar a mesma educação e o mesmo dote para as duas. Entretanto, não teria sido uma educação para o dinheiro, a grande responsável por suas personalidades egoístas?

Tiveram uma governanta que, para felicidade delas, era uma mulher inteligente e de bom gosto; montavam a cavalo, andavam de carruagem, viviam como viveriam as amantes de um velho fidalgo rico; bastava-lhes manifestar os mais dispendiosos desejos para verem o pai correr para atendê-los: e em troca de seus presentes ele não pedia mais que um carinho. Goriot colocava as filhas na categoria dos anjos e, portanto, acima dele, o desgraçado! Amava até o mal que elas lhe faziam. Quando as filhas

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 153.

<sup>73</sup> Ibidem, Globo, p. 107-108.

<sup>74</sup> Ibidem, PERROT, “Figuras e papéis”, p. 153.

chegaram à idade de se casarem, puderam escolher os maridos de acordo com seu gosto: cada um levaria como dote a metade da fortuna do pai<sup>75</sup>.

Pela voz de Delphine, sabemos da infância de Anastasie: “Pobre Anastácia (...) sempre foi violenta, mas tem um bom coração (...) ela sempre foi um pouco fingida, e meu pai se deixa levar por suas dissimulações” (p. 267). Após casar-se, entretanto, Anastasie não facilitou a vida da irmã:

“Mesmo que fosse assim - disse Delfina, corando -, como foi que te comportaste comigo? Renegaste-me, fizeste com que se fechassem para mim as portas de todas as casas onde eu desejava ir, enfim nunca perdeste a menor ocasião de me prejudicar. E acaso vim, como tu, arrancar deste pobre pai mil francos em cima de mil francos, toda a sua fortuna, e reduzi-lo ao que hoje é? Eis tua obra, minha irmã. Quanto a mim, visitei meu pobre pai sempre que pude, não o pus para fora de casa e não vim lambe-lhe as mãos quando precisei dele.” Anastácia responde: “Foste mais feliz do que eu: o sr. de Marsay era rico, sabias disso. Sempre foste vil como o dinheiro, interesseira... Adeus! Não tenho irmã...”<sup>76</sup>

Delphine então perdoa-a, revelando o que pensa: “És uma desgraçada. Sou melhor do que tu (...) isso fica à altura de todo o mal que me fizeste nesses nove anos” (p. 272). Anastasie, por nascer antes, parece gostar de uma posição superior ou de manter uma posição superior à da irmã. Goriot vê na ordem dos nascimentos a causa do conflito: “Sua irmã Delfina irá com um vestido magnífico. Anastácia não pode ficar atrás da irmã mais moça” (p. 283).

Da parte de Rastignac, o jovem tem duas irmãs (dezoito e dezessete anos) e dois irmãos (quinze e dez anos). A relação dele com os irmãos, principalmente com as irmãs, parece ter começado a mudar durante a adolescência, enquanto passeava alegremente pelo campo com as irmãs e “estas o acharam muito mudado”. Após a ida para Paris, quando pediu dinheiro para as irmãs, Eugène “serviu-se de sua fraqueza, tocando-lhes nas cordas da honra, sempre tensas, e que vibram tão bem nos corações jovens” (p. 113):

O jovem ambicioso conhecia muito bem a nobreza imaculada daquelas almas mergulhadas na solidão, percebia os sacrifícios que importava às irmãs e sabia, também, que esses sacrifícios seriam suas alegrias. Sabia com que prazer elas se ocupariam em segredo com o irmão muito amado, no isolamento de sua granja. Sua consciência ergueu-se, luminosa, e mostrou-lhe as irmãs contando secretamente seus pequenos tesouros; viu-as, depois, empregando o engenho malicioso das moças para enviarem o dinheiro incógnito, ensaiando um primeiro embuste para se tornarem

---

<sup>75</sup> Ibidem, Globo, p. 118-119.

<sup>76</sup> Idem, p. 271-272.



sublimes. “O coração de uma irmã é um diamante de pureza, um abismo de ternura!”, pensou. Envergonhava-se por ter escrito. (...) Com que volúpia elas se sacrificariam!<sup>77</sup>.

A irmã responde: “Ágata e eu queríamos empregar nosso dinheiro de tantas maneiras diferentes que não sabíamos o que comprar. (...) Oh!, querido irmão, amamos-te muito, eis tudo em duas palavras” (p. 122). Entre ele e as irmãs, a relação parece ser a melhor possível, uma relação semelhante a que Balzac teve com a própria irmã. Nas palavras de Michelle Perrot, “a diferença de sexos entre irmãos e irmãs cria uma relação complexa, em certa medida iniciática: a primeira forma de relação com o outro sexo<sup>78</sup>.” Eugène tinha nas irmãs o modelo de mulheres bonitas:

A comparação que foi obrigado a estabelecer entre as irmãs, que lhe pareciam tão belas na infância, e as mulheres de Paris, que concretizavam o tipo de beleza com que sonhava, o futuro incerto dessa família que contava com ele (...) decuplicaram seu desejo de vencer e deram-lhe sede de honrarias<sup>79</sup>.

Percebendo que a beleza das irmãs não se equivalia à das parisienses, o sentimento de responsabilidade aumentava: “A ordem do nascimento interfere nas eventualidades da vida familiar para modelar as dependências e os deveres<sup>80</sup>.”

Quando começou a apostar o dinheiro das irmãs, a preocupação martelava-lhe na cabeça:

Pois bem, Bianchon. Estou louco. Cura-me. Tenho duas irmãs que são uns anjos de beleza e de candura e quero que elas sejam felizes. Onde arranjar duzentos mil francos para seu dote, daqui a cinco anos? Há circunstâncias na vida, como vês, em que é preciso jogar forte e não empregar a sorte em ganhar alguns soldos<sup>81</sup>.

Já quando as irmãs retratam os dois irmãos menores, reaparece a rivalidade, a desobediência juvenil:

Os dois jovens príncipes, dom Henrique e dom Gabriel, conservam o funesto hábito de empanturrar-se de arrobe, de impacientar as irmãs, de não querer aprender nada, de divertir-se em furtar os ninhos dos pássaros,

---

<sup>77</sup> Idem, p. 113-114.

<sup>78</sup> Ibidem, PERROT, “Figuras e papéis”, p. 154.

<sup>79</sup> Ibidem, Globo, p. 56.

<sup>80</sup> Ibidem, PERROT, “Figuras e papéis”, p. 153.

<sup>81</sup> Ibidem, Globo, p. 167.

de fazer barulho e de cortar, desobedecendo as leis do estado, os vimes para fazer bengalas<sup>82</sup>.

Em relação à Victorine Tailleffer, a razão da preferência de seu pai por deixar sua herança unicamente ao filho, Frederico, não está clara. A respeito de Victorine, o pai “julgava ter razões para não reconhecê-la” (p. 38). Em todo o caso, há uma predileção pelo filho homem, não se sabe se devido ao gênero, à raça, a posição. Diferentemente das filhas de Goriot, não sabemos nada sobre sua infância, exceto que sua mãe morrera de desespero. Porém, por mais que a família Tailleffer pertença aos personagens secundários em *O pai Goriot*, essa relação familiar, de preferência por um irmão ao invés de outro é o principal fio condutor da história, fio que Vautrin conduzirá, deixando Eugène em meio a duas famílias onde há rivalidade entre irmãos. Victorine não contesta sua herança, apenas deseja entregar ao pai a carta com o perdão da mãe. É uma moça religiosa e acredita que o pai e irmão estejam cegos por alguma razão que ela não pode entender, mas que aceita, pois ama tanto o pai quanto o irmão. Ao lado de Horace Bianchon, as atitudes de Victorine não são movidas por dinheiro no romance. Vautrin considera esse tipo de ingenuidade característico de uma “criança”. Ele, enquanto um “homem”, tem a obrigação de consertar a situação, de acabar com a injustiça, aproveitando para ganhar um pouco de dinheiro na sua ação. “Eu não gosto dessas injustiças. Sou como Dom Quixote, gosto de assumir a defesa do fraco contra o forte” (p. 141). Além disso, há uma atração de Victorine por Vautrin, mencionada no começo do romance, que também pode influenciar o plano de assassinato. Outra razão para sua atitude, é a vontade de realizar os desejos de Rastignac (o estudante se assemelhava com um outro belo jovem com quem trabalhara). Mesmo sendo levado pelos policiais, Vautrin ainda lembra de gritar a Eugène que, caso o estudante precisasse de ajuda, ele tinha um amigo na cidade que poderia ajudá-lo.

## 1.8. Ser criança

---

<sup>82</sup> Idem, p. 124.

No romance há várias menções à infantilidade. A atitude infantil se caracteriza pelo medo, pela superstição. Quando a sra. de Nucingen diz “sou tão medrosa, tão supersticiosa” (p. 259), Eugène a chama de criança. Ser criança também seria um “estado de espírito”, algo momentâneo: “Ah! Eu é que sou criança, esta noite” (p. 259), diz Delphine a Rastignac. Outro elemento de referência à inocência infantil é o choro: “chorei como uma criança” (p. 75), diz a sra. Couture após ver o desprezo do pai de Victorine, e da simplicidade: “foi, assim, uma sorte para o inexperiente estudante encontrar pela frente o marquês de Montriveau, amante da duquesa de Langeais, um general simples como uma criança” (p. 60).

Deixar de ser criança, para o narrador, seria “despojar-se de todo o interesse pessoal e escolher a grandeza de um país como objetivo” (p. 257). Rastignac, entretanto, “não chegara ainda ao ponto em que o homem pode contemplar o curso da vida e julgá-la (...) nem mesmo havia sacudido completamente o encanto das frescas e suaves ideias que envolvem como uma folhagem as crianças educadas na província” (p. 257). Aos poucos, entretanto, Rastignac parece “transformar-se em um adulto”, sendo a principal mudança ele livrar-se dos escrúpulos.

Conservara sempre alguns preconceitos da vida feliz que o verdadeiro fidalgo leva em seu castelo. Seus escrúpulos, porém, haviam desaparecido na véspera, quando se vira em seu apartamento. Saboreando as vantagens materiais da fortuna, como havia muito saboreava as vantagens morais da nobreza, despira sua pele de provinciano e instalara-se docemente numa posição de onde vislumbrava um belo futuro<sup>83</sup>.

Vautrin vê Rastignac e Victorine como um quadro formado por duas crianças. Após se embriagar, Eugène dormia “graciosamente como uma criança”. A sra. Vauquer também vê Eugène e Victorine como crianças. “Há um Deus para as crianças. Por pouco que não feriu a cabeça na cadeira” (p. 218). O olhar de Vautrin sobre a infantilidade de Rastignac parece conter certa dose de decepção: “Como quiser, bela criança. Pensei que fosse mais forte - disse Vautrin” (p. 144); “não se faça de criança!” (p. 143); “você ainda é muito moço

---

<sup>83</sup> Idem, p. 257-258.

para conhecer bem Paris. Mais tarde verá que aqui existe o que chamamos de homens que têm paixões...” (p. 72). Vautrin distingue a “criança” do “homem”. “Refleti muito na constituição atual da desordem social de vocês. Meu menino, o duelo é um brinquedo de crianças, uma bobagem. Quando, de dois homens vivos, um deve desaparecer, é preciso ser imbecil para confiar no acaso” (p. 132). Ser homem, também, é não acreditar no amor de uma mulher: “aquele fedelho me chamuscou o pelo (...) Naquele tempo, porém, eu era uma criança, tinha sua idade, vinte e um anos. Acreditava ainda em alguma coisa, no amor de uma mulher, num montão de tolices com que você ainda há de se atrapalhar” (p. 132). O negro também é retratado por Vautrin como criança: “Os negros são crianças grandes com as quais a gente faz o que quer, sem que um curioso procurador do rei nos peça explicações sobre isso” (p. 138). Na visão de Vautrin ser uma criança, ser moço, é ser fraco e, sendo fraco, se está sujeito à esperteza, à força de um adulto. A criança não compreende as paixões de um “homem”, ou seja, os sentimentos mais fortes e elevados que moveriam suas atitudes. Há, assim, uma vivência por trás dessa classificação de Vautrin, que o permite enxergar traços infantis. O mesmo ocorre com Goriot. Após ter amado tanto suas filhas, não resiste ao notar a dor de Victorine após a moça visitar o pai: “O velho esquecia-se de comer para contemplar a pobre moça, em cujos traços brilhava uma dor sincera, a dor da criança rejeitada que ama o pai” (p. 99). E lança o mesmo olhar para sua própria filha: “- Pobre criança! - disse o pai Goriot em voz alta (p. 80).”

Rastignac utiliza sua juventude a seu favor. Mesmo após tomar consciência de seu caráter infantil, logo que chega a Paris, “suas ilusões de criança e suas ideias provincianas haviam desaparecido” (p. 56). O estudante utilizava sua idade como recurso para justificar suas ações, ou ressaltava-a, a fim de conseguir o que queria: “Rastignac resolveu abrir duas valas paralelas para atingir a fortuna, apoiar-se sobre a ciência e o amor, ser um sábio doutor e um homem de sociedade. Como ainda era criança! Essas duas linhas são assíntotas que nunca se podem encontrar” (p. 110); “- Eu queria pedir-lhe que me aceite como uma criança pobre, que se agarra a sua saia e que seria capaz de morrer pela senhora. - Mas como você é criança! - exclamou a viscondessa”

(p. 125); “- Seria capaz de matar uma pessoa por mim...? - Até duas! - replicou Eugênio. - Criança! Sim, você é uma criança — disse ela, reprimindo as lágrimas. — Você, sim, é capaz de amar sinceramente!” (p. 98).

Por trás de Rastignac e da escrita de Balzac, são desenvolvidos temas como a possibilidade de acesso dos habitantes das províncias para a cidade grande, a situação das classes sociais que não tiveram suas vidas alteradas após a Revolução Francesa, além da representação de uma total fuga do elemento político em meio às tramas, passando uma sensação de que tudo está bem e de que nada mudará, sensação oriunda, possivelmente, da situação monárquica do país. Estes temas, até aqui apenas indicados, entrelaçam-se com a representação de Rastignac, como vimos, dominado por uma ambição desmedida e que, após analisada, nos leva à conclusão de que Balzac elaborou uma personagem desprezível. Rastignac, que opta pela imoralidade e pelo cinismo após a morte de Goriot, calcula até mesmo o seu desejo (Balzac marca este desejo como um desejo de posse sobre Delphine – em sua segunda obra, *Fisiologia do Casamento*, Balzac negativiza este caráter), aproveita-se de sua juventude para conseguir favores, torna-se cúmplice de assassinato, em suma, é a “chaga nojenta” do “esgoto moral de Paris” a que Balzac se refere em carta à condessa Hanska. Como veremos, a representação da personagem Eugénie Grandet, atada à sua família, segue para outra direção, mais bondosa e compreensiva do que a de Rastignac. François Taillandier sugere que na base dessa diferença básica, está a crença de Balzac em dois valores, anunciados pelo autor no prefácio à *Comédia humana*: a monarquia e a religião.

De uma certa maneira, a sua obra é uma crítica geral de tudo o que vê como herança da Revolução de 1789. Ao aumentar os direitos individuais, ao atacar a propriedade aristocrática, a revolução francesa causou, na sua opinião, a atomização das famílias e dos patrimônios e, sobretudo, atizou as ambições e as realidades pessoais. Balzac sonha com o restabelecimento de uma sociedade orgânica que dê oportunidade ao mérito individual, mas que seja firmemente estruturada<sup>84</sup>.

Não seremos tão assertivos e ponderaremos as razões pelas quais Balzac resolveu escrever o prefácio à *Comédia* em nossa análise de *Eugênia Grandet*.

---

<sup>84</sup> Ibidem, TAILLANDIER, pp. 93-94.

## Capítulo 2: Eugène de Rastignac e Eugénie Grandet

### 2.1. O domínio do estilo

Em 15 de setembro de 1833, o primeiro capítulo de *Eugênia Grandet*, “Fisionomias burguesas”, é publicado na revista literária *L’Europe littéraire*. Em 4 de outubro, depois de viajar para a Suíça para encontrar-se novamente com a condessa Hanska, com quem mantinha correspondências desde o ano anterior, Balzac opta pela publicação da obra em livro. Após um período de escrita frenética, termina *Grandet* em 1º de dezembro; em quinze dias o livro estaria nas livrarias, aprovado pela crítica e pelo público<sup>85</sup>.

A história transcorre em Saumur, província francesa, onde o velho tanoeiro e vinhateiro Grandet vive com sua mulher, a filha, Eugénie, e a criada, Nanon. Favorecido pelo dote da mulher e pelas reduções de preços resultantes da Revolução Francesa, o senhor Grandet enriquece à razão de muita esperteza e avaréza, chegando a tornar-se prefeito de Saumur. Mesmo possuindo uma riqueza incalculável, submetia a todos em sua casa a uma vida miserável e recôndita. Os Cruchot e os des Grassins, duas das raras famílias com acesso à mansão dos Grandet, cuidavam dos negócios do velho e, principalmente, cobiçavam a herdeira de Grandet.

Certa noite, chega de Paris o primo de Eugénie, Charles Grandet, desconhecedor da falência e do suicídio do pai. A delicadeza e a beleza do jovem imediatamente despertam o interesse da prima, resultando disso uma promessa mútua de casamento. Charles, entretanto, sob a vigia do velho Grandet, decide partir para as Índias em busca da recuperação da fortuna da família. Para ajudá-lo, Eugénie lhe dá as moedas de ouro que, desde a infância, recebera de seu pai como presente de aniversário. Charles retorna à França nove anos depois, após a morte dos pais de Eugénie. Rico, projeta um

---

<sup>85</sup> CITRON, Pierre. “Apresentação” in: *Eugênia Grandet*. Trad. Marina Appenzaller. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 12.

casamento com uma herdeira nobre. Eugénie, por sua vez, ainda ama Charles. Ela paga as dívidas do primo e casa com o jovem Adolphe des Grassins, que logo em seguida falece. Eugénie dedicará o resto de sua vida à caridade.

*Eugênia Grandet* é uma novidade para a obra de Balzac, para seu público e para a literatura da época<sup>86</sup>. Balzac preparava suas *Cenas da vida provinciana* desde 1832. De todas, apenas *Eugênia Grandet* é considerada uma obra que marca a maturidade do autor e uma evolução em relação aos seus livros anteriores: “Por mais notáveis que tenham sido de um modo geral *Os Chouans* [A Bretanha em 1799], *A pele de onagro*, *O médico rural* e *Louis Lambert*, em algumas situações esses romances sofrem desequilíbrio, inverossimilhança, exageros ou didatismo<sup>87</sup>.”

Para a maioria dos contemporâneos, *Eugênia Grandet* era o primeiro grande romance de Balzac. Dos que saíram anteriormente, *A Bretanha em 1799* tinha os defeitos de uma obra de estreia; *Fisiologia do casamento* não era propriamente um romance e alcançara um sucesso principalmente de escândalo; *A pele de onagro* não fora devidamente apreciado por desorientar os leitores com uma insólita mistura de fantástico e de real; *O médico rural* desagradou a muitos pela fragilidade do enredo e excesso de proselitismo político<sup>88</sup>.

Dentre as novidades trazidas por *Eugênia Grandet* destacam-se a representação séria da província e uma espécie de fuga do elemento romanesco. O olhar do autor sobre a economia, os costumes e as relações humanas afasta a abordagem romântica, frequente naquele período. Balzac oferece, desta forma, uma inovação importante para a literatura da época. A investigação proporcionada pela pena balzaquiana torna-se tão central, a ponto de transformar-se no elemento dominante do romance, ao lado dos diálogos. Reflexo disso é a quantidade ínfima de elementos de ação na narrativa.

---

<sup>86</sup> “Aos trinta e quatro anos, o romancista já é conhecido, o que lhe valeu, dois anos antes a publicação de *Le Peau de chagrin* [A pele de onagro]; diversas revistas compraram-lhe cerca de uma dúzia de novelas (...). O ano de 1833 é um dos mais férteis de sua carreira, começa com *Ferragus* e *A duquesa de Langeais*, dois painéis de História dos treze e passa a publicá-los em revistas; lança a segunda dezena dos *Contos divertidos* em julho, concebe e redige *Eugênia Grandet* de agosto a novembro; em novembro ainda escreverá *O ilustre Gaudissart*, outra história de vinhateiro, e idealizará *O gabinete das antiguidades* e *Seráfita*.” Ibidem, p. 12.

<sup>87</sup> Idem, p. 13.

<sup>88</sup> RÓNAI, Paulo. “Introdução” in: *A comédia humana*, vol. 5. São Paulo: Globo, 2013, p. 287.

No prefácio de *O gabinete das antiguidades*, Balzac escreve sobre seu estilo. Afirma que “esta deve ser a maneira de proceder de um historiador dos costumes (...) sua tarefa consiste em fundir fatos análogos num único quadro<sup>89</sup>”. Percebemos o resultado deste olhar na composição da representação do avaro Grandet, comparando-o com ao avaro de Molière. Enquanto que na peça de Molière o avaro se aproxima da abstração, o velho Grandet adquire existência efetiva, apesar de Balzac manter os traços clássicos do indivíduo mesquinho, o que frequentemente impregna a representação com elementos comuns na comédia.

Ao comentar *Eugênia Grandet*, Herbert J. Hunt aponta para a direção da completude deste romance. O pesquisador acrescenta aos elementos de ordem literária, a apropriação balzaquiana de ideias da ciência de sua época, além de elementos biográficos:

Todo Balzac está presente nesta obra: o devedor acuado (...); o discípulo de Gall e Cuvier, resolvido a descobrir, ou a inventar, uma harmonia íntima entre os mundos físico e espiritual; o psicólogo que encontrou, na teoria de vontades em ação e vontades em conflito, uma receita eficaz de ‘tipização’, o observador de olhar agudo de pessoas humildes, que soube fazer uma criatura memorável da criada Nanon, rude e escravizada, mas sensível e corajosa; o escritor sentimental que, apesar de tudo, atribui superioridade, embora não vitória temporal, ao amor abnegado e à submissão; e mesmo o buscador iluminista, ainda que discreto, de uma criatura transitória ‘entre homem e o anjo’, cujos elementos o romancista encontra na própria Eugênia. Essa busca pode resultar em insipidez e às vezes resulta em suas heroínas; Eugênia, porém, fica quase isenta desse defeito, devido à utilização da hereditariedade e do ambiente para estabelecer o equilíbrio<sup>90</sup>.

Analisemos o começo de *Eugênia Grandet*, a fim de confirmar algumas das relações apontadas por Hunt e com o objetivo de marcar como Balzac repete estruturas em *Goriot* e *Grandet*.

Il se trouve dans certaines provinces des maisons dont la vue inspire une mélancolie égale à celle que provoquent les cloîtres les plus sombres, les landes les plus ternes ou les ruines les plus tristes. Peut-être y a-t-il à la fois dans ces maisons et le silence du cloître et l’aridité des landes et les ossements des ruines. La vie et le mouvement y sont si tranquilles qu’un étranger les croirait inhabitées, s’il ne rencontrait tout à coup le regard pâle et

---

<sup>89</sup> Citado por Paulo Rónai. Idem, p. 290.

<sup>90</sup> Idem, p. 292.



froid d'une personne immobile dont la figure à demi monastique dépasse l'appui de la croisée, au bruit d'un pas inconnu<sup>91</sup>.

Em certas cidades da província existem casas cujo aspecto inspira melancolia igual à provocada por claustros sombrios, charnecas desoladas ou ruínas tristonhas. Em tais casas talvez haja ao mesmo tempo o silêncio do claustro, a aridez das charnecas e os esqueletos das ruínas. Nelas, a vida e o movimento são tão tranquilos que um estrangeiro as acreditaria desabitadas, caso não deparasse de súbito com o olhar mortiço e frio de alguma pessoa imóvel, vulto quase monástico, a apontar na janela, sempre que ecoe o ruído de passos desconhecidos<sup>92</sup>.

Nesta introdução de Saumur (à maneira de uma cidade fantasma), Balzac estabelece uma diferença básica para as suas "Cenas da vida provinciana": a oposição entre o interior francês e Paris. Na cidade de Saumur, ao contrário de Paris, os movimentos da vida são tranquilos. Na sequência o narrador escreve: "se um parisiense falasse... (...) a gente de Saumur perguntava (...) <sup>93</sup>". Esta reiteração da clara diferença entre um parisiense, geralmente em tom ridicularizante, e os habitantes da província, fica manifesta com a aparição da personagem Charles Grandet, com suas roupas e trejeitos. Esta é uma das novidades de *Eugênia Grandet* em relação às demais "Cenas da vida provinciana", apontada por Pierre Citron: "A grande cidade sempre manifestava em certos momentos sua grandeza e poder. Nada disso ocorre em *Eugênia Grandet*. Tudo é provinciano<sup>94</sup>."

Esta característica se verifica na abertura de *O pai Goriot*. Também a Casa Vauquer está localizada em um lugar silencioso, escuro, ruinoso, com o narrador pintando cenários melancólicos, tristes. A repetição ocorre, igualmente, em relação ao espaço principal da narrativa. Tanto a Casa Vauquer, quanto o casarão do senhor Grandet representam espaços de tensionamento, do encontro de conjunturas vindas da ordem do capital. Os tipos de relação humana nestes espaços escolhidos revelam a decadência dos indivíduos, seja na imposição de diferenças de tratamento e hierarquizações, como a sra.

---

<sup>91</sup> BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*, online: <http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-26.pdf>. Edição de referência: Paris, Alexandre Houssiaux, Éditeur, 1855, p. 6.

<sup>92</sup> BALZAC, Honoré. *Eugénie Grandet*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 26.

<sup>93</sup> Idem, p. 23.

<sup>94</sup> Ibidem, Citron, p. 10.

Vauquer em relação aos hóspedes, no autoritarismo do senhor Grandet ou no interesse financeiro das duas famílias no cerco à herdeira Eugénie.

A posição geográfica, outro elemento comum nas duas obras, parece limitar a possibilidade de compreensão dos sentimentos. Balzac dialoga, assim, com a classe social do leitor, com a diferença entre o parisiense e o provinciano, com as diferenças culturais entre indivíduos de um mesmo país e com a recepção de sua obra no exterior. Comparemos.

