

## BALZAC, ARTE E BURGUESIA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX: UMA LEITURA DA NOVELA “AO CHAT-QUI-PELOTE”

### **BALZAC, ART, AND BOURGEOISIE AT THE BEGINNING OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY: A STUDY OF THE NOVEL “LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE”**

Melissa Raquel Zanetti Franchi<sup>1</sup>  
 Graduada em Letras  
 Universidade Estadual de Campinas  
 (mel\_zf@hotmail.com)

**RESUMO:** É escopo deste trabalho investigar a representação e os sentidos da figura do artista como oposta à do burguês em **Ao chat-qui-pelote**, narrativa inicial d’**A Comédia Humana** de Balzac. Pretende-se analisar o retrato da reorganização de classes ocorrida na França no início do século XIX, à época da Restauração, em meio a revoluções de cunho liberal e burguês, enfatizando-se a questão da incompatibilidade entre arte (então ligada à aristocracia) e burguesia, central na novela. Outra temática abordada pelo artigo é a inserção de temas e elementos românticos na obra balzaquiana - como a própria mitificação do homem de talento e do amor que supera as adversidades sociais -, característica que pode acentuar ainda mais o realismo buscado pelo autor.

**Palavras-chave:** Balzac. Representação do artista. Gênio. Burguesia. Realismo.

**ABSTRACT:** The aim of this study is to investigate the artist’s senses and representation opposed to the bourgeois’ character in **La maison du chat-qui-pelote**, the first narrative of **The Human Comedy**, by Balzac. This research intends to analyze the portrayal of the class rearrangement that took place in France at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, by the time of Restoration, within liberal and *bourgeois* revolutions. It emphasizes the matter of incompatibility between art (linked to the aristocracy by then) and *bourgeoisie*, pivotal in the story. Another subject approached by this study is the inclusion of romantic themes and elements in the balzacian *oeuvre* – for instance, the idea of the man of talent and love as a myth capable of overcoming social adversity. This trait may highlight the realism quested by the author.

**Keywords:** Balzac. Portrayal of the artist. Genius. *Bourgeoisie*. Realism.

Iniciando o primeiro volume d’**A comédia humana**, a novela **Ao chat-qui-pelote** traz à tona alguns dos principais temas e mecanismos estilísticos que são abordados mais extensa e profundamente ao longo de toda a obra de Honoré de Balzac - dentre os temas, destacamos: a figura do gênio, o romance que arrefece devido a “incompatibilidades” mentais e sociais, o contraste entre classes, a crítica à hipocrisia da alta sociedade; quanto ao estilo, Balzac utiliza na novela a técnica do retorno das personagens (que aparecem em outras narrativas) e a inclusão de

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria e História Literária – IEL/Unicamp. Bolsista CAPES.

peças reais na história, bem como uma detalhada descrição dos tipos sociais e dos ambientes fundamentais à trama.

Escrita em 1829 e publicada pela primeira vez em 1830, a novela foi intitulada **Gloire et malheur** e passou por diversas revisões, só recebendo o título permanente de **La Maison du chat-qui-pelote** doze anos mais tarde, na sua quinta edição.

Conhecido como um dos precursores do realismo, Balzac tomou para si a tarefa de organizar uma “história completa, da qual cada capítulo formasse um romance e cada romance uma época” (BALZAC, 1947, p. 11-12). Seu objetivo era, dessa forma, resgatar e escrever a história dos costumes, que, segundo o autor, havia sido esquecida pelos historiadores.

Há muito se problematiza o significado de realismo literário, haja vista que uma obra se constitui na e pela visão de mundo do seu autor – que tende a responder a questões colocadas pela sua sociedade e seu contexto-, por mais que este busque a imparcialidade. Lukács (1965), por exemplo, atribui a Balzac o “realismo histórico”, na medida em que o autor do século XIX se vale de referenciais do passado para situar sua narrativa e as relações e forças que movem seus personagens na dinâmica econômica e social em que circulam. Vale destacar que, na obra balzaquiana, os personagens são tipos sociais, ou seja, representantes do momento histórico a que pertencem<sup>2</sup>. Já Adorno (1992) afirma que o realismo do autor francês era baseado em “*loss of reality*” (p. 128), acarretada por uma “*exaggerated precision*” na descrição do mundo, que se torna distante, irreal.