1. "Será ela [*O pai Goriot*] compreendida fora de Paris? As particularidades desta cena, cheia de observação e de cor local, não podem ser apreciadas senão entre os montículos de Montmartre e as eminências de Montrouge.<sup>95</sup>"

2. "Em Saumur, o senhor Grandet gozava de uma reputação cujos motivos e efeitos não serão inteiramente entendidos por quem não tenha vivido na província, mesmo que por pouco tempo<sup>96</sup>."

São vários os elementos que indicam repetições na estrutura narrativa em *Eugênia Grandet* e em *O pai Goriot*. Assim como em *Goriot*, e em toda a *Comédia humana*, em *Eugênia Grandet* a geografia do lugar também recebe um olhar histórico, por exemplo, quando o narrador informa que os fidalgos da região outrora habitaram os palacetes situados no alto da rua. Também a decadência das tradições é ressaltada. O narrador defende o caráter de simplicidade dos costumes franceses que estaria se perdendo. O narrador, este historiador dos costumes, busca esquadrinhar tudo. E, ocasionalmente, exemplifica a sua tendência de observador das ruínas, à procura da História nos detalhes, nos restos:

Plus loin, c'est des portes garnies de clous énormes où le génie de nos ancêtres a tracé des hiéroglyphes domestiques dont le sens ne se retrouvera jamais. Tantôt un protestant y a signé sa foi, tantôt un ligueur y a maudit Henri IV. Quelque bourgeois y a gravé les insignes de sa noblesse de cloches, la gloire de son échevinage oublié. L'Histoire de France est là tout entière<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Ibidem, Globo, p. 26.

<sup>96</sup> Ibidem, L&PM, p. 32.

<sup>97</sup> Ibidem, Alexandre Houssiaux, Éditeur, p. 7.

Mais adiante, portas guarnecidas de tachões enormes, onde o gênio de nossos ancestrais traçou hieróglifos domésticos cujo sentido nunca se conhecerá. Nesta, algum protestante deixou a marca de sua fé; naquela, algum partidário da Santa Liga amaldiçoou Henrique IV. Em outra, algum burguês gravou as insígnias de sua nobreza de campanário, glória de esquecida almotaçaria. A história da França está lá, inteira<sup>98</sup>.

Além de seus objetivos enquanto historiador, Balzac parece expor características de sua escrita em seu modo de olhar para as personagens:

Sa parole, son vêtement, ses gestes, le clignement de ses yeux faisaient loi dans le pays, où chacun, après l'avoir étudié comme un naturaliste étudie les effets de l'instinct chez les animaux, avait pu reconnaître la profonde et muette sagesse de ses plus légers mouvements. – L'hiver sera rude, disait-on, le père Grandet a mis ses gants fourrés: il faut vendanger<sup>99</sup>.

Palavras, roupas, gestos, um piscar de olhos daquele homem eram lei na terra, onde cada um, depois de estudá-lo como um naturalista estuda os efeitos do instinto nos animais, pudera reconhecer a profunda e muda sabedoria de seus mais leves movimentos.

- O inverno vai ser rigoroso – dizia-se –, o tio Grandet vestiu luvas forradas: é bom fazer a vindima<sup>100</sup>.

O exemplo do naturalista cabe ao próprio Balzac. Este mesmo método comparatista é utilizado em *O pai Goriot*, por exemplo, quando o narrador relaciona Vautrin a um animal selvagem e a face da sra. Vauquer com a de um papagaio.

No mesmo trecho, também se percebe que Grandet era apelidado de "tio" no período em que foi prefeito. Apesar de esta ser a opção da tradutora, "père", em francês, equivale mais comumente a "pai", como em *Le Père Goriot (O pai Goriot)*. A alcunha não é acidental. A biografia do pai Goriot se assemelha com a do velho Grandet, com os dois enriquecendo após a Revolução Francesa. Goriot, simples operário da indústria de massas, compra o estabelecimento do patrão, vítima da primeira revolta de 1789. Estabelecido junto ao Mercado do Trigo, chefia a sua sessão durante a Revolução e, durante a depressão, quando os cereais alcançam em Paris um preço dez vezes mais caro do que lhe custava, enriquece. Já Grandet, tanoeiro, quando a República francesa põe a venda os

---

<sup>98</sup> Ibidem, L&PM, p. 27.

<sup>99</sup> Ibidem, Alexandre Houssiuax, Éditeur, p. 20.

<sup>100</sup> Ibidem, L&PM, p. 39.

bens do clero, obtém, com o dinheiro do dote da esposa, por um preço muito baixo, “os mais belos vinhedos das redondezas” e uma velha abadia. Em seguida, é eleito prefeito de Saumur, substituído apenas por ordens de Napoleão.

Finalmente, observaremos outro trecho, que ressalta uma das principais características do estilo de Balzac, observada no capítulo anterior deste trabalho:

Ce bredouillement, l'incohérence de ses paroles, le flux de mots où il noyait sa pensée, son manque apparent de logique attribués à un défaut d'éducation étaient affectés et seront suffisamment expliqués par quelques événements de cette histoire. D'ailleurs, quatre phrases exactes autant que des formules algébriques lui servaient habituellement à embrasser, à résoudre toutes les difficultés de la vie et du commerce: Je ne sais pas, je ne puis pas, je ne veux pas, nous verrons cela. Il ne disait jamais ni oui ni non, et n'écrivait point. Lui parlait-on? il écoutait froidement, se tenait le menton dans la main droite en appuyant son coude droit sur le revers de la main gauche, et se formait en toute affaire des opinions desquelles il ne revenait point. Il méditait longuement les moindres marchés. Quand, après une savante conversation, son adversaire lui avait livré le secret de ses prétentions en croyant le tenir, il lui répondait: – Je ne puis rien conclure sans avoir consulté ma femme. Sa femme, qu'il avait réduite à un ilotisme complet, était en affaires son paravent le plus commode. Il n'allait jamais chez personne, ne voulait ni recevoir ni donner à dîner; il ne faisait jamais de bruit, et semblait économiser tout, même le mouvement<sup>101</sup>.

Essa tartamudez, a incoerência de suas palavras, o fluxo de palavras em que ele afogava seu pensamento, sua aparente falta de lógica, atribuídos à falta de instrução, eram afetados e serão explicados a contento por alguns acontecimentos desta história. Aliás, quatro frases exatas, como se fossem fórmulas algébricas, serviam-lhe para abarcar e resolver todas as dificuldades da vida e do comércio: “não sei, não posso, não quero, vamos ver”. Ele nunca dizia *sim* nem *não*, e nunca escrevia. Se alguém lhe falasse, ele ouvia com frieza, sustentando o queixo com a mão direita e apoiando o cotovelo direito no dorso da mão esquerda; em todos os assuntos tinha opiniões das quais não abria mão. Meditava demoradamente os mínimos negócios. Quando, depois de uma conversa séria, algum adversário lhe revelava o segredo de suas pretensões, acreditando que ele estava em suas mãos, ele respondia:

– Não posso fazer nada antes de consultar minha mulher.

Mulher que, reduzida por ele ao hilotismo absoluto, era seu anteparo mais cômodo em negócios. Ele nunca visitava ninguém, não convidava ninguém nem oferecia jantares; nunca fazia barulho e parecia economizar tudo, até movimentos<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Ibidem, Alexandre Houssiuax, Éditeur, p. 22.

<sup>102</sup> Ibidem, L&PM, p. 40.

Em meio à descrição da visão dos moradores a respeito de Grandet, o narrador subitamente lembra-se de informar ao leitor acerca das frases-fórmula do velho avarento. O advérbio “*d’ailleurs*”, em português “aliás” ou “além disso”, primeiramente, gera o questionamento: por que Balzac não refez a sentença, reorganizou o parágrafo ou planejou a cena, de modo a inserir, com naturalidade, esta curiosidade a respeito da comunicação de Grandet? Por que o “*d’ailleurs*”?

O estilo adotado por Balzac favorece o não apagamento das sentenças, é um estilo que beneficia a quem escreve bastante. Após o sucesso de *Eugênia Grandet*, Balzac pode permitir-se escrever de um jeito, talvez, mais descuidado, atropelando as sentenças com ideias que brotam durante a escrita. O autor transforma a desorganização, assim, em estilo próprio, uma espécie de escrita associativa que surge frequentemente em meio aos parágrafos. Muitas vezes, porém, estas inserções acabam introduzidas precariamente. Durante a narrativa poder-se-á ou não voltar à informação inserida e, como apontamos no primeiro capítulo, a associação de ideias pode redundar em uma falha estrutural. Um elemento importante, como as motivações de Rastignac, introduzidas tão rapidamente e não retomadas, enfraquecem a narrativa. Exemplo disso é o completamente associativo trecho anterior em que, após o senhor Grandet mencionar a “sua mulher”, o narrador acrescenta um comentário “mulher que, reduzida por ele ao hilotismo absoluto, era seu anteparo mais cômodo em negócios”. Na frase imediatamente seguinte, contudo, ele ignora que discorria sobre as estratégias comunicativas de Grandet e sobre a sra. Grandet, e outro tema é inserido: “ele nunca visitava...”.

Neste trabalho partimos do pressuposto de que é possível entrever nestas falhas, como se elas fossem pistas, elementos importantes do estilo de Balzac. Verificaremos na próxima sessão o modo como Balzac descreve Eugénie Grandet.

## 2.2. A “flor desabrochada”

O encontro de Balzac com a condessa Hanska parece decisivo para os rumos de *Eugênia Grandet*. Após jurarem fidelidade eterna um ao outro, Balzac lhe escreve: “É preciso amar, minha Eva, minha querida, para se escrever o amor de Eugênia Grandet, amor puro, imenso, orgulhoso<sup>103</sup>.” Apesar da relação da personagem com a condessa Hanska, apontada por um dos principais estudiosos de Balzac, o professor francês Pierre-Georges Castex, esta não é a única origem.

Primeiro, Maurice Serval assinala que, em *Anette e o criminoso*, de 1823, da coleção de romances baratos que Balzac escreve sob pseudônimo, Anette, a heroína, semelhante fisicamente com Eugénie, “enamora-se com seu primo jovem e belo, Charles Sevigné. Oferece-lhe (...) uma parte de suas economias (...). Mas ele é interesseiro, leviano, indigno dela<sup>104</sup>”. Curiosamente, em *Eugênia Grandet*, além do nome de Charles, também se repete o de Anette, que se tornará a amada do jovem parisiense. R. De Cesare mostra que em outro romance de Balzac, *Wann-Clore*, de 1825, uma das heroínas, Eugénie d’Arneuse, anuncia Eugénie Grandet com traços doces, piedosos e sua falta de experiência para a vida. Então, um jovem parisiense chega em sua casa, localizada no interior, ambos se apaixonam, casam, mas ele a abandona. Mesmo após a morte dele, Eugénie permanece fiel a seu amor.

Além das personagens mencionadas, Eugénie foi inspirada, possivelmente, em traços da irmã de Balzac, Laure, e, mais garantidamente, em alguns casos amorosos. A principal pista nos é dada pelo próprio autor, na dedicatória do livro: “a Maria”. Trata-se de Maria du Fresnay, amante de Balzac, com quem o autor suspeitava ter um filho. A outra inspiração seria a da condessa Hanska: “(...) a lembrança de Anette e de Eugénie d’Arneuse, a natureza profunda de Maria du Fresnay, o conjunto sublimado e angelizado pela presença da senhora Hanska no segundo plano, formam a essência de Eugénie Grandet como indivíduo<sup>105</sup>.”

---

<sup>103</sup> Citado por Paulo Rónai. *Ibidem*, p. 287.

<sup>104</sup> *Ibidem*, CITRON, p. 13.

<sup>105</sup> *Idem*, pp. 17-18.

Em *Eugênia Grandet*, Eugénie torna-se protagonista a partir da segunda metade do romance. Na primeira metade, é a figura do senhor Grandet quem dita o ritmo da trama. Eugénie entra no enredo aos poucos. Apagada, juntamente com sua mãe, pela figura dominante do pai, a personagem começa a ganhar contornos mais nítidos após a aparição do primo, Charles Grandet. Reflexo disso é a descrição de Eugénie. Ela é a última personagem a ter as características delineadas pelo narrador. Filha do milionário Grandet e destinada a sucedê-lo na administração das propriedades, é superprotegida pelo pai e acostumada a viver sem o que poderíamos chamar de esbanjamento material. Quando o primo surge, na noite de seu aniversário, em meio à jogatina da família com os Cruchot e com os des Grassins, algo muda em Eugénie, que antes aparecia em segundo plano na narrativa. E essa passagem, de personagem secundária para principal, se inicia, de fato, com a sua descrição.

Eugénie trouva des charmes tout nouveaux dans l'aspect de ces choses, auparavant si ordinaires pour elle. Mille pensées confuses naissaient dans son âme, et y croissaient à mesure que croissaient au dehors les rayons du soleil. Elle eut enfin ce mouvement de plaisir vague, inexplicable, qui enveloppe l'être moral, comme un nuage envelopperait l'être physique. Ses réflexions s'accordaient avec les détails de ce singulier paysage, et les harmonies de son cœur firent alliance avec les harmonies de la nature. Quand le soleil atteignit un pan de mur, d'où tombaient des Cheveux de Vénus aux feuilles épaisses à couleurs changeantes comme la gorge des pigeons, de célestes rayons d'espérance illuminèrent l'avenir pour Eugénie, qui désormais se plut à regarder ce pan de mur, ses fleurs pâles, ses clochettes bleues et ses herbes fanées, auxquelles se mêla un souvenir gracieux comme ceux de l'enfance. Le bruit que chaque feuille produisait dans cette cour sonore, en se détachant de son rameau, donnait une réponse aux secrètes interrogations de la jeune fille, qui serait restée là, pendant toute la journée, sans s'apercevoir de la fuite des heures. Puis vinrent de tumultueux mouvements d'âme. Elle se leva fréquemment, se mit devant son miroir, et s'y regarda comme un auteur de bonne foi contemple son œuvre pour se critiquer, et se dire des injures à lui-même.

Je ne suis pas assez belle pour lui. Telle était la pensée d'Eugénie, pensée humble et fertile en souffrances. La pauvre fille ne se rendait pas justice; mais la modestie, ou mieux la crainte, est une des premières vertus de l'amour. Eugénie appartenait bien à ce type d'enfants fortement constitués, comme ils le sont dans la petite bourgeoisie, et dont les beautés paraissent vulgaires; mais si elle ressemblait à Vénus de Milo, ses formes étaient ennoblies par cette

suavité du sentiment chrétien qui purifie la femme et lui donne une distinction inconnue aux sculpteurs anciens. Elle avait une tête énorme, le front masculin mais délicat du Jupiter de Phidias, et des yeux gris auxquels sa chaste vie, en s’y portant tout entière, imprimait une lumière jaillissante. Les traits de son visage rond, jadis frais et rose, avaient été grossis par une petite vérole assez clémente pour n’y point laisser de traces, mais qui avait détruit le velouté de la peau, néanmoins si douce et si fine encore que le pur baiser de sa mère y traçait passagèrement une marque rouge. Son nez était un peu trop fort, mais il s’harmoniait avec une bouche d’un rouge de minium, dont les lèvres à mille raies étaient pleines d’amour et de bonté. Le col avait une rondeur parfaite. Le corsage bombé, soigneusement voilé, attirait le regard et faisait rêver; il manquait sans doute un peu de la grâce due à la toilette; mais, pour les connaisseurs, la non-flexibilité de cette haute taille devait être un charme. Eugénie, grande et forte, n’avait donc rien du joli qui plaît aux masses; mais elle était belle de cette beauté si facile à reconnaître, et dont s’éprennent seulement les artistes. Le peintre qui cherche ici-bas un type à la céleste pureté de Marie, qui demande à toute la nature féminine ces yeux modestement fiers devinés par Raphaël, ces lignes vierges que donne parfois la nature, mais qu’une vie chrétienne et pudique peut seule conserver ou faire acquérir; ce peintre, amoureux d’un si rare modèle, eût trouvé tout à coup dans le visage d’Eugénie la noblesse innée qui s’ignore; il eût vu sous un front calme un monde d’amour; et, dans la coupe des yeux, dans l’habitude des paupières, le je ne sais quoi divin. Ses traits, les contours de sa tête que l’expression du plaisir n’avait jamais ni altérés ni fatigués, ressemblaient aux lignes d’horizon si doucement tranchées dans le lointain des lacs tranquilles. Cette physionomie calme, colorée, bordée de lueur comme une jolie fleur éclosée, reposait l’âme, communiquait le charme de la conscience qui s’y reflétait, et commandait le regard. Eugénie était encore sur la rive de la vie où fleurissent les illusions enfantines, où se cueillent les marguerites avec des délices plus tard inconnues. Aussi se dit-elle en se mirant, sans savoir encore ce qu’était l’amour: – Je suis trop laide, il ne fera pas attention à moi<sup>106</sup>.

Eugénie descobriu [encontrou<sup>107</sup>] novíssimos encantos no aspecto [na aparência] daquelas coisas, antes tão comuns para ela. Mil pensamentos confusos nasciam-lhe na alma, crescendo à medida que cresciam fora os raios de sol. Por fim, teve a sensação de prazer vago, inexplicável, que envolve [abraça] o ser espiritual, tal como uma nuvem envolveria o ser físico. Suas reflexões afinavam-se com os detalhes daquela paisagem singular, e as harmonias de seu coração criaram uma aliança com as harmonias da natureza. Quando o sol atingiu um pedaço do muro de onde pendiam cabelos-de-vênus com folhas espessas e cores cambiantes, como as do pescoço dos pombos, celestes raios de esperança iluminaram o futuro para Eugénie, que agora tinha prazer [agradaria] em olhar para aquele pedaço de muro, para suas flores pálidas, as campainhas azuis e a relva descorada, às quais se mesclou uma lembrança terna, como as da infância. O rumor que cada folha produzia naquele pátio sonoro, quando se despegava do ramo, era resposta às secretas interrogações da jovem, que teria ficado lá o dia todo, sem se

---

<sup>106</sup> Ibidem, Alexandre Houssiuax, Éditeur, pp. 106-109.

<sup>107</sup> Utilizaremos, como edição principal, a já mencionada edição da editora L&PM. Quanto às edições cotejadas, assinaladas no texto com os colchetes, referem-se à também já referida edição da editora Globo e à edição da editora Estação Liberdade: BALZAC, Honoré. *Eugénie Grandet*. Trad. Marina Appenzaller. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.



aperceber da fuga das horas. Depois, vieram tumultuosas agitações da alma. Levantou-se bruscamente [várias vezes] e foi até o espelho, mirando-se [examinando-se] como um autor bem-intencionado [de boa fé] contempla a própria obra para se criticar, para se injuriar.

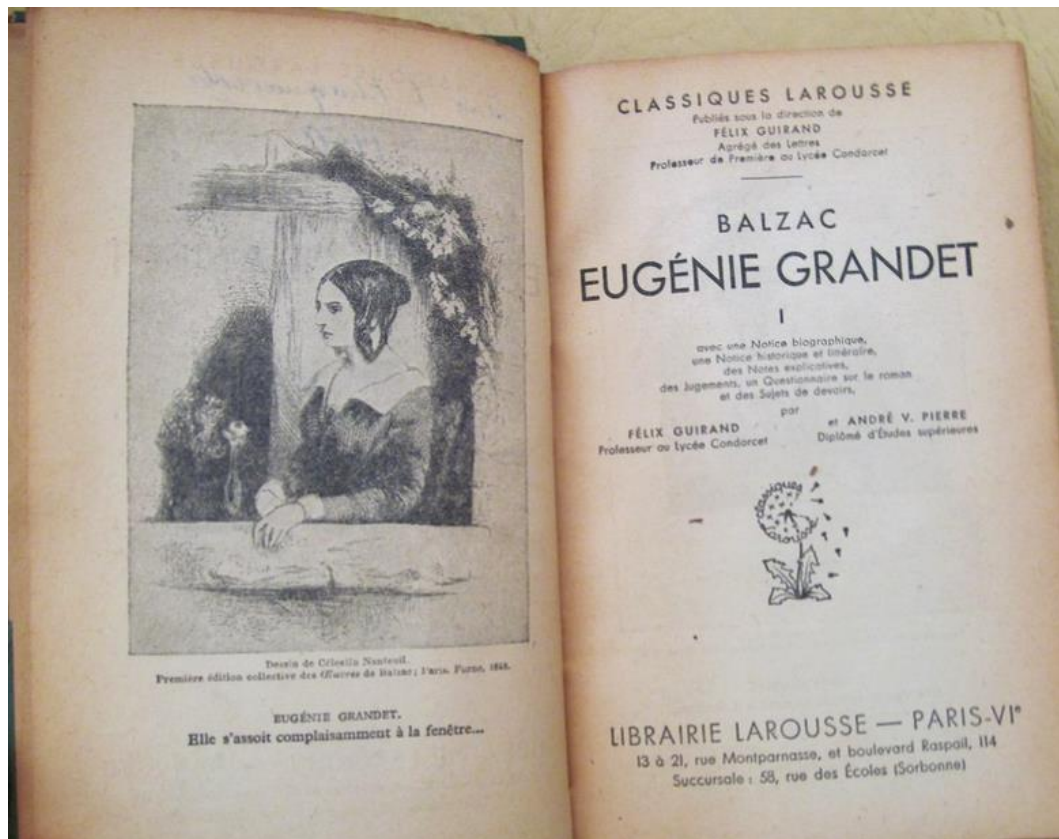
“Não sou bastante bonita para ele.” Era esse o pensamento de Eugénie, pensamento humilde e prenhe de sofrimentos. A pobre moça não se fazia justiça; mas a modéstia, ou melhor, o temor [receio], é uma das primeiras virtudes do amor. Eugénie pertencia ao tipo de juventude de compleição robusta, como ocorre na pequena burguesia, cuja beleza parece vulgar; mas, mesmo se parecendo com a Vênus de Milo, suas formas eram enobrecidas pela suavidade do sentimento cristão que purifica a mulher e lhe dá uma distinção desconhecida pelos escultores antigos. Tinha a cabeça enorme; a testa era masculina, mas delicada como a do Júpiter de Fídias; nos olhos cinzentos, sua vida casta se despejava [se revelava] inteira, imprimindo uma luz borbulhante. Os traços de seu rosto redondo, outrora fresco e rosado [tosco], haviam sido espessados por uma varíola [bexigas] clemente o bastante para não deixar vestígios: destruíra-lhe o veludoso da pele, mas esta ainda era tão suave e fina que o beijo puro da mãe deixava uma marca vermelha passageira. O nariz era um tanto forte [grande], mas harmonizava-se com a boca vermelho-míniio, cujos lábios vincados eram cheios de amor e bondade. O pescoço era de um redondo perfeito. O busto proeminente, cuidadosamente coberto [velado], atraía o olhar e fazia sonhar; decerto faltava um pouco da graça que vem do modo de vestir-se, mas, para os conhecedores, a falta de flexibilidade da alta estatura [daquela estatura elevada] era motivo de encantamento. Eugénie, alta e robusta, não tinha a beleza [o gracioso] que agrada as multidões [massas]; mas era formosa, tinha a formosura que passa facilmente despercebida [tão fácil de reconhecer], que apaixona só os artistas. O pintor que procurasse neste mundo um modelo com a pureza celestial de Maria, que pedisse a toda a natureza feminina os olhos modestamente altivos, adivinhados por Rafael, as linhas virginais tantas vezes criadas pelo acaso da concepção, mas que só a vida cristã e pudica pode conservar ou angariar, esse pintor, apaixonado por tão raro modelo, teria descoberto de repente, no rosto de Eugénie, a nobreza inata que não se sabe [ignora a si mesma]; teria visto por trás da fronte calma um mundo de amor e, no formato dos olhos, no caimento das pálpebras, algo de divino. Seus traços e os contornos da cabeça, nunca até então alterados nem fatigados pela expressão do prazer, lembravam as linhas do horizonte suavemente realçadas na lonjura dos lagos tranquilos. Aquela fisionomia calma, colorida, circundada de luz como bela flor desabrochada, repousava a alma, comunicava o encanto da consciência que nela se refletia e cativava o olhar. Eugénie ainda estava na margem da vida onde florescem as ilusões infantis, onde se colhem margaridas com um prazer [deleite] mais tarde desconhecido. Por isso pensou a mirar-se, sem saber ainda o que é o amor: “Sou feia demais, ele não vai me notar [não me dará atenção]”<sup>108</sup>.

Esta descrição relata o dia seguinte ao da aparição de Charles Grandet. Antes, o narrador nos informa que Eugénie acordara cedo, rezara e demorara para arrumar-se. Mudara o cabelo, escolhera uma roupa nova, porém, ao ouvir soar o relógio da paróquia, percebe que acordara cedo demais e permanece à janela, observando as belezas naturais.

---

<sup>108</sup> Ibidem, p. 119-121. Globo, pp. 349-352. Estação Liberdade, pp. 91-93.

Figura 9: Eugénia Grandet na janela



Desenho de Célestin Nanteuil na primeira edição completa das obras de Balzac, em 1848. Fonte: BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Paris: Furne, 1848.

Esta cena faz parte e dá início ao despertar emocional de Eugénie. Serve de base e prepara a aproximação dos dois primos, em um enredo amoroso que será cruel apenas para ela. Devido ao escopo deste trabalho, contudo, deixaremos de lado o aspecto funcional da cena e o desdobrar psicológico que a caracteriza. O aspecto que nos interessa diz respeito à situação da mulher da província, a fim de opô-la, nas próximas subseções, à situação de Rastignac, também vindo da província. Para compreender melhor a mudança provocada pela aparição de Charles e de seu reflexo no modo de olhar por parte de Eugénie, importa examinar a banalidade da vida provinciana, banalidade que, tocada pelo amor, torna-se encantadora. Balzac, desta forma, indica que por trás da simplicidade, do sempre-igual, havia a possibilidade de um novo olhar. É quando o ambiente da província deixa de ser apenas um espaço de constituição do indivíduo e passa a ser um espaço que agrada, que comunica. E, de fato, o ambiente parece conversar com Eugénie: "O rumor que cada folha

produzia naquele pátio sonoro, quando se despegava do ramo, era resposta às secretas interrogações da jovem (...)"'. Aqui temos um traço importante da *mimesis* balzaquiana, que diz respeito a uma busca de transcendência através da linguagem. Já o havíamos notado na análise da descrição de Rastignac, quando o jovem, ao reconhecer-se em Paris, parece tocado e transformado por ela, passando a olhar para as irmãs de modo diferente. O mesmo ocorre com Eugénie. O passar do tempo, antes monótono, difícil, agora, dava-lhe prazer. Um prazer provocado pelo encontro, em si mesma, de algo que se desconhecia. No caso de Eugène de Rastignac, localizamos este algo como a ambição, o estar disposto ao que for preciso para atingir a distinção social. Já para Eugénie, segundo o narrador, este algo estaria antes no reconhecimento de uma beleza equiparada com a casta alma da jovem. Há uma harmonia entre a pessoa e o meio (como entre a da sra. Vauquer e sua pensão, ou entre as filhas de Goriot e a aristocracia), que parece demasiado arraigada na pessoa, a ponto de os detalhes entregarem a suas origens e educação. Auerbach já o assinalara:

A descrição é feita sob um motivo principal, que é repetido várias vezes: o motivo da harmonia entre a sua pessoa, por um lado, e o espaço em que se encontra a pensão que dirige, a vida que leva, pelo outro; em poucas palavras, a harmonia entre a sua pessoa e aquilo que nós (e às vezes também já Balzac) chamamos de meio. (...) O motivo da unidade de meio apossou-se do próprio Balzac com tanto ímpeto que os objetos e as pessoas que constituem um meio ganham para ele, frequentemente, uma espécie de segunda significação, diferente da significação racionalmente cognoscível, mas muito mais essencial: uma significação que é definida, da melhor maneira possível, pelo adjetivo "demoníaco"<sup>109</sup>.

Assim, a descrição em Balzac possui um objetivo para além da própria descrição, como aponta Lukács.

Já Balzac sublinhava, na sua crítica à *Cartuxa de Parma* de Stendhal, a importância da descrição como meio de composição essencialmente moderno. (...) Balzac salienta que a tendência literária representada por ele (e da qual ele considera Walter Scott o fundador) assinala maior importância à descrição. O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social<sup>110</sup>. A descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo

---

<sup>109</sup> Ibidem, AUERBACH, pp. 421-422.

<sup>110</sup> Auerbach, de modo semelhante, afirma: "Stendhal e Balzac (...) completaram, assim, uma evolução que vinha se preparando fazia tempo (...) – e abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida" (idem, pp. 499-500).

compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac. Da mesma forma, a casa de Grandet, o apartamento de Gobsek, etc., precisam ser descritos em seus pormenores para que estes completem a representação dos tipos diversos de usurário, social e individualmente, que eram eles.

Ainda que prescindamos do fato de que a reconstituição do ambiente não se detenha, em Balzac, na pura descrição, e venha quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a escada apodrecida), verificamos que a descrição, nele, não é jamais senão uma ampla base para o novo, decisivo elemento: o elemento dramático. Os personagens de Balzac, tão extraordinariamente multiformes e complexos, não se poderiam mover com efeitos dramáticos tão convincentes se os fundamentos vitais dos seus caracteres não fossem tão largamente expostos<sup>111</sup>.

O sr. Grandet é apresentado como completamente integrado em Saumur, cidade comercial, de indivíduos interesseiros. Ele se orgulha do acúmulo conquistado sobre os demais, da posição social atingida. Já Eugénie não está integrada a Saumur. Na cena anterior, o narrador relata como a cidade provinciana parecia banal para a jovem até a chegada de Charles. O primo, por sua vez, representa o requinte de uma Paris que se orgulha de exibir suas distinções, exatamente tudo o que fora afastado de Eugénie. O que Eugénie vê em Charles parece não ser apenas a beleza, mas um reconhecimento de uma vida que deseja para si. Ela vê em suas roupas, em suas maneiras, Paris. Tanto que, no dia seguinte, passa a se preocupar imediatamente com a aparência, considerando-se feia: “Não sou bastante bonita para ele.” Esse é o centro de sua paixão: o narrador aponta que a “alma” dela se agita quando, diante do espelho, a jovem julga-se inferior ao primo.

Este também é o momento preciso para o narrador interferir: a beleza de Eugénie pode não ser a mesma de Charles, beleza parisiense, porém, trata-se de uma beleza “enobrecida” por conta do “sentimento cristão que purifica a mulher e lhe dá uma distinção desconhecida pelos escultores antigos”. Eugénie assemelha-se muito com a personagem Victorine Taillefer, de *O pai Goriot*. Também muito ingênua, cristã e bondosa, a jovem pensionista se apaixona pela “beleza meridional” do estudante de Direito. E estas são as únicas mulheres poupadas por Balzac em sua representação (juntamente com a mãe de Eugénie, com a mãe adotiva de Victorine e, em grande medida, com Nanon),

---

<sup>111</sup> LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 55.

por possuírem um vínculo com a religião católica. Especialmente em *O pai Goriot*, as mulheres são pintadas/representadas como adúlteras e interesseiras, sejam pertencentes à aristocracia ou não.

De fato, a castidade presente nos “olhos cinzentos” de Eugénie também revela um traço importante para a composição balzaquiana. Se por trás da representação de Eugène de Rastignac enquanto um ser detestável, especialmente do ponto de vista moral, estaria uma reprovação da ambição por ser uma herança da Revolução Francesa e, portanto, desvinculada da monarquia e do seio familiar sólido, por trás da descrição de Eugénie encontramos o contrário. Em Saumur a vida é estruturada, tudo está em ordem, com um número de famílias se sobressaindo, por mérito e esperteza, mais do que as outras. Deste aspecto, é exemplar o momento em que o sr. Grandet entra na política da cidade:

Foi nomeado membro da administração do distrito de Saumur, e sua influência incontestável se fez sentir em termos políticos e comerciais. Politicamente, protegeu os nobres depostos e impediu com todas as forças a venda dos bens dos emigrados; comercialmente, forneceu aos exércitos republicanos mil ou dois mil barris de vinho branco, pelo que recebeu soberbos prados pertencentes a uma comunidade de religiosas, reservada como um último lote. Durante o Consulado, o bom Grandet tornou-se prefeito, administrou bem, vindimou melhor ainda; durante o Império, tornou-se senhor Grandet<sup>112</sup>.

Balzac lidara especificamente com este tema em *O Médico Rural*, romance que publicara no momento em que começara a redação de *Eugénia Grandet*. Espécie de romance de tese, *O Médico Rural* defende um tipo de conservadorismo esclarecido, com a religião, de um lado, moralizando o povo, e a administração, do outro, garantindo o bem-estar de todos. Dois anos antes, o próprio Balzac candidatara-se a um cargo para o legislativo nas cidades francesas de Cambrai e Angoulême, contando com o apoio da aristocracia. Em 1832 tentou novamente e, em ambas as vezes, não obteve sucesso. Em 1833, em carta à Zulma Carraud, escritora francesa de quem era amigo, Balzac diz:

A França deve ser uma monarquia constitucional, ter uma família real hereditária, uma Câmara dos Pares extremamente poderosa que represente a propriedade com todas as garantias possíveis de hereditariedade e privilégios cuja natureza deve ser discutida; depois, uma segunda

---

<sup>112</sup> Ibidem, L&PM, p. 33.

Assembleia, eletiva, que represente todos os interesses da massa intermediária que separa as altas posições sociais do que se chama o povo. A massa das leis e seu espírito devem tender a procurar esclarecer o *mais possível* o povo, as pessoas que não têm nada, os operários, os proletários etc., a fim de fazer chegar o maior número possível de homens ao estado de bem-estar que distingue a massa intermediária; contudo, o povo deve ser deixado sob o mais poderoso dos jugos; deve ter toda a oportunidade para que seus indivíduos possam encontrar luzes, auxílio e proteção, e para que nenhuma ideia, forma ou transação o torne turbulento. A maior liberdade possível à classe abastada, pois esta possui algo para conservar e pode perder tudo; essa nunca será licenciosa. Ao governo, a maior força possível. Assim, o governo, os ricos e os burgueses têm interesse em tornar feliz a classe ínfima e engrandecer a classe média, na qual reside a verdadeira força dos Estados. Se as pessoas ricas, as fortunas hereditárias da Câmara Alta, corrompidas por seu modo de viver, praticam abusos, esses são inseparáveis da existência de toda sociedade; é preciso aceitá-los com as vantagens que oferecem<sup>113</sup>.

É importante considerar, contudo, que mesmo se colocando ao lado do sistema político e social que vigorava no começo dos anos 1830, com predominância da Igreja Católica,

seus livros constituem, com poucas exceções, outros tantos golpes demolidores assestados aos alicerces do edifício social e religioso de seu tempo (...), parece que Victor Hugo teve mais razão ao afirmar (...) sobre o túmulo de Balzac, que este, quisesse ou não, pertencia "à forte raça dos escritores revolucionários"<sup>114</sup>.

Balzac comentou esta aparente incoerência:

Não há dúvida de que, nesta longa história dos costumes que é *A Comédia humana*, nem o clero nem a nobreza têm de que se queixar. Essas duas grandes e magníficas necessidades sociais acham-se nela bem representadas; mas não ser imparcial, não mostrar aqui a degenerescência da raça, não equivaleria a renunciar ao belo título de historiador?<sup>115</sup>

Também neste aspecto, *Eugênia Grandet* é exemplar. Os pressupostos monarquistas e católicos aparecem na composição da história do sr. Grandet, da personagem de Eugénie, nas interrupções da narrativa feitas pelo narrador, contudo, o autor é revolucionário em seu modo de representar as mulheres, aspecto que veremos mais detidamente a partir de agora.

### 2.3. O lugar do indivíduo e "o lugar da mulher"

---

<sup>113</sup> Citado por Paulo Rónai em: "A vida de Balzac" in: *A comédia humana*, vol. 1. São Paulo: Globo, 2012, p. 61.

<sup>113</sup> Idem, p. 62.

<sup>114</sup> Idem, p. 62.

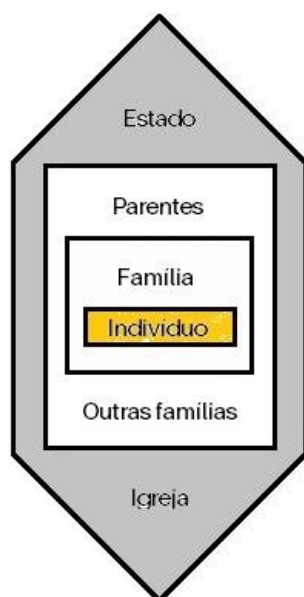
<sup>115</sup> Idem, p. 63.

Na falta de fontes, ou mesmo dispondo delas, é comum aos historiadores organizarem, a partir de dados ou representações familiares, todo um espaço da vida cotidiana, como hierarquias, relações sociais, obrigações econômicas e jurídicas.

No limite, uma história da vida privada poderia reduzir-se a uma história da família articulada em torno de três temas principais. Sua inserção nos círculos mais amplos do parentesco e das alianças. Suas relações, muitas vezes tensas, com outras famílias – com as quais passa incessantemente da competição ao compromisso –, com a comunidade e, sempre mais, com essas instituições ambiciosas, de pretensões abusivas, que se chamam Igreja e Estado e se dedicam a regulamentá-la e a controlá-la. Por fim, a lenta emergência do indivíduo, que, em parte contra ela, em parte através dela, termina impondo direitos considerados novos com maior margem de autonomia<sup>116</sup>.

A partir da observação de Aymard, estabelecemos o seguinte diagrama.

*Figura 10: Localização social do indivíduo e da família*



Como mencionamos anteriormente, o narrador de Balzac escolhe uma pessoa exemplar para iluminar com sua pena. Desta escolha depende o

---

<sup>116</sup> AYMARD, Maurice. "Amizade e convivialidade", in *História da vida privada 3*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013, p. 439.

sucesso de todo o quadro representado. Rastignac, por exemplo, é escolhido para dar cores mais alegres ao triste quadro de Goriot:

Sem suas curiosas observações e a habilidade com que ele soube se conduzir nos salões de Paris, esta narrativa não teria sido colorida com os tons preciosos que ela deve, sem dúvida, a seu espírito sagaz e a seu desejo de desvendar os mistérios de uma situação espantosa, tão cautelosamente oculta pelos que a criaram como pelos que sofrem seus efeitos<sup>117</sup>.

Já a escolha de Goriot fora baseada em outra intenção, também exposta pelo narrador:

Tal reunião devia oferecer, e oferecia, em miniatura, os elementos de uma sociedade completa. Entre os dezoito convivas havia, como nos colégios, como no mundo, uma pobre criatura desprezada, um saco de pancadaria sobre quem choviam todas as brincadeiras. No começo do segundo ano, essa figura constituiu, para Eugênio de Rastignac, a mais saliente de todas aquelas no meio das quais estava condenado a viver ainda durante dois anos. Essa vítima era o antigo fabricante de massas, o pai Goriot, sobre cuja cabeça um pintor, como o historiador, teria feito recair toda a luminosidade do quadro. Por que acaso esse desprezo meio odioso, essa perseguição misturada a piedade, essa falta de respeito pela desgraça havia desabado sobre o mais antigo pensionista? Ele mesmo os teria provocado por um desses ridículos ou dessas singularidades o que perdoamos menos que os vícios? Essas questões relacionam-se de perto com muitas injustiças sociais. Talvez seja próprio da natureza humana fazer tudo suportar a quem tudo tolera, por verdadeira humildade, por fraqueza ou por indiferença. Não gostamos, todos nós, de comprovar nossa força à custa de alguém ou de alguma coisa?<sup>118</sup>

A intenção confessa do narrador reside em agir como um historiador a partir da história de um indivíduo que permita representar uma “sociedade completa”. No caso das escolhas por trás da representação do sr. Grandet, o narrador indica-lhe um elemento específico da sociedade: o dinheiro. Na reunião que antecede a chegada de Charles, chamada pelo narrador de “cena tristemente cômica”, temos a seguinte descrição:

Não é essa, aliás, uma cena de todos os tempos e todos os lugares, reduzida à sua expressão mais simples? A figura de Grandet, explorando a falsa amizade das duas famílias, dela tirando enorme proveito, dominava o drama, iluminando-o. Não estava ali, acaso, o único deus moderno em que se acredita, o Dinheiro em todo seu poder, expresso por uma única fisionomia?<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Ibidem, Globo, pp. 34-35.

<sup>118</sup> Idem, pp. 42-43.

<sup>119</sup> Ibidem, Globo, pp. 320-321.



Dentre as personagens escolhidas, uma será mais iluminada do que as demais, por permitir a investigação de “injustiças sociais”. Assim, a partir de um indivíduo, situado inicialmente em um local e em um tempo, o narrador de Balzac estabelece relações entre a personagem e sua família, entre a personagem e outras pessoas-famílias, sendo influenciado profundamente pelos meios em que vive. Acima da personagem, atuando de forma onipresente, definindo os rumos da narrativa subterraneamente, e sendo marcados pelo autor a todo o momento, atuam as forças do Estado e da Igreja. É neste lugar que Balzac parece querer chegar enquanto, simultaneamente, especula acerca da natureza humana. O minúsculo ser humano, jogado em meio à multidão parisiense, precisa se submeter a relações, trabalhos e locais organizados por hierarquias próprias, determinado pelas condições econômicas de uma França pós-revolucionária que abraça novas possibilidades de ascensão social. Contra esse cenário brutal, o indivíduo conta apenas com o tipo de educação a que fora exposto e com sua ambição. Ali, sofre e vê injustiças cuja origem o narrador apontará<sup>120</sup>. Em *O pai Goriot*, Vautrin assinala a sociedade enquanto selva a Rastignac, alegoria que autoriza um assassinato a fim de ocupar o lugar de outro. Conforme vai vivenciando a vida da alta sociedade, Eugène elabora sua própria teoria, muito próxima da de Vautrin<sup>121</sup>. A viscondessa de Beauséant e a duquesa de Langeais, por sua vez, enxergam a sociedade como um pântano, o que implica considerar uma região coberta por um elemento degradante, que afeta a todos. Porém, ao mesmo tempo, a paisagem reserva a algumas pessoas lugares privilegiados, mais distantes da planície inundada, lugar que pode ser conquistado ou herdado. Esse lugar,

---

<sup>120</sup> “Algumas lágrimas rolaram dos olhos de Eugênio, recentemente purificado pelas nobres e santas emoções da família, ainda sob o fascínio das crenças juvenis e que apenas estava em sua primeira jornada no campo de batalha da civilização parisiense. As emoções sinceras são tão comunicativas que durante um momento os três se entreolharam em silêncio.” (Idem, p. 104)

<sup>121</sup> “Sua imaginação, transportada às altas regiões da sociedade parisiense, inspirou a seu coração mil pensamentos perversos, alargando-lhe o cérebro e a consciência. Viu a sociedade tal qual é: as leis e a moral impotentes para com os ricos e viu na fortuna a *ultima ratio mundi*. “Vautrin tem razão, a fortuna é a virtude!”, pensou.” (Idem, p. 109)

necessariamente, se localizará acima dos demais<sup>122</sup>. A nobreza se apresenta como a grande leitora da sociedade, capaz de reconhecer os caminhos para sair do pântano, no caso, explorando a humanidade dos outros.

- Pois bem, sr. de Rastignac, trate este mundo como ele o merece. Você quer triunfar, eu o ajudarei. Você sondará o quanto é profunda a corrupção feminina e medirá a extensão da miserável vaidade dos homens. Embora eu tenha lido muito no livro da vida, ainda havia páginas que eu desconhecia. Agora sei tudo. Quanto mais friamente você calcular, mais longe irá. Fira sem piedade e será temido. Considere os homens e as mulheres apenas como cavalos do correio que você abandonará estafados em cada estação de muda e assim atingirá o auge de suas ambições.

Esta metafísica individualista toma conta de Rastignac, os indivíduos passam a ser coisificados conscientemente, e o desejo pelo poder passa a prevalecer. Finalmente, a terceira figura importante da trama, Vautrin, também tem expostas pelo narrador as razões da escolha de sua persona:

As galés, com seus costumes e sua linguagem, com suas buscas transições do agradável ao horrível, sua espantosa grandeza, sua familiaridade, sua baixeza, foram subitamente representadas naquela interpelação e por aquele homem que deixou então de ser um homem para constituir o símbolo de toda uma nação degenerada, de um povo selvagem e lógico, brutal e flexível. Num momento, Collin transformou-se num poema infernal, onde se retrataram todos os sentimentos humanos, exceto um, o arrependimento. Seu olhar era o do arcanjo vencido que continua a querer guerra. (...)

- Arre! - disse o pintor. - Como está belo para um desenho.

Dentre os anjos de Paris, o narrador nomeia Vautrin como arcanjo, uma vez que Vautrin representa aqueles que conheceram o fundo do pântano e que ousaram desafiar o Estado e a Igreja<sup>123</sup>. Não representa os pobres, mas os que viveram ou ousaram viver à margem da sociedade, que se recusaram a ser trabalhadores, burgueses ou nobres. De qualquer forma, sem ele, o quadro não parecia estar completo. *O pai Goriot* é um trânsito entre classes sociais: Goriot ascende socialmente, de operário a burguês e termina como miserável. Da vida simples no interior, Rastignac migra para a miséria da Casa Vauquer e para a

---

<sup>122</sup> “- Infame? Não - replicou a duquesa. - O mundo segue seu rumo, aí está. Se te falo assim, é para mostrar que não me deixo lograr por ele. Penso como tu - disse, apertando a mão da viscondessa. - O mundo é um lodaçal. Tratemos de ficar em cima do barranco.” (Idem, p.106)

<sup>123</sup> Vale notar as várias referências à homossexualidade de Vautrin espalhadas pelo romance, apontadas frequentemente pela crítica balzaquiana, que também dariam ao romance de Balzac um caráter revolucionário no que concerne à sexualidade.

ostentação da nobreza parisiense. Vautrin, cujo passado é obscuro, circula por todas as classes.

No caso da jovem Eugénie Grandet, grande parte das injustiças a afetá-la deriva do fato de ela ter nascido mulher em um local e em uma época com muitas exigências e poucas alternativas de fuga.

Da seguinte forma, são apresentadas as “cores” da figura de Eugénie para a trama:

Antes da chegada do primo, Eugénia podia ser comparada à Virgem antes da concepção. Quando ele partiu, ela parecia a Virgem-mãe: havia concebido o amor. Essas duas Marias, tão diferentes e tão bem representados por alguns pintores espanhóis, constituem uma das mais brilhantes figuras que abundam o cristianismo<sup>124</sup>.

O narrador ainda afirma que, após conhecer Charles, “a dignidade de mulher amada deu a seus traços essa espécie de brilho que os pintores representam por uma auréola<sup>125</sup>”. Somemos a este comentário os da primeira descrição de Eugénie, analisados anteriormente:

O pintor que procurasse neste mundo um modelo com a pureza celestial de Maria, que pedisse a toda a natureza feminina os olhos modestamente altivos, adivinhados por Rafael, as linhas virginais tantas vezes criadas pelo acaso da concepção, mas que só a vida cristã e pudica pode conservar ou angariar, esse pintor, apaixonado por tão raro modelo, teria descoberto de repente, no rosto de Eugénie, a nobreza inata que não se sabe<sup>126</sup>.

Eugénie, em todos estes casos, é associada à figura cristã de Maria e às ideias de pureza e virgindade derivadas da imagem da santa. Dito de outro modo, a personalidade de Eugénie surge a partir de sua sexualidade, de sua experiência em relação a seu corpo: primeiro era a “Virgem antes da concepção” e depois a “Virgem-mãe”. Este tipo de associação e representação era muito comum na época:

A concepção da mulher, talhada especialmente para o privado (e incapaz para o público), é a mesma em quase todos os círculos intelectuais do início do século XVIII. O tratado de Pierre Roussel, *Do sistema físico e moral da mulher*, 1775, tornou-se uma referência no discurso sobre a mulher. Esta é representada como o inverso do homem. É identificada por sua sexualidade e seu corpo, enquanto o homem é identificado por seu

---

<sup>124</sup> Ibidem, Globo, p. 434-435.

<sup>125</sup> Ibidem, L&PM, p. 434.

<sup>126</sup> Idem.

espírito e energia. O útero define a mulher e determina seu comportamento emocional e moral. Na época, pensava-se que o sistema reprodutor feminino era particularmente sensível, e que essa sensibilidade era ainda maior devido à debilidade intelectual. As mulheres tinham músculos menos desenvolvidos e eram sedentárias por opção. (...) Desse modo, o útero definia o lugar das mulheres na sociedade como mães. O discurso dos médicos se unia ao discurso dos políticos<sup>127</sup>.

Além da semelhança entre os nomes de Eugène e Eugénie, da oposição dos dois em termos de caráter, das semelhanças de diversas ordens entre seus pais e do fato de ambas as histórias se iniciarem em novembro de 1819, a representação de Eugénie, enquanto oposto de Rastignac, parece se enquadrar no discurso geral do século XVIII a respeito das mulheres. A personalidade de Eugénie é apresentada ao leitor em função do seu corpo, antes intato e depois tocado pelo “anjo” parisiense. A partir desse momento, em que se entrega de forma sincera, a filha de Grandet parece engrandecer-se ainda mais. Recebe uma “aura” do narrador, como se a sua transformação em santa houvesse se completado. Em comparação com a personagem de Eugénie, a descrição de Rastignac, examinada no capítulo anterior, inicia-se de forma muito distinta e recebe ênfase em outros aspectos. O foco imediato é sobre sua “disposição de espírito” enquanto um “rapaz superior”. “Grande alma”, quer conquistar tudo por conta própria, mas sempre em razão desse seu “espírito” e de sua energia, característica que, segundo o narrador, impressionava as mulheres.

Como poderia ser diferente a representação dessa falta de ambição de Eugénie ou do reconhecimento da ambição de Rastignac por parte das parisienses, a um autor que buscava a fidelidade histórica? Eugénie fora educada para o privado por um pai autoritário e cruel, por mais que por ventura a amasse. Recebia as mesmas regras aplicadas à sra. Grandet que, submissa, tinha seu papel social limitado ao de mãe e dona de casa, em dependência completa do marido. Embora aceite o papel que lhe é designado pelo pai, ao contrário da sra. Grandet, cuja identidade praticamente se apaga, Eugénie demonstra, em sua paixão por Charles, seu desejo de viver uma vida diferente. Ela renasce em Charles especialmente, pois o primo representa

---

<sup>127</sup> HUNT, Lynn. “Revolução Francesa e vida privada”, in *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014, p. 44.

outro meio. Suas maneiras, postura e sua delicadeza, não indicariam ambientes mais bonitos, alegres e um tratamento mais delicado em relação à mulher? Não reconheceria em Charles uma chance de salvação para seu destino enquanto mulher submissa?

Seguindo a ilustração proposta (figura 9), na qual o indivíduo encontra-se no centro, cercado pela família, que por sua vez está cercada por outras famílias, incluindo os ramos derivados da sua própria, buscaremos chegar no lugar social em que a crítica social de Balzac mirava. Assim, partimos da condição feminina e da situação da adolescente da província, sem perspectivas senão a de viver presa a uma vida habitual dentro de uma residência, obediente às agressividades de toda a ordem vindas da figura paterna e contando, como a única saída, a via do casamento. Agora, trataremos de verificar com que questões a escolha de Balzac, dessa representação fiel da situação feminina da época, busca dialogar.