Acerca desse tópico, seria impossível retomar aqui toda a fortuna crítica acerca de **A comédia humana**. O que sobressai, entretanto, é a discussão sobre a verossimilhança da obra e qual a “impressão de verdade” (DARGAN, 1918) que ela produz.

Um aspecto que coloca esse realismo em discussão é a eventual inclusão de temas, incidentes e personagens românticos ou a romantização dos tipos sociais na obra balzaquiana. Afirma Rónai (1994) que é sempre possível encontrar em Balzac “um germe romântico semeado no solo da realidade” (RÓNAI, 1994, p. 79); e

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, Balzac se preocupa não em julgar seus personagens, mas em mostrá-los na totalidade de seu caráter, “nas relações recíprocas entre essa totalidade e a totalidade das circunstâncias objetivas, e não no terreno de uma avaliação isolada das suas ‘boas’ ou ‘más’ qualidades” (LUKÁCS, 1965, p. 101).

essa característica, nas narrativas de um autor que prezava pela fidelidade ao real<sup>3</sup>, é, no mínimo, instigante.

O entrelaçamento entre realismo e romantismo presente n'**A comédia humana** não passou despercebido também para Adorno. Segundo ele, “[...] *the romantic and the realistic aspects form a historical composite in Balzac’s work*” (ADORNO, 1992, p. 126), no sentido de que a narrativa do autor francês é aquela de um homem nostálgico, que possivelmente se sente ameaçado pelas mudanças socioeconômicas trazidas pela Revolução de 1789, pela Revolução Industrial e pelo liberalismo. Mudanças essas que fazem os valores pré-burgueses coexistirem, por um tempo, com os ideais modernos. Adorno (1992) sintetiza essa mescla estilística:

[...] *sometimes the dime-novel romanticism with which Balzac was commercially involved in his early days comes out [...]. Sometimes, however, the compensatory fantasies of the naïve man are more accurate about the world than the realist Balzac is credited with being* (ADORNO, 1992, p. 121-122).

Tendo em vista a época em que a novela foi escrita, é esperado que haja um diálogo entre as estéticas literárias então em voga, principalmente quando se pensa na força que a corrente romântica teve na França do século XIX. Daí a importância de se compreender os discursos políticos e sociais que circulam no momento histórico em que a obra é elaborada, já que esta é atravessada por esses sentidos.

Em 1829, os franceses viviam os últimos momentos da Restauração, que viria ao fim com a Revolução de 1830. Esse movimento, de cunho liberal, marcou o poderio da burguesia, ascendente desde 1789, e proporcionou alterações estruturais e de classe. Bénichou (1973) chega a afirmar que houve uma fusão entre parte da aristocracia e da burguesia, após forte resistência da primeira.

Em andamento também estava a Revolução Industrial, que ocasionou uma grande transformação nos meios de produção e de comércio. A sociedade vivia, portanto, um período conturbado, que forçava a ressignificação de diversas questões – tais como o reposicionamento político e de classes, a posição da arte e do artista na sociedade, o desenvolvimento da classe trabalhadora, a ambiguidade

<sup>3</sup> No *L’Avant-propos* d’*A comédia humana*, Balzac declara: « *La Société française allait être l’historien, je ne devais être que le secrétaire* » (BALZAC, 1842, versão online).

do capitalismo (que traz a liberdade e a possibilidade de ascensão, mas também um vínculo estreito com o trabalho) etc.

Embora todos esses tópicos estejam relacionados, desdobraremos mais atentamente, ao longo deste estudo, os dois primeiros acima mencionados, considerando sua relevância no mecanismo da novela **Ao chat-qui-pelote**, obra da qual nossas análises partirão.