#### 2.4. Anjos egoístas e vaidosos

Uma das principais diferenças da literatura em relação às outras leituras da vida reside no fato de a literatura possibilitar o desvelamento dos pormenores da vida cotidiana a partir da inserção de indivíduos em determinado espaço e tempo, com suas dúvidas, problemas e modo de se expressar, o que escapa à leitura mais generalizante da história e da sociologia. Cabe ao narrador dar maior ou menor ênfase a determinados aspectos que pretende que os leitores atentem. No caso de *O pai Goriot* e de *Eugênia Grandet*, são raras as vezes em que as personagens se exprimem a respeito da situação política e econômica. Balzac deixa para seu narrador, ou narradores, o que cabe a uma crítica social. Seja procurando explicar ao leitor como a vida “verdadeiramente” funcionava (frequentemente de forma um tanto didática), ou contrastando as situações econômicas de duas personagens, é por parte do narrador que o leitor é obrigado a desviar-se da alienação das personagens e a voltar-se para a leitura da situação a partir de um viés histórico, sociológico, psicológico.

Esta alienação, o voltar-se apenas para seus próprios problemas, não é apenas um recurso narrativo em prol da imersão na trama. Semelhante ao tema da ambição, este individualismo das personagens calca-se em uma crítica moral, em especial ao egoísmo. Em várias ocasiões, o narrador aponta para o egoísmo como uma espécie de veneno a circular pelo ar de Paris<sup>128</sup>, não poupando ninguém. Com o olhar voltado para o ego, como voltar-se para o outro? Na cena analisada no capítulo anterior, Rastignac, após chegar a Paris, parece ser encantado pela cidade. Logo em seguida, o narrador nos informa que suas irmãs repararam o quanto ele estava transformado. Assim, parece haver uma relação de causa e consequência entre a ambição provocada por Paris e o sentimento de egoísmo. No caso da educação burguesa, a situação parece ser irremediável.

Charles era um homem que acompanhava demais a moda, fora feliz com constância demais graças aos pais, adulado demais pela sociedade para ter grandes sentimentos. (...) Charles jamais tivera a oportunidade de aplicar as máximas da moral parisiense e até aquele dia, conservara-se imaculado por falta de experiência. O egoísmo, porém, fora inoculado nele sem que percebesse. Os germes da economia política para uso do parisiense, latentes em seu coração, não deveriam tardar em ali florescer, no momento em que, de espectador ocioso, se convertesse em ator no drama da vida real<sup>129</sup>.

A exemplo das filhas de Goriot, até ficar sozinho no mundo, Charles apenas usufruiu a fortuna da família. Com a morte das figuras paternas, primeiro Charles, depois Eugénie, precisam aprender a lidar com o dinheiro. As direções e ambições de cada um ao final do romance corroboram o que se verá em *O pai Goriot*: o fato de Charles ser parisiense, homem, de educação aristocrática o tornam moralmente pior do que Eugénie, provinciana, mulher,

---

<sup>128</sup> Por exemplo, em *O pai Goriot*: “(...) vale cheio de sofrimentos reais, de alegrias muitas vezes falsas, e tão terrivelmente agitado que somente um acontecimento extraordinário é capaz de causar ali uma sensação um pouco duradoura. Encontram-se nele, porém, aqui e ali, dores que a aglomeração dos vícios e das virtudes torna tão grandes e tão solenes que, diante delas, os egoísmos e os interesses se detêm e se compadecem; mas a impressão que delas recebem é como um fruto saboroso que imediatamente devoram” (ibidem, Globo, p. 26). Ou “Para um observador, e Rastignac passara a sê-lo rapidamente, aquela frase, o gesto, o olhar e a inflexão da voz encerravam a história do caráter e dos hábitos da casta. Percebeu a mão de ferro sob a luva de veludo; a personalidade, o egoísmo, sob a polidez; a madeira sob o verniz” (idem, p. 149)

<sup>129</sup> Ibidem, Estação Liberdade, pp. 151-152.

trabalhadora, de educação cristã. Enquanto aquele torna-se cínico, essa encarna a bondade humana.

Balzac explicitou a relação entre ambição e egoísmo em *A Interdição*, novela publicada em 1836, na qual somos, de início, colocados em meio à uma conversa entre Eugène de Rastignac e seu amigo, o médico Horace Bianchon. A novela trata da batalha judicial entre a sra. d'Espard, bela mulher da alta sociedade parisiense, contra o marido, buscando a interdição.

O diálogo inicial trata do pedido da sra. d'Espard a Bianchon para que o médico interfira a seu favor, conversando com o juiz do tribunal. A história se passa em 1828, alguns anos após Eugène sair da Casa Vauquer e logo após a história ocorrida em *A Casa Nucingen*<sup>130</sup>. O leitor percebe em Rastignac uma ambição cada vez mais desmedida, enquanto que Bianchon, que na Casa Vauquer aconselhara o amigo a não ir pelo caminho proposto por Vautrin, e que já demonstrava interesse pela análise do caráter pela via da fisiologia, mostra-se compadecido pelos homens em geral. Temos neste diálogo, um desenvolvimento, ou esclarecimento, ou ainda, amadurecimento, da visão de ambos acerca da ambição e do egoísmo.

- Escuta, meu caro, nobre ou burguesa, ela será sempre uma mulher sem alma, será sempre o tipo mais completo do egoísmo. Acredita-me, os médicos estão habilitados a julgar os homens e as coisas. (...) Essa mulher franzina, pálida, de cabelos castanhos e que se lamenta para se fazer lamentar, goza uma saúde de ferro, possui um apetite de lobo, uma força e uma perversidade de tigre. (...)

- Tu me assustas, Bianchon! Então aprendeste muitas coisas depois que estivemos na Casa Vauquer?

- (...) Meu caro, essas mulheres de que vocês dizem: "São anjos!", eu as vi despidas dessas delicadas aparências com que cobrem a alma, assim como das roupas com que disfarçam suas imperfeições, isto é, sem afetações e sem espartilho; elas não são nada bonitas. Começamos a ver muito cascalho, muito lodo sob as ondas do mundo, quando estávamos encahalhados no rochedo da Casa Vauquer; o que vimos lá não era nada. Desde que frequento a alta sociedade, tenho encontrado monstruosidades vestidas de cetim, as Michonneau de luvas brancas, os Poiret cobertos de condecorações, os homens eminentes fazendo agiotagem melhor que o papa Gobseck! (...) Enfim, meu caro, a marquesa é uma mulher da moda e é justamente dessa espécie de mulheres que tenho horror. Queres saber por quê? **Uma mulher que tem a alma elevada, a inteligência pura, um espírito meigo, o coração rico de sentimentos, que leva uma vida simples, não tem a mínima possibilidade de ser da moda [grifo meu].** Conclusão? Uma mulher da moda e um homem do poder são duas coisas análogas (...). Tua mulher da moda não sente nada, sua ânsia de prazer tem como causa o desejo de aquecer sua natureza fria, procura emoções e alegrias como um velho que se planta nas primeiras filas da Ópera. Como tem mais cabeça que coração, sacrifica a seu triunfo as paixões sinceras e os amigos, como um general manda para a linha de fogo seus mais dedicados tenentes para

---

<sup>130</sup> É também em 1828 que a narrativa de *Eugênia Grandet* se encerra.

ganhar uma batalha. A mulher da moda deixa de ser mulher: não é mãe, nem esposa, nem amante; é um sexo localizado no cérebro, medicamente falando (...) <sup>131</sup>.

Rastignac então argumenta que “preferiria sempre para esposa uma marquesa d’Espard à mais casta, à mais recatada, à mais amorosa criatura da terra”. Em seguida, Eugène compara as aristocratas às máquinas e as mulheres do campo a anjos:

Case-se alguém com um anjo! Tem de ir enterrar-se em sua felicidade no meio do campo. A esposa dum político é uma máquina de governar, um autômato de belos salamaleques — é o principal, o mais fiel dos instrumentos de que se serve um ambicioso; é, enfim, um amigo que se pode comprometer sem perigo e que a gente desmente sem consequências. (...) Tua esposa amorosa não serve para nada; uma esposa sociável serve para tudo, é um diamante com o qual o homem corta todas as vidraças, quando não tem a chave de ouro com a qual se abrem as portas. Aos burgueses, as virtudes burguesas; aos ambiciosos, os vícios da ambição. Além disso, meu caro, pensas que o amor dum duquesa de Langeais ou de Maufrigneuse, dum lady Dudley não proporciona imensos prazeres? Se soubesses quanto valor a atitude fria e severa dessas mulheres dá à mínima prova de sua afeição! Que alegria ver uma pervinca brotar de sob a neve! Um sorriso por detrás do leque desmente a reserva dum atitude imposta e vale todos os carinhos desenfreados de tuas burguesas de dedicação hipotética, pois, no amor, a dedicação está muito próxima da especulação. E depois, uma mulher da moda, uma Blamont-Chauvry, também tem suas virtudes! Suas virtudes são a fortuna, o poder, o brilho, um certo desprezo por tudo quanto está abaixo dela... <sup>132</sup>

Bianchon critica inicialmente a imagem do “anjo”. Analisemos esta importante palavra para *O pai Goriot* e para *Eugênia Grandet*. “Anjo” é a palavra que Goriot utiliza para se referir às filhas e, posteriormente, a Rastignac. Em vários momentos, Vautrin também se refere a Rastignac por esta palavra: “Veja, não é um querubim reclinado sobre o ombro de um anjo? Ele é digno de ser amado! Se eu fosse mulher, queria morrer (não, não seria tão tolo!), queria viver por ele” (ibidem, p. 220). Victorine, por sua vez, compara a voz de Eugène à voz de um anjo. Já Rastignac chama de anjos apenas a suas irmãs, especialmente, talvez, após o momento em que o narrador aponta para a transformação que se operava na visão do mundo do estudante: “cavalo puro-sangue, mulher de raça, tais eram as locuções que começavam a substituir os anjos do céu”.

Imagem típica do Romantismo, movimento com o qual Balzac dialoga por toda a obra (criticando), a semântica da palavra “anjo” implica quatro características básicas: a pureza, a inocência, a beleza e o seu caráter não humano, que sugere superioridade sobre os demais. Em Balzac, a pessoa-anjo

---

<sup>131</sup> Ibidem, Globo, vol. 4, p. 440-441.

<sup>132</sup> Idem, p. 442.



também parece possuir mais três características: a vestimenta, a juventude e a elegância (direcionada diretamente para os hábitos aristocráticos). Imediatamente após receber as quantias que solicitara à mãe e às irmãs, Rastignac procura um alfaiate e dá um passeio nas Tulherias, jardim de Paris localizado acima do Sena e compartilhado por todas as classes sociais.

Esse passeio foi fatal ao estudante. Algumas mulheres o observaram. Ele estava muito bonito, muito jovem e com uma elegância de muito bom gosto! Ao ver-se alvo de uma atenção quase admirativa, não pensou mais nas irmãs nem na tia espoliadas, nem em suas virtuosas repugnâncias. Vira passar por cima de sua cabeça esse demônio que é tão fácil tomar por um anjo, esse satã de asas multicores que espalha rubis, que lança flechas douradas à fachada dos palácios, cobre de púrpura as mulheres e reveste de um tolo brilho os tronos tão simples em sua origem. Escutara o deus dessa vaidade crepitante, cujos ouropéis nos parecem um símbolo de poder. As palavras de Vautrin, por cínicas que fossem, haviam se alojado em seu coração como na recordação de uma virgem se grava o ignóbil perfil de uma velha regateira que lhe disse um dia: "Ouro e amor, em torrentes!"<sup>133</sup>.

Nesta cena percebemos que a transformação de Rastignac em dândi está completa. Na admiração das mulheres, esquece que só vestia àquelas roupas por conta do sacrifício da família. Em seguida, o narrador nomeia os anjos, que, travestidos, são demônios: "vaidade", palavra que indica um vazio por trás de uma aparência ilusória. Rastignac quer o amor das aristocratas, o amor de anjos como ele, de descendência e educação nobres. Acrescenta-se assim, mais um sentimento derivado da ambição ou que a provoca. Balzac, desta forma, consegue desvirtuar a imagem romântica do "anjo", ao apontar para os aspectos materiais desta concepção e para a relação da imagem angelical com um sentimento de reconhecimento entre classes sociais.

No diálogo com Rastignac, Horace Bianchon evidencia o embuste da postura angelical: afetações de toda a ordem e roupas a esconder um caráter. Bianchon transmite seu desprezo pelo que chama de "mulher da moda", uma mulher que luta para sustentar sua vaidade. Finge temperamento, saúde, desejo, mas não sente nada. Tudo é calculado e por isso ela está sempre sozinha, vivendo uma vida falsa. Um anjo, argumenta, leva uma vida simples, o que impossibilita a vaidade. Rastignac, que vivera por vinte anos na província, conhece melhor as mulheres do campo, mulheres que substituiu tão logo

---

<sup>133</sup> Ibidem, Globo, p. 148.

chegou a Paris. É quando compara as irmãs com as parisienses que Eugène assume-se como “ambicioso” (e não como burguês), ou seja, talvez, como um parisiense. Ele “precisa” de uma mulher que seja “sociável”, para poder usá-la, para que ela lhe “abra as portas” da sociedade que ainda estão fechadas. Para Eugène “no amor, a dedicação está muito próxima da especulação”, palavra que, no ramo da economia, indica uma operação que visa obter lucros sobre valores sujeitos à oscilação do mercado<sup>134</sup>. Quando, finalmente, descreve o que procura nas mulheres, chama a atenção a última característica: a mulher deve possuir “certo desprezo por tudo quanto está abaixo dela...”. Encontramos nesta declaração, ao mesmo tempo, uma projeção pessoal e uma confissão dos valores da classe que ocupa.

Portanto, não surpreende que Charles Grandet e Eugène de Rastignac tenham destinos e histórias semelhantes. Os epítetos dados pelo narrador ao estudante de Direito desde sua chegada a Paris, como seu caráter ambicioso e o seu desejo de triunfar a qualquer custo, aparecem praticamente da mesma forma em Charles Grandet. Após a iniciação aventuresca nas Índias, o jovem recorre ao tráfico de negros africanos com o pseudônimo de Carl Sheperd:

Carl Sheperd podia, sem risco, mostrar-se em toda a parte infatigável, audacioso, ambicioso, um homem que, resolvido a fazer fortuna quibuscumque viis [por quaisquer meios], se apressa em consegui-la com infâmia, para permanecer honesto durante o resto da vida. Com tal sistema, a fortuna foi rápida e brilhante<sup>135</sup>.

O resultado de Charles não foi diferente do de Rastignac. Enamorou-se com uma moça da aristocracia parisiense, conseguiu um título nobre e ingressou no *Faubourg* Saint-Germain, lugar em que, acrescenta o narrador, “todo mundo queria então ingressar<sup>136</sup>”.

Há vários aspectos revolucionários na personagem de Eugénie Grandet (que analisaremos a partir daqui), já indicados pelo autor em seu “posfácio à primeira edição” de *Eugênia Grandet*. Nele, Balzac chama a atenção dos leitores para o caráter de igualdade, de completude entre os gêneros:

---

<sup>134</sup> Dicionário *Houaiss*: houaiss.uol.com.br

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 475.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 477.

(...) ela [a mulher] é uma criação transitória entre o homem e o anjo. Por isso vemos a mulher tão forte quanto o homem e delicadamente inteligente por seu sentimento, como é o anjo. Não seria necessário aliar nela essas duas naturezas para encarregá-la de sempre trazer a espécie na sua alma? Uma criança, para ela, não é a humanidade inteira?<sup>137</sup>

Eugénie, que corresponde à imagem do anjo de Bianchon, termina sem filhos, sem família, tendo apenas Nanon como companhia.

Se, em *O pai Goriot*, a ambição é um elemento estrutural essencial da trama, em *Eugénia Grandet* a não ambição é o elemento que a fortalece. No único momento em que ousa ambicionar algo, no caso alguém que representa algo, Eugénie é duramente castigada pelo pai e pelo destino. Aos anjos não é permitido serem enganados por falsos anjos. A resolução da trama assemelha-se, aqui, às tragédias gregas, nas quais a virtude da personagem leva à sua ruína. Após tanto dedicar-se ao amor, Eugénie termina o romance abandonada. O que este castigo poderia significar?

## 2.5. A ascensão da burguesia

São diferentes as situações sociais de Eugène e de Eugénie. De um lado a aristocracia decadente, do outro, a burguesia cada vez mais dominante, e se considerarmos Charles, ainda temos um burguês arruinado. Continuando o movimento sugerido na ilustração proposta (figura 9), saímos da esfera do indivíduo e da família e nos encaminhamos em direção às relações familiares na França, tomadas do ponto de vista histórico. Buscaremos, na base da Revolução Francesa, alguns fundamentos que serão debatidos por Balzac em seus livros. Assim, antes de voltar a Eugène, Eugénie e Charles, é preciso examinar um pouco mais a situação histórica do início do século XIX.

No século XV, a Europa encontra-se em fase de transição. A Revolução Comercial dismantela as instituições feudais em várias áreas e, em outras, substitui o quadro medieval. A economia europeia, fechada, encontrava na propriedade da terra a maior parte dos bens econômicos. Não existia um

---

<sup>137</sup> Ibidem, Estação Liberdade, p. 240.

excesso de colheitas visando mercados. Em grande medida, a produção para o próprio sustento derivava da visão de mundo da Igreja, que dominava as cidades, controlava o saber e designava pessoas para cargos administrativos<sup>138</sup>.

Para cidades como Veneza, contudo, impossibilitadas de trabalhar em suas terras, a troca comercial passa a ser indispensável. Conforme as Cruzadas reabrem o mar Mediterrâneo para os cristãos (no último período da Idade Média, os árabes dominavam o Mediterrâneo), os mercadores de Veneza se juntam aos do Mar do Norte e do Mar Báltico para a criação de feiras. As cidades, também conhecidas como burgos, protegidas da dominação dos senhores feudais pelos mercadores, ganham aparência nova, em especial as portuárias<sup>139</sup>, e surgem oficinas com divisões de trabalhos<sup>140</sup>. Em decadência, as estruturas de poder se reorganizam. Com a ajuda dos mercadores, o sistema monárquico se estabelece (em alguns lugares mais rapidamente do que em outros). Deriva dele, como consequência, a ideia de nação. Em função do advento do mercantilismo, fase inicial do capitalismo, a Igreja precisa se adaptar e transcorre a Reforma. Também o Renascimento marca a exigência da nova classe dominante de acesso ao conhecimento guardado pelo clero.

Com o crescimento das navegações ultramarinas e com o sistema feudal em crise, os privilégios concedidos aos nobres, além da sua existência enquanto classe social, em desarmonia com o tempo, contrastavam com os novos sentimentos provocados por estas duas transformações. Entre estes sentimentos, o de liberdade, derivado do fim do feudalismo, e uma esperança relativa a mudanças sociais (incluindo a ascensão social), provocada pelas alterações geográficas provenientes da colonização de novas terras. Era o início de um movimento cujo resultado despontaria no período revolucionário,

---

<sup>138</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *O que se deve ler para conhecer o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

<sup>139</sup> Sobre o desenvolvimento do mercantilismo na sociedade feudal, ou pré-capitalismo: PIRENNE, Henri. *Historia económica y social de la Edad Media*. Trad. Salvador Echavarría. México: Presses Universitaires de France, 1947.

<sup>140</sup> Sobre o aparecimento da divisão do trabalho e do salário e sobre a variação no preço das mercadorias: AVENEL, G. d'. *Histoire économique de la propriété, du salaire et des prix*, 4 vols. Paris: Impr. Nationale, 1928-1931.

desde a Revolução Americana até a Revolução Francesa. Ambas seriam as primeiras de uma série de revoluções que teriam como cenário similares causas: novas forças sociais, baseadas em novas ideias político-filosóficas, e combate ao *Anciën Regime*, fundamentado sobre classes ou grupos privilegiados, limitados a certas oligarquias rurais e urbanas concentradas somente em seus próprios interesses.

Estas novas ideias, em grande parte, surgem do movimento de ideias que antecedeu a Revolução Francesa, chamado "Filosofia das Luzes" ou "Iluminismo". Primeiramente, John Locke, em seu tratado sobre o governo civil, de 1689, postula que o governo deve se fundamentar em um contrato, espécie de acordo, entre o governo e a sociedade. Além disso, o estado civil deveria separar os poderes executivo e legislativo, com predomínio do segundo, além do judiciário. Montesquieu, em *Espírito das Leis*, estuda a origem do poder e a influência de fatores exteriores sobre a organização da sociedade. Voltaire, apesar de defender a monarquia, incide sobre os privilégios da aristocracia e censura os clérigos. Finalmente, para Rousseau, os cidadãos deveriam exercer o poder legislativo, tendo o poder executivo como subordinado.

Na França, a contínua e antiga crise econômica, somada aos pesados impostos sobre as camadas mais pobres da população, alicerçou, juntamente com os valores iluministas, a união de burgueses e camponeses contra a nobreza oligárquica, monopolizadora dos cargos. Na época da Assembleia dos Notáveis, convocada em 22 de fevereiro de 1787, composta principalmente por membros do clero, a monarquia, já sem o apoio da aristocracia, buscava o apoio da burguesia. Para tanto, os parlamentares argumentavam em nome de "direitos da nação". A primeiro de maio daquele mesmo ano, Luís XVI convoca a Assembleia dos Estados Gerais, após 175 anos de inatividade. Durante esta reunião, os representantes do Terceiro Estado questionam a porcentagem de votos destinada a cada classe e terminam por organizar a Assembleia Nacional. Visam à elaboração de uma constituição para a França.

Em suma, a Revolução Francesa principia como uma revolta dos corpos constituídos pela oposição aristocrática e passa em seguida a ser substituída por uma revolta da burguesia, que recebe o apoio maciço do

campesinato. Este movimento, no seu todo, resultará na queda do antigo regime<sup>141</sup>.

Receando que o campesinato atingisse as propriedades burguesas, a Assembleia Nacional “decretou a abolição do regime de privilégios, a igualdade perante os impostos, a supressão dos dízimos, resoluções que repercutiram por todo o país e arrefeceram o ímpeto revolucionário do campo<sup>142</sup>”. Inicia, em seguida, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, documento em que a liberdade é apresentada como um pressuposto básico, sob a forma de liberdade de opinião e de imprensa. Com o aumento da igualdade de direitos, cresce a mobilidade social, e o monopólio aristocrático dos cargos públicos é apropriado pela burguesia. Contudo, ainda que abolisse regulamentos e instituições feudais, a Revolução Francesa não aboliu a desigualdade. A burguesia passa a tomar atitudes cada vez mais enérgicas para manter-se no poder, antecipando-se à reorganização dos monarcas.

## 2.6. Alterações na vida privada

Com a Revolução Francesa, os espaços público e privado vivem um momento de reformulação:

Durante a Revolução, as fronteiras entre a vida pública e a vida privada mostraram uma grande flutuação. A coisa pública, o espírito público, invadiram os domínios habitualmente privados da vida. Não resta dúvida que o desenvolvimento do espaço público e a politização da vida cotidiana foram definitivamente responsáveis pela redefinição mais clara do espaço privado no início do século XIX. O domínio da vida pública, principalmente entre 1789 e 1794, ampliou-se de maneira constante, preparando o movimento romântico do fechamento do indivíduo sobre si mesmo e da dedicação à família, num espaço doméstico determinando com maior precisão. No entanto antes de chegar a este termo, a vida privada iria sofrer a mais violenta agressão já vista na história ocidental<sup>143</sup>.

Buscando o engajamento político e um maior controle da população, o aspecto público invade o privado, que adquire a conotação negativa de espaço

---

<sup>141</sup> FALBEL, Nachman. “Os fundamentos históricos do Romantismo”, in: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 33.

<sup>142</sup> Idem.

<sup>143</sup> Ibidem, HUNT, Lynn. “Revolução francesa e vida privada”, p. 18.

para complôs. Desta forma, as pessoas passam a viver em constante medo. O Estado impunha seus ideais nas vestimentas, na linguagem, nos objetos dentro das residências. Buscava-se, com isso, a geração de uma identificação com o grupo dominante, a criação de heróis e símbolos. No círculo familiar, os papéis são redefinidos. A figura do pai se torna pública, encarregando-se da propagação dos valores do Estado à família. À mulher, restava o papel doméstico, especialmente tendo em vista o perigo que representava aos interesses políticos. No discurso comum da época, uma vez que as mulheres seriam biologicamente inferiores ao homem, temia-se que pudessem ser facilmente enganadas por discursos sedutores. Depois da Revolução Francesa, no domínio napoleônico e após, o Estado passa a regular cada vez mais os casamentos, a adoção de crianças, propondo a lei do divórcio e os direitos dos filhos naturais. Naturalmente, mesmo restrita ao lar, a mulher desempenhava papéis essenciais, como a educação dos filhos, a troca de informações com outras famílias, seja nas ruas, nas residências, nos salões, além da influência sobre o marido. Entretanto, o papel e o lugar ocupado pela mulher na capital diferiam dos mesmos na sociedade rural francesa, em que "a impressão geral é a de um equilíbrio relativamente harmonioso entre os dois sexos, a mulher cuidando das despesas e exercendo, com as conversas de quintal, um contrapoder eficaz<sup>144</sup>". O trabalho do marido no âmbito público e o da mulher, no privado, parecem se complementar. Mas é preciso não descuidar das tensões provindas da cultura, ponto que Balzac explora com a personagem do sr. Grandet. Em *Eugênia Grandet*, as mulheres da mansão Grandet são sempre representadas com medo, tentando antecipar as reações do patriarca, controlador e punitivo. Desde a utilização de alguns cubos extras de açúcar até a doação de Eugénie a Charles, a sensação transmitida é a de um encarceramento das três personagens femininas. Na trama, Eugénie enfrenta seu pai. Se a tomarmos enquanto alegoria da mulher interiorana católica, sua atitude corajosa indica uma proposta de postura de luta por parte de Balzac.

---

<sup>144</sup> Ibidem, PERROT, Michelle. "Figuras e papéis", p. 127.

Contudo, mesmo em 1830, ainda se sentia nos salões o temor provocado pelos anos da Revolução Francesa. Erich Auerbach, ao analisar a cena da mansão de La Mole, que se passa em 1830, verifica esta situação ao analisar as razões da representação do enfado por Stendhal.

(...) trata-se, com este enfado, muito mais de um fenômeno político e sócio-histórico da época da Restauração. No século VII ou até no século XVIII, os salões correspondentes eram tudo, menos aborrecidos. Mas o ensaio empreendido pelo governo bourbônico, com meios insuficientes, para reimplantar condições definitivamente superadas e condenadas fazia tempo pelos acontecimentos, cria nos círculos oficiais e dirigentes dos seus adeptos uma atmosfera de mera convenção, de falta de liberdade, de falta de liberdade e de afetação, contra o qual o espírito e a boa vontade das pessoas implicadas eram onipotentes. Nesses salões, não se deve falar daquilo que interessa a todo mundo, dos problemas políticos e religiosos (...) Agora conhecem-se os perigos, e a vida é dominada pelo temor de que a catástrofe de 1793 se possa repetir.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, em *O pai Goriot* as mulheres representam um papel essencial socialmente. A prima de Rastignac, a tia que o ajuda a chegar à prima, a duquesa de Langeais, a sra. Vauquer, as filhas de Goriot, a “solteirona” Michoneau: todas parecem, à sua maneira, compreender a sociedade enquanto um todo, o que é necessário para que o estudante alcance os altos círculos. Além disso, elas possuem contatos. A sra. de Nucingen, por exemplo, esposa do barão Frédéric Nucingen, rico banqueiro judeu da Alsácia, tinha a casa frequentada pela alta sociedade, incluindo famosos e membros do governo. O próprio Charles Grandet frequentava a sua casa. Quando Charles aparece inesperadamente na mansão dos Grandet, à noite, a seguinte conversa ocorre na mesa, enquanto o sr. Grandet não retorna com Nanon:

- Nanon está demorando – observou Eugênia.
- Não pode ser senão um parente – disse o presidente.
- Continuemos o jogo – convidou docemente a sra. Grandet. – Pela voz percebi que o sr. Grandet está contrariado. Talvez ele não goste de notar que estamos falando de seus assuntos.
- Senhorita – disse Adolfo à vizinha – certamente é seu primo Grandet, um belo rapaz que vi no baile do sr. de Nucingen.
- Adolfo não continuou, pois sua mãe bateu-lhe no pé. Depois, enquanto lhe pedia em voz alta dois *sous* para sua parada:
- Queres ficar calado, grande idiota!? – disse-lhe baixinho<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Idem, Globo, p. 325-326.



No mesmo mês em que Rastignac entra nos salões de Paris, outro jovem sai, como que liberando seu lugar. Além disso, vale notar a inocência do jovem Adolphe des Grassins, de certa forma anunciando, pelas características, que ele poderia ser, como foi, o escolhido de Eugénie<sup>146</sup>.

A sra. de Nucingen era a pessoa perfeita para as ambições de Rastignac, pelos seus contatos e pela sua consciência em relação às artificiais obrigações e representações sociais. E Rastignac calhava ser a pessoa perfeita para que ela conseguisse realizar as suas próprias ambições, no caso, ser aceita nos salões da viscondessa de Beauséant. Em determinado momento, Delphine parece evitar uma maior aproximação de Rastignac. O estudante teme por seus planos, lembra de sua classe social atual e o quanto depende da sra. de Nucingen.

É possível que tivesse percebido nas maneiras de Eugênio, a quem seu rápido sucesso tornara enfatuado, um certo menosprezo pelas singularidades de sua situação. (...) Suas ansiedades, seu amor-próprio ferido, seus desesperos, falsos ou reais, ligavam-no cada vez mais àquela mulher. Toda Paris dava-lhe a sra. de Nucingen, junto de quem ele não fizera mais progressos do que no primeiro dia em que a vira<sup>147</sup>.

Após Rastignac receber de sua prima a carta convidando Delphine para seu baile de despedida, o jovem imediatamente rumo para a casa da amada. Enquanto a espera sair do banho, o narrador chama a atenção para o preço que a carta cobraria:

Foi imediatamente à casa de Delfina, feliz por poder proporcionar-lhe uma alegria da qual certamente receberia o prêmio. (...) O amor de Paris não se assemelha em nada aos outros amores. Tanto os homens como as mulheres não se deixam iludir pelas aparências adornadas de lugares-comuns com que todos revestem, por decência, suas afeições ditas desinteressadas. Neste país, a mulher não deve satisfazer apenas o coração e os sentidos. Ela sabe perfeitamente que tem maiores obrigações a cumprir para com as mil vaidades de que se compõe a vida.

Mais do que o “prêmio” que Rastignac esperava, relacionado a “satisfação dos sentidos”, discutido no primeiro capítulo deste trabalho, a carta implicava à Delphine “obrigações a cumprir”, obrigações que “ela sabe perfeitamente”. A

---

<sup>146</sup> Além disso, cabe ressaltar que Adolphe des Grassins é outro adolescente da província a ir estudar Direito em Paris custeado pelos pais: “Um jovem alto, louro, pálido e franzino, com excelentes maneiras, tímido na aparência, mas que acabava de gastar em Paris, onde fora estudar Direito, oito ou dez mil francos além da mesada, avançou para Eugénia, beijou-a nas duas faces e ofereceu-lhe um estojo de costura com todos os utensílios em prata dourada (...)”, idem, p. 321.

<sup>147</sup> Idem, pp. 189-190.

mulher, assim, torna-se chave de acesso à sociedade ou a grupos sociais, via casamento, via relações sociais, via favores; uma chave sempre disponível e para uso constante.

## 2.7. Burguesia versus aristocracia

Uma vez que as escolhas de Balzac para as diferentes representações de Eugène e Eugénie também derivam de suas classes sociais e da posição do autor em relação a elas, investigamos brevemente a relação histórica entre aristocracia e a burguesia, até a época da Revolução Francesa. Os revolucionários buscaram reduzir a atuação social da mulher, acarretando em um efeito contrário. Assim, analisamos também estas mudanças e como Balzac as representou, visto que complementam a ideia por trás das escolhas na figuração de Rastignac. Agora, chegamos ao momento em que estas duas ideias se unem, formando a concepção artística de Balzac nos primeiros seis anos da década de 1830.

Vimos que a burguesia e a nobreza passavam por um momento importante no que tange à ambição e às possibilidades de ascensão social. Nos anos que antecederam a 1789, época em que Grandet era “um próspero mestre-tanoeiro”, a medieval divisão da sociedade francesa em clero, nobreza e Terceiro Estado encontra-se em estágio de decadência, praticamente já sem legitimidade. No fluxo da ascensão da burguesia, a elite francesa progressivamente toma o poder de um Estado que já se sobrepõe sobre a monarquia e sobre as relações senhoriais-feudais. Assim, após um período de dominação durante o feudalismo, durante a pré-Revolução a nobreza vive apenas em função do rendimento de suas terras, porém auxiliada pelo Estado pela via dos privilégios.

A história do sr. Grandet começa em 1789, quando se casa com “a filha de um rico comerciante de madeiras”. O que se passou com ele antes dessa data é obscurecido. A exemplo de Rastignac, Grandet parece “conquistar” tudo com seu próprio esforço. Conta, como também Rastignac o fará, com o casamento como o impulsionador que faltava. As possibilidades de ascensão social de

Grandet alinhavam-se com a luta aristocrática para fugir da decadência. A fim de manter-se economicamente ativa, a nobreza torna-se dinâmica, agindo em mercados importantes da França. Desta forma, o domínio econômico está em disputa pela aristocracia decadente (na qual família de Rastignac se inclui) e pela burguesia ascendente (da qual Grandet e Goriot virão a ser expoentes). As ações comerciais realizam-se no mercado marítimo, químico, na metalurgia, mineração, indústria têxtil, contudo, no caso dos Rastignac e dos Grandet, nada coincidentemente (como veremos), os investimentos dão-se em um mesmo mercado, o dos vinhedos.

A história do pai Goriot também se inicia em 1789, momento em que a Revolução Francesa vitima (o leitor desconhece de que maneira) seu patrão. Goriot compra a fábrica de massas e enriquece, aproveitando-se da alta dos preços e da proteção de seu comércio por pessoas influentes. Devido ao recente dinamismo da nobreza, o quadro aristocrático contava com sucessivas renovações. Ao dominar uma fração do comércio, o burguês passava a ser candidato à nova aristocracia derivada da burguesia ascendente. Contudo, de acordo com *Goriot* e *Grandet*, o tipo de negócio com o qual o indivíduo enriquecia dotava-o de certa aura com carga positiva ou negativa. Na província, o mercado vinícola, associado com uma fruta e uma bebida consumida tanto pelos habitantes locais como pelas elites, não gerava constrangimentos. Já o mercado de massas, ao contrário, talvez mais vinculado à alimentação do proletariado, não contava com o mesmo respeito. Além disso, por ser fato conhecido o modo como Goriot aproveitara-se da alta do trigo<sup>148</sup> e pelo fato de as fábricas terem surgido com a Revolução Industrial, a origem da fortuna de Goriot, de caráter recente, expunha o novo rico. Balzac marca várias vezes em *O pai Goriot* como Delphine e Anastasie sentirão essa distinção simbólica. Delphine, mesmo casada com o barão Nucingen, banqueiro, carrega para sempre o fardo de ser filha de um fabricante de massas.

Bluche, Rials e Tulard ajudam a compreender o período:

---

<sup>148</sup> Especialmente pela alta sociedade, se considerarmos que a duquesa de Langeais, personagem que primeiro apresenta a história de Goriot, representa a antiga aristocracia.

A burguesia francesa é ainda menos homogênea que a nobreza. No topo, a altíssima burguesia das finanças (...). É visível, contudo, a fraqueza da burguesia capitalista moderna: há relativamente um número maior de grandes capitalistas nobres do que de burgueses. No mundo das manufaturas (carvão, metalurgia, têxtil), apesar do desenvolvimento de um certo capitalismo comercial, o ateliê e a pequena empresa permanecem preponderantes (a Revolução Industrial está muito mais avançada na Inglaterra). A burguesia do Antigo Regime mais típica, seja alta ou média, é togada e dona de bens fundiários, proprietária de cargos e terras; o grosso dessa burguesia aspira à nobreza e “à vida nobre”. Na base da escala burguesa, finalmente, a “burguesia popular” (...), da lojinha e do artesanato, está em contato com o povo miúdo que constitui as camadas inferiores do Terceiro Estado urbano (operários reunidos em organizações profissionais, empregados domésticos, ambulantes, pequenos ofícios de rua). (...) Se o burguês provinciano, mais conservador do que se imagina, mostra-se desigualmente influenciável pelo Iluminismo, o pequeno burguês das grandes cidades, em Paris principalmente, será mais receptivo aos libelos dos “frondistas literários”<sup>149</sup>.

O pai Goriot claramente esquadra-se enquanto um “burguês popular”. Além de ter sido operário, Goriot precisa liderar os comerciantes a fim de conseguir a proteção da nova elite que surgia com a Revolução Francesa<sup>150</sup>. Goriot, desta forma, alinha-se aos ideais iluministas, já Grandet não parece se importar com a política, exceto se o cargo ou as relações lhe trouxerem alguma vantagem material: “Como os habitantes de Saumur eram pouco revolucionários, o pai Grandet passou a seus olhos por um homem ousado, republicano, patriota, por um espírito aberto às ideias novas, quando, na verdade, era aberto apenas às vinhas<sup>151</sup>”.

Os burgueses sr. Grandet e pai Goriot, tendo iniciado suas fortunas devido à Revolução, e tendo vivenciado sucessivas mudanças na situação política, mantêm-se atentos às instabilidades do capital. É preciso não apenas sobreviver, mas preparar-se para o caso de mudanças, a si e às suas famílias, através do acúmulo e da conquista de um posto social, seja por relações de amizade ou pela via do casamento. Por não terem encarado a mesma dificuldade financeira, as filhas de Goriot e a filha de Grandet agem de maneira diferente em relação ao dinheiro. Eugénie dá suas moedas de ouro a Charles

---

<sup>149</sup> BLUCHE, Frédéric; RIALS, Stéphane; TULARD, Jean. *Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 13-14. Por “frondistas literários”, os autores se referem a importantes entusiastas da Revolução Francesa, como Robespierre.

<sup>150</sup> Durante a conversa na casa da sra. de Beauséant, a duquesa de Langeais especula que Goriot repartia os lucros com o “Comitê de Salvação Pública”.

<sup>151</sup> *Ibidem*, Globo, p. 298.

para ajudá-lo, Delphine gasta o pouco que recebe do marido e do pai em roupas e Anastasie patrocina o amante, o sr. de Trailles.

Estas atitudes das personagens para com o dinheiro sintetizam as posições de Balzac em relação ao embate entre classes na França. Em *O pai Goriot*, Vautrin menciona o usurário Gobseck, personagem de romance homônimo que oferece um interessante painel da sociedade francesa do século XIX e de suas estratégias de manutenção de poder. Com esta obra, uma das primeiras d'*A comédia humana*, publicada antes de *Grandet* e de *Goriot*, conseguimos completar nossa análise da representação balzaquiana.

*Gobseck*, de 1830, pertence à primeira edição de "Cenas da Vida Privada", inicialmente intitulada *L'es Dangers de l'Inconduite*. Reaparece em 1835, na primeira edição de "Cenas Parisienses", com o título *Papa Goseck* e em 1842, retorna às "Cenas da Vida Privada" como *Gobseck*. A história inicia com a conversa do advogado Derville, o narrador, com Madame de Grandlieu. Durante a conversa, ele percebe que Camille Grandlieu está apaixonada por Ernest de Restaud, jovem filho primogênito de Anastasie de Restaud, a filha de Goriot, vista por mme. de Grandlieu como uma perdulária a esgotar o dinheiro com o usurário Gobseck, devido a seu amante, o marquês de Trailles. Derville, contudo, interfere. Explica que Ernest auferirá a herança familiar e acrescenta que Anastasie casara por obrigação, restando-lhe buscar o amor fora do casamento. O desprezo de mme. de Grandlieu por Restaud, contudo, aumenta, quando a história de Goriot vem à tona. O questionamento moral por parte da sra. de Grandlieu, buscando convencer a filha e mudar de ideia, visa, principalmente, proteger o nome da família. O casamento significaria aplicar a fortuna da família – e como na bolsa de valores, não é bom aplicar em algo duvidoso. Camille, por sua vez, confessa a Derville que só o que falta ao jovem Restaud é a riqueza. Nessa confissão, a jovem indica-nos a sua educação burguesa. Quando a narrativa entra em *flashback*, ingressa na cena o usurário Gobseck, cuja personalidade se assemelha à do sr. Grandet. O avaro usurário é um *expert* na análise de tipos sociais, sobre quem procura se informar, especialmente os detalhes, devido aos contratempos de sua profissão. Com uma concepção da estrutura social muito particular, Gobseck

comenta que na sociedade francesa permanecem opiniões feudais, e neste caso se refere ao contato da nobreza “de sangue” com a nobreza “enriquecida”. Como se manter a posição de nobre pudesse resgatar o prestígio de antigamente. Como antigas tradições são conservadas dentro de um novo regime, a identidade francesa estaria em jogo, com o velho lutando contra o novo: a burguesia, procurando consolidar o que conquistara com a Revolução Francesa, e a aristocracia, sonhando com um retorno ao feudalismo. Todavia, a nobreza, uma nova nobreza, em recuperação na época napoleônica, consegue conservar seu fascínio. Rastignac é o exemplo maior: um nobre de sangue, mas sem dinheiro, que busca um título para recuperar o prestígio que sua família adquiriu em tempos antigos. Como não apenas Eugène, mas muitos burgueses são fascinados pela distinção gerada pelo título, a aristocracia mantém a sua força. Contudo, essa busca pelo prestígio pelo caminho mais rápido e uma recusa (ou desprezo) pelo trabalho, virá a ser um dos principais fatores responsáveis pelo declínio aristocrático. Para conservar as aparências, entretanto, recorrem à Gobseck, tanto o pai Goriot como as suas filhas. Dependem do usurário para a manutenção de um *status*.

A visão de Gobseck se assemelha com a aristocrática, tanto a da duquesa de Langeais, referente à sociedade-pântano, quanto às noções sobre a vaidade de Rastignac:

A única coisa que nos fica é o sentimento verdadeiro que a natureza pôs em nós: o instinto de conservação. Nas vossas sociedades europeias, esse instinto chama-se interesse pessoal. Se o senhor tivesse vivido tanto quanto eu, saberia que só existe uma coisa material, cujo valor é bastante certo para um homem que se preocupe com ela. Essa coisa... é o Ouro. O ouro representa todas as forças humanas... por toda parte existe a luta entre o pobre e do rico; por toda parte ela é inevitável; nessas condições mais vale ser o explorador do que o explorado...; por toda parte os prazeres são os mesmos, pois os sentidos se esgotam e somente um sentimento sobrevive: a vaidade!<sup>152</sup>

A consciência da luta de classes de Gobseck apresenta um cinismo que é visto também em Vautrin.

Assim é a vida. Não é mais bela que a cozinha, cheira mal como a cozinha e é preciso sujar as mãos para fazer um guisado. Basta saber lavar bem a cara. Nisso reside toda a moral da nossa época. Se lhe falo assim do

---

<sup>152</sup> BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*, vol. 3. São Paulo: Globo, 1992. p. 485.

... mundo é porque ele me deu direito a isso, pois o conheço. Julga que eu o estou censurando? Absolutamente. Sempre foi assim. Os moralistas nunca o mudarão. O homem é imperfeito. Às vezes ele é hipócrita em grau maior ou menor e então os tolos dizem que ele tem ou não tem boa conduta. Não acuso os ricos em favor do povo: o homem é sempre o mesmo, no alto, embaixo, no meio<sup>153</sup>.

Não há moral, apenas a esperteza sem culpa. Tanto Gobseck, quanto a sra. Vauquer, o pai Goriot, o sr. Grandet e Vautrin, ganharam poder ao lucrarem sobre os outros. Nestes casos, o dinheiro atuou no caráter de forma negativa.

Em resumo, a partir da derrota da monarquia absolutista, suplantada pela Revolução Francesa, de governo constitucional, houve maior igualdade perante a lei, e retirada de privilégios da aristocracia e do clero. Contudo, a reivindicação econômica surgida no Terceiro Estado, obriga a burguesia a estabelecer limites e a vigiar de perto as famílias. As famílias, diante de um cenário inédito de mobilidade social e medo (derivado da ameaça de conspirações), sofrerão transformações. E estas transformações foram representadas nas artes. Em Balzac, invadimos o espaço privado da Casa Vauquer e da mansão dos Grandet e observamos, a partir de indivíduos, como os valores da época alteravam os seres, as famílias e como a educação derivada de uma classe social impunha certos papéis pré-definidos, obrigando-os a estabelecer relações comerciais disfarçadas de relações humanas. Eugénie Grandet representaria uma espécie de esperança a esta situação: de educação religiosa, afastada dos excessos do dinheiro, termina o romance afastando-se ainda mais de Paris, representada por Charles Grandet, ao comandar autonomamente a fortuna da família, abolindo hierarquias em relação aos empregados e sendo respeitada por todos. Na ocasião da proposta de casamento a Adolphe, é idolatrada, com o jovem prostrado de joelhos diante dela, tratada como santa. A esperança, assim, vem da mulher, a mais poderosa em termos de relações sociais, porém, ao mesmo tempo, a mais oprimida.

## 2.8. O pai Goriot em *Eugênia Grandet*

---

<sup>153</sup> Ibidem, Globo, p. 137-138.

Como vimos nestes oito subcapítulos, não é apenas pelo nome dos protagonistas e pela data de início das tramas (1819) que *Eugênia Grandet* e *O pai Goriot* se vinculam. *Eugênia Grandet* anuncia as principais críticas que lhe sucederão em *O pai Goriot*, especialmente no que tange à corrupção da juventude e aos diferentes tipos de formação de um indivíduo.

Começamos com a profunda relação da trama e de seus protagonistas com o espaço em que vivem. Em *Eugênia Grandet*, o foco recai nas regiões provincianas da França, localizadas no centro-Norte e a oeste, às margens do rio Loire. Temos a antiga província francesa de Anjou, cuja principal cidade é a sua capital, Angers, cidade conhecida pelos irônicos “gracejos urbanos” (imitação de gestos) de seus habitantes em relação aos estrangeiros que eram sempre objeto de estudo<sup>154</sup>. Em Angers, muitos viviam do comércio da tanoaria, razão pela qual, no meio do romance, Grandet conseguirá vender uma grande remessa de pipas para belgas e holandeses desesperados, frustrando os comerciantes locais. A história, porém, ocorre em uma cidade secundária do Anjou, Saumur, o que potencializa o isolamento de Eugénie e a grandiosidade da fortuna acumulada pelo senhor Grandet. Em termos de conservação de costumes, especialmente relacionados aos dotes de casamentos, a região do Anjou se iguala à região do Berry (a cidade de Issoudun é mencionada no romance). Entre Anjou e Berry, há a Touraine, em cuja capital, Tours, nasceu Balzac. Tours também é representada como um local de parada onde se podia, por exemplo, almoçar bem e cortar o cabelo. Nas três, as arquiteturas das casas se assemelham (as salas, por exemplo, servem como uma espécie de domicílio-comum, que convém para tudo<sup>155</sup>), dando uma ideia de uniformidade. A meio caminho de Tours, também às margens do Loire, temos Blois, região vizinha de Berry, porém mais ao norte e um pouco mais distante. Os boatos a respeito de Eugénie, entretanto, chegavam até ali<sup>156</sup>. Já os negócios de Grandet ecoam ainda acima de Blois, na região de Orléans, e em Nantes, ambas, cidades

---

<sup>154</sup> Ibidem, *Eugênia Grandet*, edição Globo, p. 297.

<sup>155</sup> Idem, p. 309.

<sup>156</sup> Idem, p. 307.



portuárias. Repercutir nestas cidades era algo grandioso<sup>157</sup>. Nantes também era importante, pois Grandet sabia pelos comerciantes de lá quando, por exemplo, faltava madeira, aproveitando para vender as suas a preços exorbitantes. Além disso, era pelo porto de Nantes que rumava quem desejava partir para as Índias. Ao lado de Nantes, também estão a região da Bretanha, da qual a cidade portuária fazia parte, e a região administrativa de Pointou, localizada mais abaixo, no centro-oeste.

Figura 11: França no século XVII



Nesta imagem, em que se busca mostrar as origens regionais dos primeiros colonos franceses no Canadá no século XVII, podemos visualizar a localização das cidades mencionadas em Eugénia Grandet. Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6f/CarteC%26G.jpg/500px-CarteC%26G.jpg>.

Acessado em 9 de novembro de 2015, às 01:33.

<sup>157</sup> Idem. No final, quando o total da fortuna de Eugénie for divulgada, essa referência retornará.

Mas nenhuma dessas cidades se equiparava com Paris. *Eugênia Grandet* dá início ao exame balzaquiano do dândi parisiense. Aqui, o dândi se deixa transformar (um pouco) pela província, em *O pai Goriot*, a província se deixará transformar pelo dandismo. Em Paris as pessoas se “vestiam bem”, devido ao seu “bom gosto”, e esta é a principal característica que parece circundar o imaginário provinciano em relação à capital: lá o modo de se vestir é outro. Assim, de um lado temos o trabalho, o desleixo, e do outro, a superficialidade, a vaidade, o ócio. A sra. des Grassins exemplifica esta imagem: “vestia-se muito bem, comprava suas roupas em Paris, ditava a moda em Saumur e dava recepções<sup>158</sup>” graças à renda de seu marido, ferido em Austerlitz (batalha comandada por Napoleão em 1805). Para os provincianos abastados, Paris era o local ideal. Seu filho, Adolphe des Grassins, futuro marido de Eugênia, compartilhava desta vaidade. Rapaz “elegante”, quando estudara Direito, gastara de oito a dez mil francos “além da mesada”<sup>159</sup>. Já em termos de auto-representação, os provincianos se enxergam como mais discretos. Quando Charles bate na porta de Grandet, em sua chegada a Saumur, logo o tabelião Cruchot comenta: “Não é uma pessoa de Saumur que bate assim”, ao que Nanon acrescenta: “Se isso é maneira de bater!”<sup>160</sup>. É o início da representação, por parte do narrador, da imagem do parisiense com certo ar afetado. O parisiense é, antes de mais nada, arrogante. Charles procura aparentar “superioridade” ao chegar na província e quer “desesperar a cidade com seu luxo”. Primeiramente, o narrador o chama de “rapaz da moda”, utilizando o mesmo termo com que se refere às aristocratas por quem Rastignac tanto se atrai – Anete, a “mulher da moda” que o “aperfeiçoa”, encontra-se no mesmo

---

<sup>158</sup> Idem, p. 321.

<sup>159</sup> Quantia interessante para compreender a miséria da situação de Rastignac e a opulência das famílias ricas do interior. Eugène recebia 1.200 francos por ano de sua família. Também, nos pensamentos dos Cruchot, o leitor fica sabendo que os des Grassins devem possuir um patrimônio de 550 mil francos, duas vezes menos que a fortuna dos Cruchot. O sr. Grandet, ao final do livro, chegará aos 17 milhões de francos.

<sup>160</sup> Idem, p. 324. Há certo exagero do narrador em relação a este tema. No início da trama, ele afirma que basta um passo desconhecido para que alguém apareça à janela (p. 294). Não fica claro se o narrador utiliza o recurso para provocar o humor ou se utiliza o exagero para evidenciar uma característica.

caso. O deboche do narrador em relação ao ócio e à superficialidade dos parisienses se evidencia quando resume: "Enfim, para explicar tudo com uma única frase, ele queria passar em Saumur gastando mais tempo do que em Paris a escovar as unhas<sup>161</sup>". Ou ainda, em outro momento, quando chama a bagagem de Charles de "frivolidades de dândi" e de "carga de futilidades"<sup>162</sup>.

Charles, este "rapaz ocioso", carrega também outra característica que Balzac critica e que fará seu narrador apontar em vários momentos: o exagero do movimento romântico em oposição à representação da realidade mais próxima à verdade, no caso, carregada de dados históricos e econômicos. Por exemplo, quando vai falar dos sentimentos de Charles por Anete, o narrador se entedia e interrompe a descrição: "muito contente por não estragar uma deliciosa carruagem que mandara construir para ir ao encontro de sua Anete, a distinta dama que... etc., e a quem devia se reunir (...) nas águas de Baden<sup>163</sup>". Logo mais, Charles coloca a mão sob o colete e lança um olhar pela sala à maneira de lord Byron, buscando "imitar a sua atitude". Este sentimentalismo cego, que tão facilmente atinge os jovens, será fatal a Eugènie, como veremos a seguir, e diz respeito a princípios de visão de mundo, incuídos no processo de formação de classe/religiosa.

Balzac, em sua crítica, aponta a relação nevrálgica entre o dandismo, as classes sociais e o Romantismo:

Somente um parisiense, e um parisiense da mais alta esfera, seria capaz de se vestir assim sem parecer ridículo, harmonizar todas aquelas futilidades, que eram aliás contrabalanceadas por uma aparência viril, a aparência de um jovem que tem belas pistolas, boa pontaria e Anete<sup>164</sup>.

Assim, o ambiente social (indivíduos, classe social, interesses) se funde com a pessoa. Se um provinciano quiser ser um dândi, como Rastignac, precisará passar por um processo de transformação. O indivíduo precisa mudar quem é não apenas exteriormente, sob risco de ser reconhecido como intruso por alguém pertencente ao ambiente ao qual pretende se inserir. Para

---

<sup>161</sup> Idem, p. 328.

<sup>162</sup> Idem, 328,329.

<sup>163</sup> Idem, p. 329.

<sup>164</sup> Idem.

pertencer ao meio é preciso se entregar totalmente a ele. Em *O pai Goriot*, Balzac aponta para o fato de que, ainda assim, não se garante a aceitação de classe. Mesmo as filhas de Goriot, cuja educação fora planejada para o casamento, não conseguem apagar o fato de não terem nascido no ambiente da alta sociedade.

Para o provinciano típico, negligente em relação aos trajes, há o que o narrador chama de “horror da moda”, vinculado a um medo de parecer ridículo. Entretanto, se por um lado mesmo Adolphe des Grassins, o dândi interiorano, achava Charles exagerado, Eugénie Grandet invejava o primo de Paris: as mãos, os traços, os modos afetados, o desprezo pelo estojo que ela recebera de Adolphe. Cunhada pelo narrador de “moça ignorante” cuja vida decorrera sob o teto da mansão de Grandet, ela reconhecia em Charles algo que a agradava. A identificação, ou reconhecimento, é tanto, que Eugénie sente que era capaz de compreender os gestos e as ideias do primo mesmo sem conhecê-lo. Eugénie representa, assim, as mulheres forçadas a viver suas vidas trancadas, sem a possibilidade de se realizar. Espelha a sua mãe, submissa (“teu pai vê tudo<sup>165</sup>”), porém deseja outra vida. Antes de conhecer Charles, aparentemente Eugénie era uma garota totalmente séria. Ao vê-la alegre, Nanon ri: “Nanon deixou escapar uma gargalhada ao ouvir o primeiro gracejo que sua jovem patroa dissera em toda a sua vida e obedeceu<sup>166</sup>.” Eugénie desperta para outra possibilidade de vida. Se antes a educação religiosa lhe ensinava que o prazer era um furto, agora ela permitia se furtar a seus desejos.

A representação da luta da burguesia contra a aristocracia, presente em vários momentos em *O pai Goriot*, seja na figura de Rastignac, que deseja recuperar o passado de sua família, ou nas filhas de Goriot, que desejam esconder o seu, é esboçada aqui. Se o reconhecimento de Eugénie era de ordem existencial, o reconhecimento da sra. des Grassins era um reconhecimento puramente de classe. Diz ela a Charles:

Se o senhor quiser nos dar a honra de uma visita, causaria tanto prazer a meu marido como a mim. Nosso salão é o único em Saumur onde o senhor encontrará reunidos o alto comércio e a nobreza. Pertencemos às

---

<sup>165</sup> Idem, p. 333.

<sup>166</sup> Idem.

duas sociedades, que não se querem encontrar senão lá, pois que lá a gente se diverte<sup>167</sup>.

Balzac marca a tensão existente entre burguesia e aristocracia, naquele momento histórico, em disputa pelas melhores colocações sociais. O reconhecimento de classe também é marcado na fala seguinte da sra. des Grassins, ao se referir à sra. Grandet como uma “devota que não sabe alinhar duas ideias” e a Eugénie como uma “tolinha, sem educação, banal, sem predicados, que passa a vida a remendar trapos”<sup>168</sup>. Este tema retorna na carta do pai de Charles ao sr. Grandet: “Por que não obedeci aos preconceitos sociais? Por que cedi ao amor?”<sup>169</sup> A relação entre amor e dinheiro é, no fundo, o tema principal do drama de Eugénie Grandet, esboçado na seguinte passagem: “A moça examinava o primo enquanto este cortava fatias e encantava-se com isso como a mais sensível costureirinha de Paris a assistir a um melodrama em que triunfa a inocência”<sup>170</sup>. Balzac nos diz claramente que a sua literatura foge do melodrama e anuncia que, nessa história, em termos de amorosos, Eugénie está condenada. O amor enquanto sentimento altruísta não tem lugar em *Eugénia Grandet*, assim como não terá lugar em *O pai Goriot*. Em seu lugar, o que existe são duas pessoas que se atraem pela aparência e que precisam uma da outra por razões muito pessoais. Porém, se Eugénie faz questão de manter seu amor por Charles ao pagar-lhe as dívidas, Rastignac converte Delphine em chave para a sua entrada na alta sociedade. Em outro momento de crítica ao Romantismo, o narrador comenta que Charles acreditava que a existência em Saumur só seria possível em um romance de Goethe, revelando seu “Pariscentrismo”, além da alienação do parisiense em relação ao resto do país.

A razão de Eugénie se manter com sentimentos mais puros do que Charles e Rastignac é a mesma: Paris. O contato com Paris é sempre negativo e dele não se sai ileso. Quando Charles percebe o “interesse generoso” das Grandet por ele, o narrador nos apresenta ao seguinte pensamento: “Conhecia

---

<sup>167</sup> Idem, p. 334.

<sup>168</sup> Idem.

<sup>169</sup> Idem, p. 337.

<sup>170</sup> Idem, p. 365.

bastante a sociedade de Paris para saber que, na sua situação lá só teria encontrado corações indiferentes e frios<sup>171</sup>.” A resolução de Charles para si, após saber da morte do pai, revela a presença enraizada da educação burguesa. O jovem diz a Anete, em carta, que precisa ver a vida “burguesamente” e que o casamento é uma “necessidade de sua existência”<sup>172</sup>. Apesar do amor dos pais, que o afastaram do dinheiro como puderam:

“Carlos era um filho de Paris, habituado, pelos costumes de Paris, e também por Anete, a tudo calcular. (...) Já havia recebido a abominável educação dessa sociedade (...). Lá saber viver é não crer em nada, nem nos sentimentos, nem nos homens, nem nos acontecimentos (...) nada admirar (...) e dar por motivação a tudo o interesse pessoal<sup>173</sup>”.

A questão da educação burguesa é retomada, de forma mais clara, quando o narrador escreve que a moral parisiense implica inocular o egoísmo<sup>174</sup>. Em outro momento de deboche, o narrador nos deixa entrever, ironicamente, como os parisienses se enxergam: “Anete<sup>175</sup> (...) falava-lhe de sua posição futura (...) Efeminava-o e materializava-o. Dupla corrupção, mas elegante e fina, de bom gosto<sup>176</sup>.”

Exato oposto de Eugénie, para quem o amor se vinculava à educação religiosa:

Para as moças educadas religiosamente, ignorantes e puras, tudo é amor desde o momento em que põem o pé nas regiões encantadas do amor. Marcham por elas aureoladas da luz celeste que sua alma projeta e que se reflete em raios sobre o seu amado. Veem-no iluminado pelo clarão de seu próprio sentimento e lhe emprestam seus belos pensamentos. Os erros da mulher provêm, quase sempre, de sua crença no bem ou de sua confiança no verdadeiro.

O amor religioso está representado por Balzac como mais altruísta do que o amor burguês, contudo, é um amor carregado de imagens religiosas, como a do anjo e sua auréola e mesmo do sacrifício de Cristo, como podemos

---

<sup>171</sup> Idem, p. 387.

<sup>172</sup> Idem, p. 407.

<sup>173</sup> Idem, p. 408.

<sup>174</sup> Idem, p. 410.

<sup>175</sup> Anete se assemelha à duquesa de Langeais em vários aspectos. O que mais se sobressai refere-se às suas visões de mundo. Na página 409, em uma recordação de Charles, ficamos sabendo que, para ela, é preciso saber viver para conseguir ficar acima dos demais, pensamento semelhante à metafísica do pântano que abordamos anteriormente.

<sup>176</sup> Idem, p. 408.

especular dado o gesto derradeiro de Eugénie quanto ao pagamento das dívidas de Charles. Eugénie acreditara na beleza de Charles, mas Balzac nos aponta que o anjo de Paris é um anjo falso, é um anjo que se veste com um tecido vendido na elegante e movimentada rue de Richelieu, de Paris. Eugénie, paga por não ter julgado corretamente seu anjo, culpa que não é sua, o narrador deixa claro, mas que nem por isso deixará de pagar/sofrer. Entre o niilismo e o auto-engano, porém, Balzac mostra claramente qual é preferível.

Para terminarmos este capítulo, retornamos à representação da situação feminina. Como verificamos em nossas análises, a ambição feminina, especialmente a da mulher provinciana, é muito mais limitada. No caso de Eugénie a situação se complexifica dada a força repressora da Igreja. Balzac, em *Eugênia Grandet*, dá forma literária à ambição feminina ao mostrar que a falta de ambição de Eugénie, de sua mãe, de Nanon, derivam da situação opressiva sobre a mulher provinciana mescladas aos problemas que a educação religiosa lhes causa. Apesar de Eugénie conquistar uma posição de destaque na comunidade na qual vive, a perspectiva que o autor apresenta é negativa:

Em qualquer situação, a mulher tem mais motivos de sofrimento que o homem. Sofre mais do que ele. O homem tem sua força e o exercício de seu poder. Age, movimenta-se, trabalha, pensa, preocupa-se com o futuro e nisso encontra consolo. Assim fazia Carlos. A mulher, porém, permanece imóvel. (...) Desce até o fundo do abismo (...) e muitas vezes o enche com seus desejos e suas lágrimas. Assim fazia Eugênia. (...) Sentir, amar, sofrer, sacrificar-se, será sempre o programa da vida da mulher. (...) Sua felicidade, acumulada como os pregos que se fixam na parede (...) não devia um dia encher-lhe nem sequer a palma da mão<sup>177</sup>.

Balzac generaliza a figura de Eugénie, propondo a leitura alegórica de seu quadro. Distingue claramente os horizontes possíveis para o homem e para a mulher, e coloca a perspectiva feminina como uma repetição de sofrimentos<sup>178</sup>. No penúltimo parágrafo de *Eugênia Grandet*, Balzac reforça a

---

<sup>177</sup> Idem, p. 434.

<sup>178</sup> Quanto ao horizonte de Charles, outro tema que reaparecerá em *O pai Goriot* relacionado à representação da ambição, diz respeito ao tráfico de escravos. Charles fora à costa da África, a Lisboa e aos Estados Unidos e vendeu chineses, negros e crianças, tornado-se um especulador. Vautrin também buscará o tráfico de escravos nos Estados Unidos. Provavelmente, as incursões nos Estados Unidos davam-se no Estado da Louisiana. Colonizada primeiramente pelos franceses, a Louisiana fazia parte da província colonial de Luisiana, parte da Nova França. Passou a ser controlada pela Espanha em 1763,

relação entre a educação de Eugénie, com sua ambição delimitada, e seu destino imprevisto, que, ao mesmo tempo, destaca a sua autonomia.

Tal é a história dessa mulher, alheia ao mundo no meio do mundo; e que, feita para ser uma excelente esposa e mãe, não tem marido, nem filhos, nem família<sup>179</sup>.

---

mas retornou à França em 1800, passando aos Estados Unidos em 1803. A economia da Louisiana dependia basicamente da agricultura, com quantidades muito grandes de escravos sendo usados nas plantações. Fonte: <http://louisiana.gov/>

<sup>179</sup> Idem, p. 495.



## Capítulo 3 – A “*mimesis* balzaquiana”

### 3.1. Conceito de *mimesis*

Como anunciado na “Introdução”, após investigar os elementos concretos de *O pai Goriot*, identificar a centralidade do sentimento de “ambição” para a sua representação, deixar a obra “falar” conosco, irradiando seu momento histórico e as questões com as quais dialogou, chegamos no momento em que é preciso nos distanciar uma vez mais de Balzac, para que a pergunta fundamental deste estudo possa verificar a possibilidade de ser respondida: como a *mimesis* balzaquiana foi determinada e determinou a *mimesis* em seu tempo? Em outras palavras, como *O pai Goriot* se insere dentro de uma tradição de representação, estando localizado em um período histórico em que o surgimento de novas formas literárias permitiu novas formas de sensibilidade?

Assim, este capítulo tratará do exame do conceito de *mimesis* a partir de suas origens, em Platão e Aristóteles, e findará com a abordagem de Erich Auerbach. Na sequência, buscaremos uma síntese entre a *mimesis* moderna e a *mimesis* de Balzac, chamando a atenção para os métodos que utilizamos para construir (e finalizar) este trabalho.

Afinal, como provar uma hipótese? Um cientista prova as suas ideias com fatos concretos. Então reexamina a fórmula e, em seguida, as evidências. O método de Auerbach nos permitiu destacar a “ambição” dentre os temas-chaves de Balzac e perceber como uma obra literária se vincula com o tempo em que foi elaborada. Além disso, também compreendemos melhor as escolhas formais do autor. Nas ciências humanas, a produção de conhecimento se dá de forma um pouco diferente, com novas leituras, com o diálogo com o acúmulo de conhecimento e de metodologias disponíveis. De qualquer modo, há uma metodologia e dados resultantes, e agora é preciso olhar para nossos dados em conjunto com nossa metodologia e buscar contrastar, corroborar, ou acrescentar (e este é o principal objetivo, e ao mesmo tempo o mais difícil) dados novos aos estudos que nos precederam.

O conceito de *mimesis* surgiu na Grécia antiga, onde seus primeiros significados se desenvolveram. A palavra é recente quando Xenofonte, Górgias, Platão e Aristóteles começam a utilizá-la. Em Platão, o termo é apresentado de forma ambivalente, em uma mescla de desconfiança e reconhecimento. O autor põe ênfase, contudo, no fato de a imitação da aparência provocar uma ilusão em relação à verdade. Já na utilização da palavra por Aristóteles, a autonomia do processo mimético é evidenciada. O autor confere ao objeto poético mimetizado atributos próprios e valora positivamente o que Platão rejeita.

Desde Platão a Aristóteles que todas as tentativas de definição da arte tiveram por centro o conceito de mimese; apesar de ser de bom tom, desde Hegel, opor a este conceito o de criação, continua ainda atualmente a ser o que é, a palavra-chave da tradição ocidental respeitante à arte<sup>180</sup>.

No curso do seu desenvolvimento histórico, *mimesis* recebeu diversos significados, oriundos dos contextos com os quais dialogou, sejam estéticos, filosóficos ou sociais. Destes encontros, a riqueza do conceito tornou-se ainda mais visível. Nesse capítulo final, empreenderemos uma reconstrução histórica do desenvolvimento do conceito de *mimesis*, através do estudo de três pensadores que o discutem: Platão, Aristóteles e Erich Auerbach.

### 3.2. Origens do conceito

Produzir semelhanças é uma característica do homem<sup>181</sup>. Seguindo este raciocínio, poder-se-ia afirmar a existência de comportamento mimético nas culturas mais antigas da humanidade. Porém, *mimesis* enquanto conceito aparecerá pela primeira vez na Grécia, no quinto e, mais amplamente, no quarto século a. C. Da raiz da palavra, *mimos*, derivam *mimeisthai*, que denota imitação, representação, retrato, *mimos* e *mimetes*, vocábulos que designam as pessoas que imitam ou representam, sendo que *mimos* também se refere ao

---

<sup>180</sup> WARIN, François. "A arte" in *As Grandes noções da filosofia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002, p. 25.

<sup>181</sup> "Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas." BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 108.

contexto de representação dramática, *mimema* é o resultado da ação mimética, e *mimesis* é a ação ela mesma. *Mimetikos* se refere a algo capaz de imitação ou ao que é objeto de imitação<sup>182</sup>. Na língua portuguesa, entre as possíveis traduções do termo, temos mimetismo, procedimento que não é exclusivo do ser humano e da expressão humana. Já a palavra representação está mais próxima de performance, um ato corporal. Imitação seria uma tradução mais complexa, uma vez que abarca a cópia ou a emulação de um comportamento. Reprodução constitui outra tradução possível.

Quanto às origens do conceito de *mimesis*, há divergência entre os estudiosos: origem na dança e na música com os dramas de culto a Dionísio (Hermann Koller<sup>183</sup>), verificação da pluralidade de significações em documentos do século V a. C., constatando os significados de imitação musical, de ações, e através de seres inanimados (Gerald Else<sup>184</sup>), um comportamento empático e não como cópia ou representação (Eric Havelock<sup>185</sup>). Pela observação de 63 passagens textuais preservadas do século V a C. contendo palavras do grupo *mimeisthai*, em que dezenove aparecem em um contexto estético, destaca-se a predominância do sentido de imitar, de comportar-se como um imitador de características do outro (Göran Sörbom<sup>186</sup>). Sörbom ressalta ainda que o significado que ganhará importância do século V em diante é o de imitação, e que os “mimos”, espetáculos populares apresentados por um ator, o “mimo”, eram pouco prestigiados entre os gregos, podendo desse fato ter surgido o sentido negativo da palavra, que fortalece o significado de enganar.

Somente em Xenofonte, Górgias e Platão encontramos a utilização da palavra *mimesis* no campo da reflexão sobre a produção artística. No terceiro

---

<sup>182</sup> GEBAUER, Gunter, WOLF, Christopher. *Mimesis. Culture – Art – Society*. Trad. Don Reneau. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1992, p. 27.

<sup>183</sup> KOLLER, Herman. *Der Mimesis in der Antike Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern: Francke, 1954.

<sup>184</sup> ELSE, Gerard F. ““Imitation” in the fifth century”, *Classical Philology*, v. LIII, n. 2, April, 1958, p. 74.

<sup>185</sup> HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papyrus, 1996.

<sup>186</sup> SÖRBOM, Göran. *Mimesis and Art: Studies in the origin and early development of an aesthetic*. Uppsala: Svenska Bokförlaget Bonniers, 1966, pp. 16-17.

livro da obra *Memoráveis*<sup>187</sup>, Xenofonte emprega o termo como uma habilidade geral de fazer esculturas. O processo de criação decorreria da proximidade com o criador, ou seja, o sujeito da criação, da representação, projetar-se-ia no objeto criado. Xenofonte sugere, assim, a questão da legitimidade da representação, uma vez que ela não possui validade universal. Górgias, em *Do não ser ou da natureza*<sup>188</sup>, reflete sobre a linguagem mimética, argumentando que o objeto se revela na palavra. No *Elogio de Helena*<sup>189</sup>, mostra o discurso poético, produzido entre a persuasão e o engano. Apresenta-o enquanto potência criadora capaz de encantar ao transformar uma coisa em outra. A palavra acompanhada do ritmo facilitaria o engano que convence e seduz.

### 3.3. Platão e *mimesis*

Há muitas referências ao conceito de *mimesis* nos diálogos de Platão, além dos próprios diálogos consistirem em um exemplo de *mimesis*, no caso, do modo de filosofar socrático. Este conceito faz parte, portanto, de seu pensamento filosófico enquanto todo:

A discussão da mimese poética (...) está ligada às suas ideias sobre a educação dos jovens e à sua Teoria do Conhecimento, o que implica, por sua vez, a discussão sobre a linguagem, o verdadeiro e o falso e, conseqüentemente, sobre o ser e o não-ser. (...) Mimese, para Platão, constitui-se, assim, em uma pluralidade de concepções que não formam necessariamente um todo coerente e lógico<sup>190</sup>.

Em seus diálogos, Platão procura não sentenciar. Dependendo do contexto, o filósofo deixa a questão aberta, buscando, talvez, perturbar o público, à espera de ideias prontas. Independentemente, ele não a resolve porque senão tratar-se-ia de uma doutrina e não de um diálogo. Nos seus primeiros diálogos, a escrita não é entendida enquanto *mimesis* e tampouco o conceito se restringe às relações com as questões da arte. Os sentidos mais

---

<sup>187</sup> XENOFONTE. "Memorabilia III". In \_\_\_\_\_. *Memorabilia and economicus, symposium and apology*. Trad. E. C. Marchant. Cambridge: Harvard University Press, 1979. pp. 231-35.

<sup>188</sup> GÓRGIAS. "Tratado do não-ser ou da natureza". In: \_\_\_\_\_. *Testemunhos e fragmentos*. Trad. Manuel Barbosa e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Colibri. s/d. pp. 29-38.

<sup>189</sup> Idem, pp. 40-46.

<sup>190</sup> CAIMI, Cláudia. *A hora violácea da mimese moderna*. 2001. Tese (Doutorado em Linguística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 30.

utilizados são o de imitação (enquanto ação concreta e normalmente justificada), o de emulação (quando há ganho em reproduzir o comportamento e as ações de pessoas consideradas modelos), além do sentido metafórico<sup>191</sup>. A partir da *A República*, que apresenta a maior parte de suas ideias sobre a tragédia, há uma mudança, com a formulação de um novo conceito de *mimesis*, constitutivo da esfera artística, principalmente nos capítulos II, III e X. Nesta obra, Platão localiza o lugar da poesia dentro de uma concepção de cidade ideal. Em sua visão, a arte é uma representação de terceiro nível, uma vez que representa nosso mundo que é uma cópia de um mundo ideal, o mundo das Ideias.

No livro II da *República*<sup>192</sup>, a poesia é apresentada enquanto pertencente a um ideal de educação. O autor defende a introdução das fábulas na infância a fim de que as crianças tenham comportamentos virtuosos para imitar. O termo *mimesis* aparece pela primeira vez nesta obra no livro III, a respeito da distinção entre os tipos de narração ou relato. Basicamente, o poeta pode falar em seu nome ou pode transferir a palavra para outra pessoa e, neste último caso, se caracterizaria o relato mimético. Ao aplicar o conceito de *mimesis* à aprendizagem do jovem guerreiro, atacando a poesia imitativa, Platão corrobora sua compreensão do termo:

A imitação não quer dizer repetição de lições e modelos, tendo em vista a preservação do caráter moral do jovem guerreiro, mas "destruição de seu intelecto" porque o afasta da verdadeira realidade<sup>193</sup>.

No livro X da *República*, o conceito é generalizado, sendo a *mimesis* aplicada a qualquer obra poética<sup>194</sup>. A *mimesis* corresponderia a uma personificação, na qual sairíamos de nós mesmos para entrar no corpo de um

---

<sup>191</sup> Ibidem, GEBAUER; WOLF, pp. 31-32.

<sup>192</sup> PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

<sup>193</sup> DIAS, Rosa Maria. "Música e tragédia no pensamento de Platão", in *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 209.

<sup>194</sup> Havelock chama a atenção para o fato de Platão se referir a Homero, na *República*, enquanto um poeta trágico, ao lado de Sófocles, Eurípedes e Ésquilo, e não enquanto poeta épico. Segundo Havelock, a explicação para este fato reside no interesse de Platão pela poesia, diferente do de Aristóteles. Enquanto o interesse de Aristóteles seria estético-teórico, incluindo, assim, o estudo dos gêneros, o de Platão era prático-político-pedagógico, visando combater a influência do discurso poético enquanto transmissor cultural. (Ibidem, HAVELOCK)

outro, sendo, portanto, um ardil. Homero falaria em seu nome, contudo, ao se colocar como Agamêmnon ou Aquiles, estaria nos enganando. Assim, Platão autonomiza o campo da estética ao mesmo tempo em que o exclui da filosofia:

A mimese é rejeitada quando propositadamente engana, imita o supérfluo ou detém-se em um elevado estilo trágico, mas é considerada um mecanismo fundamental como pilar do conhecimento e da construção da sociedade ideal. Assim, parece ser interessante observar na obra de Platão que a dimensão negativa da mimese com frequência está ligada à mimese poética, principalmente à epopeia e à tragédia, enquanto o caráter positivo provém do substrato epistemológico e filosófico da palavra<sup>195</sup>.

### 3.4. Aristóteles e *mimesis*

À concepção de *mimesis* platônica, podemos opor um conceito de *mimesis* mais largo, encontrado em Aristóteles, sobretudo, na *Poética*<sup>196</sup>.

Com a *Poética* de Aristóteles, inicia-se o debate entre duas formas de pensar a arte da representação. Platão enfatiza a relação entre a obra artística e a realidade (ou a natureza). Em Aristóteles, o objeto artístico ganha autonomia, superando ou transcendendo o original<sup>197</sup>. A ênfase, deste modo, recai no objeto artístico com construção própria, na sua organização interna e em suas propriedades fictícias. A dualidade, entre *mimesis* enquanto reprodução ou enquanto uma construção autônoma, será uma constante para o conceito de *mimesis*.

Chegaram ao século XXI quatro manuscritos da *Poética*<sup>198</sup> que, contudo, não coincidem entre si, principalmente no que diz respeito a um dos conceitos mais comentados do texto, o de *catarse*<sup>199</sup>. A respeito da forma da *Poética*, Eudoro de Souza comenta que nenhum outro escrito de Aristóteles “se nos

---

<sup>195</sup> Ibidem, CAIMI, p. 34.

<sup>196</sup> Também existem referências, em diversas obras, a um diálogo de Aristóteles chamado *Os Poetas*.

<sup>197</sup> No início da *Poética*, por exemplo, Aristóteles indiretamente se coloca em oposição à Platão, ao afirmar que o caráter da representação se refere a personagens e não aos seres: “Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas ações; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade e de tudo o que mais importa.” ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., com. e apêndices de Eudoro de Sousa. – 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 111.

<sup>198</sup> Van Groningen-Wartelle, em *Inventaire des manuscrits grecs d’aristote et de ses commentateurs* (1963, p. 180), realiza um inventário dos manuscritos gregos da *Poética* de Aristóteles, no qual aponta quarenta e duas obras relacionadas com o texto aristotélico.

<sup>199</sup> Além disso, alguns capítulos podem não ser da autoria de Aristóteles.

afigura mais torturado por notas marginais, expressões parentéticas e acréscimos sucessivos do que este, que certamente, foi texto para mais de uma série de preleções a discípulos interessados na problemática da literatura e das suas implicações antropológicas e políticas<sup>200</sup>.”

A *Poética* principia com uma introdução genérica. Aristóteles apresenta seu tratado acerca da poesia com uma descrição dos conteúdos a serem estudados:

Falemos da poesia — dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação — começando, como é natural, pelas coisas primeiras<sup>201</sup>.

Primeiramente, são examinadas a tragédia e a epopeia. Em seguida, o autor indica algumas considerações acerca das relações entre ambos os gêneros, além de, em algumas passagens, comentar a respeito da comédia (um problema posterior, a ser tratado após o exame da tragédia<sup>202</sup>). Por fim, o texto se encerra novamente de forma genérica, porém, prometendo uma continuação.

A poesia é *mimesis*, imitação da ação, diferindo quanto à imitação por três aspectos: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira<sup>203</sup>”. Todas utilizam o ritmo, a linguagem e a harmonia, de forma separada ou conjunta. A epopeia, por exemplo, utiliza apenas a linguagem verbal,

---

<sup>200</sup> SOUZA, Eudoro. “Introdução” ao texto da *Poética*. In: ARISTÓTELES. *Poética*. 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 103.

<sup>201</sup> Ibidem, SOUZA, p. 103.

<sup>202</sup> A suposta parte posterior referente à comédia não integra a *Poética*. As principais hipóteses sugerem a interrupção da escrita ou a conclusão da comédia em um livro II da *Poética* que estaria perdido. MORAUX, *Les listes anciennes ds ouvrages d’Aristote*, 1951, p. 102. Acompanha a tese de Mouraux o fato de Aristóteles, na *Retórica*, referir-se ao riso provocado pelo ridículo comediado em uma passagem que remete à *Poética*. Düring ressalta a afinidade interna entre a *Retórica* e a *Poética* em termos de linguagem, terminologia, conteúdo, filosofia e atmosfera. “En ambos escritos Aristóteles parte directamente de posiciones platónicas. Em ambos está influido poderosamente por Platón, pero a menudo defende puntos de vista que contravienen a los de Platón. (...) Pero ya aquí advertimos que la *Poetica* está disgregada por anotaciones marginales y pequeñas adiciones. A mi entender, es una ilusión creer que se podía distinguir con pureza la versión original de las versiones posteriores. (...) el tronco básico, algo así como nueve décimas del escrito, procede de la misma época que la *Retórica*.” DÜRING, Ingemar. *Aristóteles: exposición e interpretación de su pensamiento*, 1990, p. 206.

<sup>203</sup> Ibidem, SOUZA, p. 103.

metrificada ou não. Outro elemento essencial para a ação de imitar, em Aristóteles, diz respeito à observação do caráter do ser humano. Imitam-se “indivíduos de elevada ou de baixa índole” e, assim, os poetas imitarão “homens melhores, piores ou iguais a nós<sup>204</sup>”. Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação de vínculo inseparável entre a produção mimética e o real empírico, afastando o conceito definitivamente da cópia e passando a definir a *mimesis* enquanto representação:

Se a mimesis fosse mera imitação não se poderia melhorar na obra as imperfeições do modelo. Ela mantém, portanto, em relação à *physis* uma semelhança e uma diferença – apesar de esta sempre ser tratada num segundo plano – ela guarda e ultrapassa, não reproduz meramente. (...) A mimesis se constitui na produção de outro saber que, ligado à realidade, não provoca o mesmo efeito que ela, justamente porque não a duplica. Ela pode ser encarada como ficção e, portanto, não poderá mais ser julgada pelos critérios da verdade do ser, mas sim pelos critérios de verdade do não-ser, daquela verdade que participa do âmbito mais elementar da realidade sensível, aquela considerada como ilusão por Platão e *doxa* por Aristóteles, ou seja, ela não poderá ser julgada por critérios estranhos ou externos a si<sup>205</sup>.

No caso da comédia, imitam-se homens inferiores, e o elemento mimético dominante é o ridículo, um defeito algo inocente. Na tragédia, imita-se uma ação com caráter elevado através da representação de atores enquanto personagens. Além disso, a tragédia possui certa extensão, é acompanhada de linguagem ornamentada (que tem ritmo, harmonia e canto), e seu fim seria suscitar primeiro o terror e depois a piedade, visando a *kátharsis*, ou seja, a purificação destas mesmas emoções. A catarse é citada nos capítulos décimo terceiro e décimo quarto, no momento em que o autor discute a questão do efeito trágico. Ela corresponde à purgação, à descarga de afetos danosos à vida social, e justificaria, em Aristóteles, a representação trágica. Para que o poeta obtenha o efeito catártico da piedade, é essencial que o infortúnio alcance alguém que não o mereça; para que o poeta consiga o efeito do terror, é preciso que alguém seja tocado pela má sorte.

---

<sup>204</sup> Ibidem, SOUZA, p. 105.

<sup>205</sup> TIBURI, Marcia. “Relações entre a noção de mimesis em Platão, Aristóteles e Adorno”. In: *Véritas*: revista trimestral de filosofia e ciências humanas da PUCRS. Porto Alegre Vol. 39, n. 156 (dez. 1994), p. 594-595.



Assim, melhores serão os mitos que contiverem esta orientação e que, além disso, evitem atos episódicos (eventos sem relação de necessidade ou verossimilhança com os outros eventos). Quanto aos enredos (ou mitos), podem ser simples ou complexos, de acordo com o uso ou não dos recursos do reconhecimento e da peripécia. A peripécia caracteriza “a mutação dos sucessos no contrário”, de modo verossímil e necessariamente<sup>206</sup>. Em *Édipo Rei*, o mensageiro, pressionado pela obstinação do rei em descobrir a verdade, revela a todos que o assassino é o próprio Édipo. Em vez de tranquilizar o protagonista, provoca o efeito contrário. No caso do reconhecimento, passa-se da ignorância ao conhecimento. A união da peripécia com o reconhecimento despertaria, com maiores chances de sucesso, o terror e a piedade.

Em ordem de importância, a tragédia é composta pelas seguintes partes: o enredo (a trama das ações), o caráter (dos homens imitados), o pensamento (o que é dito nas ações), a elocução (os pensamentos enunciados em prosa ou verso), a melopeia (a parte musical, ornamento importante para caracterizar o ambiente) e o espetáculo (os cenários). Por fim, uma vez que a epopeia também imita homens superiores, Aristóteles sublinha as suas diferenças em relação à tragédia: a epopeia carrega um metro particular e uma forma narrativa com continuidade temporal maior do que a da tragédia. A tragédia, por sua vez, valoriza a unidade e o desdobramento dos atos em princípio, meio e fim, visando à harmonia da composição<sup>207</sup>.

O termo *mimesis*, presente nos diálogos de Platão e na *Poética* de Aristóteles, recebe significação e avaliação distintas. Ao apresentar a *mimesis* enquanto “possíveis” interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias<sup>208</sup> e não mais enquanto “imitação” do mundo exterior, Aristóteles rompe com a concepção platônica do conceito. Enquanto que para Platão a *mimesis* estabelece-se como um organismo da sua filosofia, preocupando-se primeiramente com seu aspecto

---

<sup>206</sup> Aristóteles estabelece a verossimilhança como o objetivo que orienta o poeta trágico.

<sup>207</sup> “As ideias de ordem, proporção, medida e equilíbrio estão aqui a nortear o espírito aristotélico na visão e definição do belo, do estético.” BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. *Curso de filosofia aristotélica: leitura e interpretação do pensamento aristotélico*. Barueri, São Paulo: Manole, 2003.

<sup>208</sup> COSTA, Lígia Miltz da. *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 6.

pedagógico, Aristóteles restringe o termo à especificidade da *mimesis* poética, buscando entender o que caracteriza a natureza da poesia, quais os seus gêneros, como compor boas fábulas, quais estruturas são as melhores. Desta forma, Aristóteles dá forma à *mimesis*, encontrando seu significado na estrutura da unidade da composição.

### 3.5. A *mimesis* conforme Erich Auerbach

A reflexão a respeito do conceito de *mimesis* realiza um dos momentos fundamentais da história da estética ocidental. O debate em torno deste conceito constitui uma das principais abordagens acerca da arte/obra de arte, compondo um importante campo na teoria da arte e na teoria estética. Mesmo que a interpretação, ou determinação, da arte enquanto *mimesis* consista em apenas uma das muitas abordagens possíveis, seus precursores continuam sendo essenciais:

Platão e Aristóteles foram sucessivamente retomados traduzidos (e traídos), imitados, diluídos, interpretados, pela retórica e poética da Roma antiga e da Idade Média, pela poética clássica do Renascimento europeu; pelos ilustrados do século XVIII; pelos românticos no século XIX; e seguem sendo revistos, citados, reinterpretados até os nossos dias, pela moderna teoria da literatura<sup>209</sup>.

Dentro da filosofia platônica e aristotélica, o conceito de *mimesis* encontra-se ligado a outro conceito, o de *techné*, comumente traduzido por “arte”, mas significando, dentro da cultura grega, determinada forma de conhecimento. Esta ligação primordial permaneceu na palavra em sua transposição para outras culturas. Após Platão e Aristóteles, principalmente, o grego *mimesis* adquiriu duas correntes principais de significação, em sua passagem para as demais línguas ocidentais. A primeira, depreciativa, deriva da transcrição latina *imitatio*. A segunda corrente busca designar o ato de “tornar presente”, através de palavras como “Darstellung”, no alemão, ou “représenter”, no francês, equivalentes a “apresentação” ou “representação”

---

<sup>209</sup> SOUZA, Roberto Acizelo de. *Teoria da literatura*. 10. ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 2009, p. 10.

em português<sup>210</sup>. Neste sentido, a obra de arte enquanto operação mimética presentifica algo existente no interior de nossa experiência. Este ato de presentificar corresponderia a uma natural orientação mimética humana (apontada por Aristóteles na *Poética*) de criar, através da expressão, a partir do modo como o ser é afetado pelo mundo.

Erich Auerbach se insere na linha de discussão iniciada por Platão e Aristóteles acerca do conceito de *mimesis*, com um trabalho de reflexão em torno da palavra “representação”, trabalho notadamente reconhecido: “O livro de Auerbach é o primeiro trabalho abrangente sobre a história da *mimesis* e é, provavelmente, o mais conhecido<sup>211</sup>.” Vários comentadores ressaltam a importância de *Mimesis*, seja no que se refere à retomada do conceito ou quanto a um modelo de trabalho humanista<sup>212</sup>.

Em *Mimesis: a representação da realidade na sociedade ocidental*, Erich Auerbach apresenta o conceito de *mimesis* enquanto elemento central na história das literaturas europeias. O autor buscará, nos procedimentos estilístico de vários autores, as conquistas no modo como a realidade foi representada, dando ênfase à mudança das consciências no decorrer da História, uma vez que a representação incorpora uma visão de mundo. O limite da própria consciência seria o limite da representação. As modificações na *mimesis*, ou seja, no modo como a realidade é representada, revelariam as alterações na vida social (ocidental, na delimitação de Auerbach). Uma vez que a realidade social adquire diferentes formas através das várias épocas, precisamos seguir o movimento histórico do conceito de *mimesis*, se quisermos defini-lo.

Leopoldo Waizbort, ao comentar sua proposta de tradução por *Mimesis. A realidade exposta na literatura ocidental*, por ser mais fiel ao título original alemão, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, ajuda-nos em uma compreensão inicial do que a obra trata:

---

<sup>210</sup> LACQUE-LABARTHE, Philippe. “A vera semelhança”, in *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 16.

<sup>211</sup> Ibidem. GEBAUER; WOLF, pp. 9-10.

<sup>212</sup> “*Mimesis* é a maior e mais influente obra humanista-literária do último meio século.” SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Por essa razão, o subtítulo da obra, que explica o que Auerbach entende por “mimesis”, fala da realidade exposta. A obra literária expõe uma realidade, inerente e interna a ela, convertida em linguagem e estilo, e revela assim o modo como os homens veem a si mesmos e seu mundo. Esse modo está articulado a formas de consciência, ou seja, à capacidade que eles possuem e à modalidade que desenvolvem de perceber e figurar tudo isso<sup>213</sup>.

*Mimesis* foi escrita em alemão, em Istambul, Turquia, durante o exílio do autor (filho de uma família de judeus alemães) em decorrência da ascensão do nazismo, sendo publicado em Berna, em 1946<sup>214</sup>. Dispondo somente da Biblioteca de Istambul, Auerbach não pôde consultar uma extensa literatura secundária. Por essa razão, utilizou apenas os textos primários, que trazia consigo, e sua memória.

Auerbach examina a *mimesis* artística em vinte capítulos, percorrendo diferentes períodos literários em ordem cronológica (de Homero e do Antigo Testamento, no capítulo um, a Virgínia Woolf e Marcel Proust, no capítulo final). Cada capítulo de *Mimesis* inicia com um trecho exemplar de uma obra (de acordo com o julgamento de Auerbach), na língua original em que foi escrita, seguida por uma tradução, sendo que cada novo autor não possui uma relação explícita com os autores apresentados nos capítulos anteriores. Sua concepção é de que a obra literária pode ser examinada pelos seus fragmentos, desde que o pesquisador tenha lido integralmente a obra tratada. Assim, a escolha da cena é metodologicamente importante, pois lhe cabe sintetizar a questão fundamental em cada capítulo do livro. Em seguida, Auerbach esclarece o enredo do texto e comenta a relação entre o estilo do autor citado com o contexto sócio-político de cada caso.

No epílogo de *Mimesis*<sup>215</sup>, Auerbach afirma ter partido da interrogação de Platão, no livro X da *República*, em que o filósofo grego coloca a *Mimesis* em terceiro lugar em termos de verdade. Auerbach examina, então, a *mimesis* enquanto “imitação”, estudando a interpretação da realidade e dos

---

<sup>213</sup> WAIZBORT, Leopoldo. “Erich Auerbach e a condição humana”. In: Almeida, Jorge; Bader, Wolfgang. (Org.). *Pensamento alemão no século XX*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 2, p. 125.

<sup>214</sup> *Mimesis* chegou na América em 1953, com a tradução norte-americana. No Brasil, a primeira tradução data de 1971, em edição conjunta das editoras Perspectiva e Edusp.

<sup>215</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 486-487.

acontecimentos humanos através da representação literária na literatura europeia. Para suas observações, Auerbach desenvolveu algumas ideias diretrizes. A primeira se refere à doutrina antiga, sobre o que o autor chama de níveis da representação literária. Na regra clássica haveria a diferenciação dos níveis, em que a realidade cotidiana e prática poderia ter seu lugar na literatura somente no campo de um estilo baixo ou médio, isto é, apenas de forma grotescamente cômica ou enquanto um entretenimento agradável, leve, colorido. A revolução dos costumes e a *comédie larmoyante* no século XVIII e, mais nitidamente, o *Sturm and Drang* e o Pré-romantismo, abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu em formas cada vez complexas. O realismo moderno, da forma como se formara no começo do século XIX na França, enquanto fenômeno estético, teria solucionado a doutrina clássica em termos de representação séria e problemática (inclusive trágica) de personagens da vida cotidiana. Com formas de representação mais ricas, os autores realistas franceses buscavam abranger uma realidade em constante mutação.

A segunda noção diretriz de Auerbach propunha que houve uma representação séria do realismo cotidiano em vários momentos da história, por exemplo, durante toda a Idade Média e durante o Renascimento. Uma vez que a história de Cristo, em sua mistura do real cotidiano com a mais elevada das tragicidades, derrubara a antiga regra estilística, Auerbach busca os momentos em que os acontecimentos corriqueiros da realidade foram representados num contexto sério e significativo, verificando, ao mesmo tempo, como se formara tal mentalidade artística. No sétimo capítulo, por exemplo, o autor mostra como em *Mystère d'Adam*, peça natalina de fins do século XII, o cotidiano é valorizado, em um esforço da literatura religiosa para retomar a mistura do sublime com o humilde. Na sequência do estudo, expõe como São Francisco de Assis, no século XIII, via na agitação cotidiana entre pessoas, um cenário próprio para a imitação. A postura de Santo Agostinho, no âmbito das línguas vulgares, seria repetida por Dante Alighieri, que uniria a vertente clássica com o *sermo humilis*, em uma visão figural da realidade.

A visão figural é a última diretriz de Auerbach e diz respeito à visão do autor da realidade da Antiguidade tardia e da Idade Média cristã. Auerbach começa a esboçar sua tese sobre a figura e a visão figural no terceiro ensaio, retomando-a mais demoradamente no oitavo ("Farinata e Cavalcante", acerca da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri)<sup>216</sup>. A visão figural, recorrente na Antiguidade e Idade Média Cristã, propõe que o texto bíblico remete continuamente para outra realidade e para outros acontecimentos que integrariam um plano divino. Na visão figural há a "figura" e a "consumação", ambas plenas de historicidade. A forma como o caráter do homem se realiza na Terra diz respeito à "figura", já como este caráter se cumpre no além, diz respeito à "consumação". A mistura de estilos resulta da visão figural, composta da soma da "figura", com a "consumação". Por exemplo, a representação do suicídio de um homem carregará sempre um anúncio ou uma antevisão do que ocorrerá no plano transcendental. O ser representado continuará sendo um homem, mas seu suicídio indicará para a liberdade de Deus. Ou seja, na figura existe sempre o imediato carregado de um caráter duplo.

As três ideias estão ligadas entre si e fundamentam a pesquisa e a delimitação realizada no livro, embora o autor faça a ressalva de que sua pesquisa envolve uma variedade de outros motivos e problemas inerentes à abundância dos fatores históricos.

Na primeira metade do livro, Auerbach dedica-se à doutrina sobre a diferença de níveis estilísticos na representação literária, identificando pontos de mudança na história do conceito de *mimesis*. O autor inicia a obra com a teoria da separação de estilos, na Antiguidade clássica, contraposta à mistura de estilos, no Novo Testamento, apresentando como ponto de chegada, a *Divina Comédia*, em que a interpretação figural passa para o primeiro plano na

---

<sup>216</sup> Tomamos a discussão do conceito de "figura" apresentada em *Mimesis*. Para uma exposição ampliada deste conceito ver: AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

representação do real. Nos capítulos restantes, o foco recai na tensão entre as realidades representadas e pressões das realidades sociais reinantes<sup>217</sup>.

Para melhor compreender esta metodologia de Auerbach, é necessário analisar seus antecedentes. Edward Said aponta para a importância das ideias do historicismo de Giambattista Vico para o autor de *Mimesis*. Em *Ciência Nova*, obra que Auerbach traduziu para o alemão, Vico reflete sobre o conhecimento do passado que nos chega na forma textual. O passado só poderia ser compreendido a partir do ponto de vista de seu criador.

Examinando a épica homérica a partir da perspectiva de quando e para quem foi composta, Vico refuta gerações de intérpretes (...). Vico demonstra que (...) a mente de Homero era poética, e que a sua poesia não era sábia ou filosófica, e sim bárbara, isto é, cheia de fantasia ilógica (...). Vico também formulou uma teoria da coerência histórica, que mostrava como cada período partilhava na sua língua, arte, metafísica, lógica, ciência, lei e religião certas características que eram comuns e apropriadas para o seu surgimento: os tempos primitivos produzem conhecimento primitivo, que era uma projeção da mente bárbara (...). Assim, a história e a sociedade humanas são criadas num processo laborioso de desdobramento, desenvolvimento, contradição e, o que é muito interessante, de representação<sup>218</sup>.

A principal ideia metodológica de Vico se assemelha à de Auerbach: tentar compreender um texto como se fôssemos o próprio autor do texto original, buscando uma aproximação da sua realidade e experiências. Outro aspecto importante para a metodologia de Auerbach é sua atitude universalista, derivada da noção de *Weltliteratur* (literatura mundial) de Goethe, que propunha que as literaturas do mundo fossem analisadas em conjunto, uma vez que formariam um todo<sup>219</sup>.

Em relação a *Mimesis*, uma das maiores dificuldades do texto diz respeito aos conceitos utilizados por Auerbach:

Composto de uma série de estudos independentes, o livro tem pouco a dizer sobre si mesmo. (...) Não há explicação do conceito de *mimesis*, justificação da seleção de autores (...). As únicas constantes que percorrem o

---

<sup>217</sup> Conforme Auerbach se aproxima do tempo atual em que vive, em meio à Segunda Guerra Mundial, o tom dos capítulos se torna diferente dos outros, mais direto. Esta mudança de tom, se minha avaliação está correta, reforça uma questão que se mostra ocasionalmente no livro: *Mimesis* também tem a intenção de buscar compreender como a realidade do nazismo pôde acontecer.

<sup>218</sup> Ibidem, SAID, pp. 116-117.

<sup>219</sup> Auerbach reflete sobre este aspecto em seu ensaio de 1951, "Filologia da literatura mundial".

livro, no seu conjunto, são os conceitos fundamentais de Auerbach, "realidade", "história do estilo" e "realismo"<sup>220</sup>.

Mesmo que o subtítulo da obra, a interpretação do real pelo modo como a literatura o representa (ou apresenta), sugira o modo como Auerbach compreendia o conceito de *mimesis*, ainda é importante considerar novamente sua ideia diretriz acerca da visão figural. Há um caráter duplo na figura: o objeto de representação terreno, imediato, é um anúncio do que será no plano transcendental. Assim, a representação figural não é uma representação mimética, pois na figura temos a *mimesis* e algo mais, sendo, portanto, um realismo diferente do realismo mimético.

Quanto ao conceito de "estilo", trata-se do modo como cada ser se expressa na linguagem, sendo o estilo o que determina a representação (que pode ou não ser mimética, como no caso da representação figural). De tal modo, para que o intérprete analise o estilo e considere em que medida foi bem-sucedido no que almejou representar, é preciso que possua um conhecimento amplo da língua.

A respeito do termo "realismo", há que considerar a diferença entre a palavra e o conceito. A concepção auerbachiana de realismo está relacionada com um interesse em compreender as transformações nas visões de mundo dos indivíduos. Para Leopoldo Waizbort:

Auerbach empregou, na falta de um termo melhor, a palavra (mas não o conceito) "realismo" para designar o modo como a realidade exposta aparece na obra literária. Mas empregou-a sempre adjetivando-a, de modo a especificá-la: não se trata de "realismo", mas sempre de uma modalidade particular de realismo, ou seja, de uma modalidade de exposição da realidade. Destarte, o problema do realismo é convertido no problema dos realismos, e do seguinte modo: às diferentes maneiras de como os seres humanos percebem a si mesmos e o mundo no qual vivem correspondem diferentes modalidades de "realismo". (...) interessado na condição humana (...) ao longo do livro, realismo visa designar o modo como o mundo concreto é figurado como algo sério, problemático, e mesmo dramático. Ou seja, realismo aparece como uma conjugação de cotidiano e seriedade trágica<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> Ibidem, GEBAUER; WOLF, pp. 9-10.

<sup>221</sup> Ibidem, WAIZBORT, pp. 127-128.



A realidade é apresentada enquanto mediada pelas classes sociais que são ou não representadas, além da ideia de consciência, incluindo a de classe, que surge e se transforma historicamente. O cotidiano, assim, suplanta o realismo em importância, pois é o dia-a-dia que aparece e desaparece da realidade representada, é a vida das pessoas comuns a forma de existência humana que não é representada de forma séria e problemática. Além disso, o movimento das forças históricas situa-se no cotidiano. Por essa razão, a noção de realismo precisa ser móvel, e por essa razão, a palavra aparece sempre adjetivada, como em “cotidiano realista”.

A utilização de Auerbach de palavras, noções ou conceitos móveis, favorece a sua não instrumentalização e a sua não apropriação por parte de, por exemplo, partidários de políticas não humanistas como o nazismo. Afinal, Auerbach também travava o que podemos chamar de ajuste de contas com o seu tempo. E *Mimesis*, na essência, é pensar a história aberta, em um movimento de vai e vem. Nesse sentido, Waizbort, ao retomar sua proposta de tradução do título de *Mimesis*, chama a atenção para a escolha conceitual de Auerbach: inclui a palavra “exposta”, para justificar sua interpretação da concepção auerbachiana de realidade, ao mesmo tempo em que a vincula ao conceito de *mimesis*.

Em *Mimesis*, Auerbach desenvolve uma concepção de realidade interna à obra de arte literária. É por essa razão que optou por formular o problema nos termos da “realidade exposta na literatura”, e não da “representação da realidade na literatura” (...) [que] enfatiza uma realidade exterior, extraliterária, que seria reproduzida pela obra literária com maior ou menor sucesso. O que ele entende por “mimesis” é precisamente essa capacidade da obra literária em forjar uma realidade própria, interna.

Assim, verificar como o real é representado na obra de arte implica considerar o indivíduo que representa, seu modo de ver o real, os diálogos que travou com a produção literária. Por isso, Auerbach trata de modos de expor a realidade, ou seja, tipos de realismo, ao invés do “realismo” enquanto conceito abstrato, genérico.

Como contrapontos a Auerbach, utilizaremos dois pensadores contemporâneos que discutem o problema da representação: Jacques Rancière e Antonio Candido. Em “O efeito de realidade e a política da ficção”, Rancière

discute a interpretação do papel do “efeito de realidade”, indicando que esse efeito, mais do que um “excesso descritivo”, revela uma abertura social do romance para uma sensibilidade menos aristocrática. Afirma que o “paradigma aristocrático/representacional” desmorona e com ele, também “certa ideia de ficção, ou seja, certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer<sup>222</sup>”. Em *Mimesis*, Auerbach teria interpretado *O Vermelho e o Negro* como um “passo importante no progresso da representação da realidade na literatura ocidental”, colocando-o como um iniciador do “realismo moderno que sugere que o homem está envolvido numa realidade política, econômica e social em permanente evolução<sup>223</sup>”. Assim, Auerbach teria uma ideia de “realismo”, que implica considerar que “o romance realista faz com que destinos individuais coincidam com a sabida representação das forças sociais e políticas modernas<sup>224</sup>”, a qual Rancière discorda:

Acredito que seja bem o contrário: ele [o romance realista] demonstra a impossibilidade da coincidência, a disjunção entre saber e agir, fazer e ser. Os caminhos literários da igualdade se divorciam dos caminhos políticos. Mas, por outro lado, os enredos partidos da literatura nos indicam a disjunção no coração dos esquemas gerais de evolução histórica e de política revolucionária<sup>225</sup>.

O que está em questão para Rancière é como os efeitos literários delimitam novas esferas de experiência estética. Quando “velhas estruturas de performance narrativa” são substituídas, este fato primeiro significa uma “separação no coração da performance narrativa” oriunda da entrada de novas pessoas no “mundo da sensibilidade”<sup>226</sup>. Trata-se de um procedimento metodológico: vincular um efeito literário às condições políticas e sociais. Difere-se de Auerbach, contudo, ao advertir que os efeitos literários da arte “realista” sugerem que há uma distinção essencial entre os caminhos literários e políticos.

---

<sup>222</sup> RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção”. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 86, Mar. 2010, p. 75. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso). Acessado em 08/09/2015.

<sup>223</sup> Idem, p. 83.

<sup>224</sup> Idem, p.87.

<sup>225</sup> Idem.

<sup>226</sup> Idem.

Se Rancière põe mais ênfase no aspecto político, em *Crítica e Sociedade* Antonio Candido elogia justamente a habilidade de Auerbach em fundir “processos estilísticos com os métodos histórico-sociológicos para investigar os fatos da literatura<sup>227</sup>”. Temos, no método de Auerbach, uma análise de, ao menos, três dos vários componentes que atuam na “obra-organismo” proposta por Candido: o sociológico, o histórico e o estilístico. Candido se coloca como continuador dessa investigação da realidade exposta nas obras literárias – a *mimesis* – e localiza, na investigação de Auerbach, um caminho para ajudar a solucionar o estágio insatisfatório em que seu período se encontra, a respeito da relação entre literatura e sociedade:

Tal método, cujo aperfeiçoamento será decerto uma das tarefas desta segunda metade do século, no campo dos estudos literários, permitirá levar o ponto de vista sintético à intimidade da interpretação, desfazendo a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos, que ainda serve para suprir a carência de critérios adequados<sup>228</sup>.

Em nosso trabalho, buscamos nos colocar ao lado de Cândido no que diz respeito à metodologia (acrescentando à tríade sócio-histórico-estilística uma ideia de materialismo histórico-geográfico) e constatamos a eficácia da ponderação de Rancière sobre a abertura social do romance, mais democrática, a permitir a entrada de novos tipos de sensibilidade. Balzac rompe com inúmeros pressupostos normativos e qualquer assunto e classe social passa a ser problematizado pela literatura (embora o foco de Balzac recaia sobre a burguesia e sobre a nobreza). Contudo, apesar de seu caráter de ruptura em diversos aspectos, Balzac dialogou e sentiu ao lado de inúmeros autores, como Victor Hugo, que a literatura precisava de uma mudança mais decisiva em relação às regras aristotélicas.

(...) los escritores de la época sueñan, como Victor Hugo, con un nuevo gran género que sustituya el encadenamiento temporal por la simultaneidad espacial, y haga ocupar un mismo escenario a las grandezas aristocráticas, las maniobras de los hombres que actúan en la sombra, las diversiones de la bohemia y el vuelo de los plebeyos hacia nuevos cielos. El drama es para ellos ese nuevo género, hecho de la mezcla de los géneros y representante

---

<sup>227</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 9.

<sup>228</sup> Idem, p. 25.

de la mezcla de las condiciones, así como la de las acciones espectaculares y los sentimientos íntimos<sup>229</sup>.

A principal dela, como vimos no subcapítulo 1.5 (*Faubourg Saint-Germain*), diz respeito ao embate entre a predominância do tempo e do espaço. O tempo moderno é vazio e o espaço está em mutação. O burguês, em meio a um e outro, busca abolir ambos, aperfeiçoando as máquinas de transporte. Esse sentimento não estava na literatura até então.

Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como “a democracia em literatura”, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas, é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra<sup>230</sup>.

Balzac está neste lugar histórico, ao lado de Flaubert e Stendhal, sentindo e influenciando sobre as mudanças que a literatura operava em conjunto com as alterações que a sociedade enfrentava e elaborava. No que diz respeito à representação, a relação lógica da estrutura aristotélica e a necessidade de uma relação entre causa e efeitos não são mais essenciais para que a *mimesis* funcione. Ao mesmo tempo, Balzac é uma espécie de ponto de chegada no desenvolvimento histórico da regra estilística clássica de Aristóteles, a respeito do que deveria/poderia ou não ser representado em determinados gêneros. Sobre este aspecto, como vimos, o trabalho de Erich Auerbach é bastante elucidativo, e este é o ponto de partida de nossa conclusão.

### 3.6. Conclusão

---

<sup>229</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Tradução: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013. p. 68

<sup>230</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009, p. 19.

Nos capítulos 16 e 17 de *Mimesis*, Erich Auerbach procura demonstrar que, durante o século XVIII, houve um “afrouxamento” do que chama de regra estilística clássica – preceito que excluía a representação do cotidiano (ou realidade material) das obras trágico-sérias. No que tange à França, esta mudança já estaria perceptível na primeira metade do século XVIII e se transformaria, na segunda metade, em um “nível estilístico médio”, tendo Diderot como o principal expoente. O estilo seria médio, pois Diderot não teria conseguido ultrapassar o caráter “burguês-comovente”. Além disso, a seriedade presente em sua representação das classes média e baixa dever-se-ia a seus propósitos satíricos e moralistas. Um “germe de evolução” estaria contido na obra de Rousseau, a influenciar o “realismo sério” com a politização do “conceito idílico da natureza”, fadado ao fracasso se contrastado com a sua realidade histórica: “desta forma, a realidade prática, histórica, converteu-se em problema de uma maneira antes desconhecida, mais concreta e mais próxima<sup>231</sup>”. Esta contradição trágica seria apropriada pela geração seguinte, porém, apenas no que diz respeito à necessidade do isolamento da sociedade – sem a postura revolucionária de Rousseau. Durante o Pré-romantismo francês, esta situação teria se evidenciado com a predominância da temática da fuga do real e do contemporâneo. Os heróis dos autores da época da Revolução Francesa, do Império e da Restauração (e também nos grupos românticos posteriores a 1820), revelavam aversão à vida contemporânea, o que caracterizaria a falta de realismo das obras. Assim, o movimento e a decepção de Rousseau “foram pressupostos para o surgimento da visão moderna da realidade (...), somente então desvalorizou-se a representação historicamente apromblemática e imóvel da vida, no estilo do século XVIII<sup>232</sup>”.

Após 1820, cresceram na França as tendências “históricas e individualistas” do Romantismo alemão-inglês, tendo a “mistura de estilos” como um de seus principais ideais. Esta nova situação contrastava bastante com o tratamento clássico dos temas apontado por Aristóteles, porém, a proposta romântica ainda estava distante da solução estilística balzaquiana. A

---

<sup>231</sup> Ibidem, *Mimesis*, p. 418.

<sup>232</sup> Idem, p. 419.

formulação de Victor Hugo, um dos principais autores românticos, por exemplo, propunha uma mistura do sublime com o grotesco, polos estilísticos “que não tomam em consideração o real<sup>233</sup>”, afastando-se de uma representação com vistas a compreender a realidade em que vivia. O resultado dos choques violentos destes dois “polos estilísticos” seria a inverossimilhança e a falsidade na representação da vida humana. Contudo, fora esta corrente romântica que possibilitara o entrelaçamento de personagens de qualquer classe social, tornando-os todos objetos de representação literária séria.

No décimo oitavo capítulo de *Mimesis*, o antepenúltimo, Auerbach localiza, entre os escritores da “geração romântica”, dois que poderiam ser considerados os “criadores do realismo moderno<sup>234</sup>”. O primeiro é Stendhal, “muito próximo dos seus contemporâneos românticos: na luta contra as fronteiras estilísticas entre o realista e o trágico”, porém, sobrepujando-os. E o segundo é Balzac, que se assemelharia a aquele ao “levar a sério” e “até considerar tragicamente” a forma “real”, “cotidiana”, mas ultrapassando-o no que se refere à “ligação orgânica entre homem e história”:

(...) isto não existiu em parte alguma na época posterior ao surgimento do gosto clássico. (...) e considero a forma de Stendhal e Balzac, a mistura do sério com a realidade quotidiana, muito mais decisiva, autêntica, importante, do que a do grupo de Victor Hugo, que queria unir o sublime ao grotesco<sup>235</sup>.

Para detalhar a “maneira de representar” de Balzac, Auerbach comenta a descrição de madame Vauquer. Para o crítico, há um “motivo principal” sob o qual a descrição é elaborada: uma harmonia entre a pessoa e o meio. Além disso, Auerbach aponta para a não casualidade da falta de ordem e do desleixo racional da composição, distinguindo, na pressa da escrita de Balzac, um desejo pela busca de “imagens sugestivas”. Esta procura faria o narrador revelar frequentes figurações de “bruxas alegóricas” em meio ao cotidiano. Auerbach relaciona (tenta explicar) estas posições de Balzac (a tese da unidade orgânica

---

<sup>233</sup> Idem.

<sup>234</sup> Idem, p. 417.

<sup>235</sup> Idem, p. 430.

dos meios e a busca por imagens sugestivas) em sua inserção histórica e não o desvinculando totalmente das ideias correntes do espírito romântico.

Assim como Auerbach, nossa pesquisa iniciou com a exploração da desorganização aparente de Balzac quanto ao seu modo de descrever uma personagem. Contudo, a tese da “harmonia de meios” enquanto motivo principal sob a descrição de Rastignac, ao contrário da descrição de madame Vauquer, não pareceu resolver satisfatoriamente o problema encontrado. A resolução do narrador quanto à desmedida ambição do estudante de Direito pela via da integração de meios resulta algo precária, especialmente tendo em vista outro problema de composição: a resolução dos conflitos internos das personagens é apressada e pouco explorada.

Assim, ao procurar investigar a razão da escolha de Balzac em apressar a questão da “ambição”, central na caracterização de Rastignac, a uma lacônica relação entre indivíduo e meio, percebemos que esta temática é tão estrutural quanto o “motivo da harmonia” assinalado por Auerbach. Se “o motivo da unidade do meio apossou-se do próprio Balzac com tanto ímpeto que os objetos e as pessoas que constituem um meio ganham para ele, frequentemente, uma espécie de segunda significação (...), muito mais essencial<sup>236</sup>”, a temática da ambição, talvez, rivalize em importância ao gerar o entrecho fundamental da trama: o jovem, o curso de Direito, a moradia em uma pensão, a saída do interior para a cidade, a busca pela recuperação do título da família. Para sair da situação em que se encontra, Rastignac precisa analisar como superar as barreiras que a sociedade impõe para que as pessoas não ascendam. Mesmo as personagens secundárias funcionam como mecanismos: sua tia e sua prima ajudam-no a dar os primeiros passos, Vautrin termina de iluminar o que lhe faltava e o conduz para um dos caminhos possíveis, explorando os Taillefer, enquanto o pai Goriot proporciona-lhe outro, com as suas filhas, já inseridas na alta sociedade.

É sempre a ambição, desenhada de modo tão rápido e natural na descrição de Rastignac, a definir as diretrizes da narrativa. Balzac sugere, antes

---

<sup>236</sup> Idem, p. 422.

da descrição de madame Vauquer, várias vezes, o motivo a harmonia do indivíduo com o meio em que está inserido, por exemplo, no bairro, nas ruas quietas, nos velhos e jovens tristes (que logo são comparados às catacumbas). No entanto, o autor também deixa entrever o que talvez possamos chamar motivo geográfico, ao apresentar a história como um drama com “cores locais”, colocando em dúvida se a história emocionará leitores de outros lugares<sup>237</sup>.

Assim como a integração indivíduo-meio é uma ideia que provém do Romantismo e do cientificismo da época, a ambição é uma das temáticas mais produtivas para a compreensão de uma sociedade cada vez mais dominada pelo capitalismo, como Paris. Após a Revolução Francesa, a possibilidade de ascender socialmente ganha outros contornos. E o espaço em que se vive é tão importante para a constituição do indivíduo quanto o espaço em que se quer estar. Diferentemente de madame Vauquer, o espaço da pensão não chega a constituir Rastignac mais do que a sua ambição: nele, predomina a lembrança da vida simples no campo, o desejo dos pais para que triunfe, a situação transitória em que se encontra na Casa Vauquer e os salões e bairros nobres que conhece e deseja conquistar.

Por esta razão, neste trabalho enfatizamos a questão geográfica que permeia não apenas *O pai Goriot*, mas *A comédia Humana*. Os estudos mencionados de Umberto Eco e Franco Moretti abrem caminhos novos para sintetizar Balzac, sob uma lente que atualiza a relação do “motivo da harmonia” de Auerbach. Os planos demográficos da *Comédia humana* apresentados por Moretti revelam um esqueleto fixo da obra balzaquiana. A questão geográfica difere bastante da questão do espaço, uma vez que a última é estática, constitui e revela, enquanto a primeira, dinâmica, guia e motiva. Assim, a *mimesis* de Balzac carregaria, como fundamento, tanto o motivo da harmonia entre indivíduo e meio, a auxiliar na descrição e na elaboração de imagens, quanto a ambição, sentimento inescapável de uma sociedade egoísta, vaidosa e em transformação, e resultante de uma estrutura geográfica imutável, que exclui, ostenta e atrai. A geografia de Paris acaba preenchendo e, em parte,

---

<sup>237</sup> Ibidem, Balzac, ed. Globo, p. 26.



explicando a lacuna anotada por nosso trabalho quanto à preferência de Balzac em dar mais ênfase para o local e menos para os conflitos internos do protagonista; basta a menção de um lugar de Paris para se compreender os desejos das personagens. E a *mimesis* de Balzac resulta dessa mistura, do que se é e do que se deseja.

Seguindo na investigação da ambição, pelo viés médico, familiar, de gênero e histórico, localizamos novos elementos, não presentes na análise de Auerbach, procurando somá-los à análise da composição estilística de Balzac, além de, também, problematizar algumas asseverações. Após esta dissertação, não parece tão natural afirmar que Balzac “não possui a qualidade de separar entre si os diversos elementos da sua própria ideologia (...) e, em geral, não consegue adotar uma posição crítica diante da corrente da sua própria inspiração<sup>238</sup>”. As conclusões de nosso estudo acerca de *Eugênia Grandet*, por exemplo, contrariam este julgamento. Além disso, quando ressalta a tendência de Balzac à grandiloquência, Auerbach exemplifica esta característica com uma comparação entre gêneros: “Está sempre disposto a marcar qualquer infeliz como herói ou santo; se se tratar de uma mulher, compara-a com um anjo ou com uma madona<sup>239</sup>.” No seu argumento, a habilidade de Balzac para mergulhar suas personagens em seu tempo histórico é um mérito que ajuda a esclarecer o rompimento do autor de *O pai Goriot* com a postura clássica diante do trágico. Contudo, esta capacidade, extremamente positiva, esbarraria neste, podemos dizer, “aspecto grandiloquente”, de ordem subjetiva e associado às tendências do Romantismo. Este aspecto operaria negativamente nas obras, impedindo Balzac de representar com uma “seriedade objetiva diante da realidade moderna<sup>240</sup>”. Novamente, em nosso segundo capítulo, especialmente no subcapítulo 2.4, “Anjos egoístas e vaidosos”, ao investigarmos as razões da grandiloquência por trás da comparação das mulheres com “anjos”, localizamos, nesta imagem, uma explicação mais imanente à obra balzaquiana – diferente deste atributo do temperamento de Balzac assinalado por

---

<sup>238</sup> Idem, p. 424.

<sup>239</sup> Idem, p. 431.

<sup>240</sup> Idem.

Auerbach. A imagem da mulher enquanto anjo carrega uma tensão relativa aos espaços geográficos, com as mulheres parisienses, em geral representadas como egoístas e vaidosas, sendo preteridas pela figura provinciana, familiar, bondosa, católica, cujo exemplo ideal é Eugênia Grandet. A grandiloquência seria menos uma tendência do autor, um “defeito” do estilo e da *mimesis*, do que um elemento composicional muito importante e presente para o projeto da *Comédia Humana*. Outra vez, a análise de cunho espaço-geográfico complementa a análise auerbachiana, nesse caso, de cunho subjetivo-temporal.

Por fim, importa marcar que Eugênia Grandet, mesmo “se tratando de uma mulher”, é representada de forma tão heroica e santa quanto o pai Goriot.

*Mimesis* não é um conceito homogêneo que se desenvolve continuamente através da história, mas é uma estrutura muito complexa na qual uma série de condições coincidem. Cada instância histórica de *mimesis* possui sua constelação conceitual particular, referindo-se, contudo, à mesma autoridade, no caso, Aristóteles<sup>241</sup>. O conceito de *mimesis* com base em Aristóteles dará lugar, no século, XVIII, a uma *mimesis* social<sup>242</sup>, que se torna um novo objeto da literatura:

Reconhecemos o novo papel de *mimesis* com particular clareza nos romances de Balzac: uma das forças motrizes essenciais da sociedade, além da econômica, é o desejo gerado em relação a outras pessoas. Atores sociais estão se tornando cativos por imagens; a sociedade adquire a sua fisionomia específica da multidão de sinais sociais legíveis<sup>243</sup>.

Dentro da tradição de estudos acerca do conceito de *mimesis*, é Erich Auerbach quem indentificará Balzac enquanto divisor de águas no que diz respeito à representação da realidade. O livro de Auerbach abre uma nova perspectiva para se pensar o realismo literário ao entendê-lo como exposição da realidade. Através de um conjunto de fragmentos de textos literários,

---

<sup>241</sup> Ibidem, GEBAUER; WULF, p. 309.

<sup>242</sup> Sobre este tema, ver o capítulo 17, “The mimetic constitution of social reality”, em que Gebauer e Wulf (Ibidem, pp. 221-232) tratam exclusivamente de como Balzac se relaciona com o conceito de *mimesis*.

<sup>243</sup> Idem, p. 313.

articulados entre si, Auerbach procura as várias camadas sob as quais a realidade pôde ser configurada na literatura europeia ocidental. Camadas, pois seu movimento é o de desvelamento. Partindo de uma regra clássica, presente na *Poética* de Aristóteles, na qual a representação da cotidianidade só teria lugar na comédia, Auerbach aponta para as circunstâncias responsáveis por manter tal regra e para seus desvios, sobretudo o inaugurado com os escritos bíblicos. Uma após a outra, capítulo após capítulo, vão caindo as camadas que encobrem e impedem uma representação séria da vida cotidiana.

Ao nos aproximar de Balzac, um dos objetivos de nosso trabalho era compreender, com um número maior de mediações, o modo como Balzac elaborou a sua *mimesis* ou porque concebeu deste e não daquele jeito. A análise da representação da ambição em *O pai Goriot*, no primeiro capítulo, e da relação desse romance com as demais obras de Balzac, especialmente *Eugênia Grandet*, no segundo, possibilitou verificar que a atualização da forma literária operada pelo autor é o resultado de uma confluência de vários fatores com objetivos pessoais. Naturalmente, trata-se de apenas uma fração da representação de Balzac e de um diálogo com a tradição de estudiosos do conceito de *mimesis* que busca dialogar e somar, a partir de novos pontos de vista, e sempre com o ouvido ao lado das páginas.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., com. e apêndices de Eudoro de Sousa. - 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AUERBACH. Erich. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. Tradução e notas de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. "Filologia da literatura mundial". In: \_\_\_\_\_. *Ensaios de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 6ª ed, 2013.

AVENEL, G. d'. *Histoire économique de la propriété, du salaire et des prix*, 4 vols. Paris: Impr. Nationale, 1928-1931.

AYMARD, Maurice. "Amizade e convivialidade", in *História da vida privada 3*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*, vol. 1. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. *A comédia humana*, vol. 3. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. *A comédia humana*, vol. 4. Trad. Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. *A comédia humana*, vol. 5. Trad. Gomes da Silveira. São Paulo: Globo, 2013.

\_\_\_\_\_. *A comédia humana*, vol. 15. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. *O pai Goriot*. Trad. Miécio Táci. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

\_\_\_\_\_. *O pai Goriot*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. *O pai Goriot*. Trad. Celina Portocarrero e Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2011.

- \_\_\_\_\_. *Le Père Goriot*. Paris: A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 1885.
- \_\_\_\_\_. *Eugénie Grandet*. Paris: Furne, 1848.
- \_\_\_\_\_. *Eugénie Grandet*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Eugénie Grandet*. Trad. Marina Appenzaller. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. *Curso de filosofia aristotélica: leitura e interpretação do pensamento aristotélico*. Barueri, São Paulo: Manole, 2003.
- BLUCHE, Frédéric; RIALS, Stéphane; TULARD, Jean. *Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- CAIMI, Cláudia. *A hora violácea da mimese moderna*. 2001. Tese (Doutorado em Linguística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CORBIN, Alain. "O segredo do indivíduo", in: *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- DIAS, Rosa Maria. "Música e tragédia no pensamento de Platão", in *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DÜRING, Ingemar. *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. Trad. Berbabé Navarro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELSE, Gerard F. "'Imitation" in the fifth century", *Classical Philology*, v. LIII, n. 2, April, 1958.
- FABRE, Daniel. "Famílias. O Privado Contra o Costume" in: *História da vida privada 3*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

FALBEL, Nachman. "Os fundamentos históricos do Romantismo", in: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GEBAUER, Gunter, WOLF, Christopher. *Mimesis. Culture – Art – Society*. Trad. Don Reneau. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1992

GÓRGIAS. "Tratado do não-ser ou da natureza". In: \_\_\_\_\_. *Testemunhos e fragmentos*. Trad. Manuel Barbosa e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Colibri. s/d.

GOMES, Maurício dos Santos. O ressentimento como forma: sobre o narrador em *Angústia*, de Graciliano Ramos. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura comparada) - UFRGS, Porto Alegre

GRYWATSCH, Jochen. "Literatura na Região e o Conceito de Espaço" in *Regionalismus, regionalismos*, Caxias do Sul: Educs, 2013.

HEINEBERG, Ilana. "Ilusões vendidas", in: *EntreClássicos*, São Paulo, 01 out. 2006, pp. 60-62.

HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papyrus, 1996.

HUNT, Lynn. "Revolução Francesa e vida privada", in *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014, p. 44.

JOACHIMSTHALER, Jürgen. "Formação de Espaço Cultural-regional Através de Políticas Linguísticas e Literárias" in: *Regionalismus, Regionalismos*, Caxias do Sul: Educs, 2013.

JONES, Colin. *Paris: biografia de uma cidade*. Trad. José Carlos Volcato e Henrique Guerra. 5ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

KOLLER, Herman. *Der Mimesis in der Antike Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern: Francke, 1954.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. "A Vera Semelhança", in *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 16.

LUKÁCS, Georg. *Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo: LECH, 1979.

\_\_\_\_\_, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich Engels. *Literature and art: selections from their writings*. New York: International Publishers, 1947.

MORAUX, Paul. *Les Listes Anciennes des Ouvrages d'Aristote*. Louvain: Éditions universitaires de Louvain, 1951.

MORETTI, Franco. *Atlas of the European novel, 1800-1900*. Editora Verso, 1998.

PERROT, Michelle. "Figuras e Papéis" in: *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

PIKETTY, Thomas. *O Capital no século XXI*. Trad. Monica Baumgarten de Bolle. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PIRENNE, Henri. *Historia económica y social de la Edad Media*. Trad. Salvador Echavarría. México: Presses Universitaires de France, 1947.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. "O efeito de realidade e a política da ficção". In: *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 86, Mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Tradução: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O que se deve ler para conhecer o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SÖRBOM, Göran. *Mimesis and Art: Studies in the origin and early development of an aesthetic*. Uppsala: Svenska Bokförlaget Bonniers, 1966.

SOUZA, Roberto Acizelo de. *Teoria da literatura*. 10. ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 2009.

TAILLANDIER, François. *Balzac*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TIBURI, Marcia. "Relações entre a noção de mimesis em Platão, Aristóteles e Adorno". In: *Véritas: revista trimestral de filosofia e ciências humanas da PUCRS*. Porto Alegre Vol. 39, n. 156 (dez. 1994).

WAIZBORT, Leopoldo. "Erich Auerbach e a condição humana". In: Almeida, Jorge; Bader, Wolfgang. (Org.). *Pensamento alemão no século XX*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 2.

WARIN, François. "A arte" in: *As grandes noções da filosofia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

WARTELLE, André. *Inventaire des manuscrits grecs d'Aristote et de ses commentateurs*. 1 vol. Paris, Les Belles Lettres, 1963.

XENOFONTE. "Memorabilia III". In: \_\_\_\_\_. *Memorabilia and economicus, symposium and apology*. Trad. E. C. Marchant. Cambridge: Harvard University Press, 1979

Sites:

<http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-26.pdf>

[https://books.google.fr/books?id=02sDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=02sDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

<http://houaiss.uol.com.br>

[http://www.lhomond.fr/couvent\\_tournefort.html](http://www.lhomond.fr/couvent_tournefort.html)

<http://louisiana.gov/http://www.paris-pittoresque.com/rues/72.html>

<http://upload.wikimedia.org/wikiversity/de/thumb/4/4f/Goriot2.jpg/266px-Goriot2.jpg>

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6f/CarteC%26G.jpg/500px-CarteC%26G.jpg>

<http://www.universidadesfrancesas.com.br/conheca-a-universidade-sorbonne-na-franca/>