### O artista e a burguesia

**Ao chat-qui-pelote**<sup>4</sup> conta a história do casamento improvável entre uma filha de comerciantes de tecido e um pintor ligado à aristocracia. Balzac contrapõe, assim, classes sociais e seus respectivos habitats – de um lado, Augustina Guillaume, criada num bairro antigo e conservador de Paris sob os valores de uma família religiosa e burguesa; de outro, Teodoro de Sommervieux, artista acostumado à vida boêmia, aos salões e à alta sociedade parisiense. Para Rónai, “o choque de dois ambientes sociais dentro da história de um amor” é “um tema bem balzaquiano” (RÓNAI, 1994, p. 79). Esse contraste se estabelece logo nas páginas iniciais, na descrição de Teodoro, enquanto observa a loja de tecidos *Chat-qui-pelote*:

Sua capa, traçada ao gosto das figuras antigas, deixava ver que ele usava um elegante calçado, tanto mais notável no meio da lama parisiense [...]. Tinha saído, sem dúvida nenhuma, de alguma festa ou de um baile, pois a essa hora matinal segurava na mão um par de luvas brancas [...]. Aquele estranho jovem devia despertar a curiosidade dos comerciantes do “Chat-qui-pelote”, tanto quanto o “Chat-qui-pelote” despertava a dele (BALZAC, 1994, p. 85).

E fica ainda mais evidente quando se compara o detalhamento com que o autor descreve a feição do artista com a abreviada e generalizada descrição dos rostos dos trabalhadores da loja<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> O título se refere ao nome da loja ou casa (*maison*, em francês) de tecidos da família Guillaume, local onde se inicia a história. Seu letrero contém a pintura de um gato (*chat*) que tenta aparar com uma raquete uma bola de lã (*pelote*) que um homem lhe arremessa. “*It’s a game in which the Young man calls the shots and the cat strains to keep up with unaccustomed motions – the same that is woven into the events of the story*” (FESTA, 1988/1989, p. 33). Ainda segundo a autora, o jogo “[...] may suggest the capricious whims of fate toying with the hopes and illusions of the actors in that domestic drama” (p. 30).

<sup>5</sup> Surpreendentemente, ocorre o contrário com a descrição dos lugares sociais: a loja é minuciosamente detalhada, enquanto que “o ambiente brilhante da Boêmia é apenas insinuado por meio de alusões e, sobretudo, pelo contraste com a velha firma da rua São Diniz” (RÓNAI, 1994, p.

Uma gravata de alvura deslumbrante fazia-lhe o rosto atormentado mais pálido ainda do que realmente era. O fulgor, ora sombrio, ora cintilante, que lançavam seus olhos negros, harmonizava-se-lhe com o contorno estranho do rosto, com a boca larga e sinuosa, que ao sorrir se contraía. A fronte, enrugada por violenta contrariedade, tinha algo de fatal. Não é a fronte o que há de mais profético no homem? Quando a do desconhecido exprimia a paixão, as rugas que nela se formavam chegavam a assustar, tal a força com que se pronunciavam; mas ao readquirir a calma, que tão facilmente perdia, espalhava-se nela uma graça luminosa que tornava atraente aquele semblante, ao qual a alegria, a dor, o amor, a cólera, o desdém afloravam de modo tão comunicativo, que o homem mais frio devia ficar impressionado. Aquele desconhecido estava tão enfadado [...] que não viu aparecerem três risonhas faces rechonchudas, claras, rosadas, mas tão comuns como as imagens do Comércio esculpidas em certos monumentos. Aquelas três faces, enquadradas pela lucarna, lembravam as cabeças de anjos gorduchos [...] (BALZAC, 1994, p. 85).

É possível notar nessa passagem, além da diferença descritiva para os dois tipos sociais apresentados, uma caracterização da figura do artista. Seus traços apontam para a distinção social que a posição do pintor supostamente implica: a violência na expressão das emoções, a beleza exótica, a palidez, o tormento. Todos esses pontos remetem a um processo de mitificação do artista, enquanto homem de talento, que expõe a relação entre arte, doença (loucura) e morte, surgida a partir do final do século XVIII, numa apologia à grandeza da mente humana e do seu ato criativo. Segundo Victor Brombert (1960), todos os intelectuais de Balzac sofrem com a “doença do gênio”, como se o pensamento fosse um elemento que complicasse sua vida, em uma antítese que se constitui entre o idealismo filosófico e o pessimismo social.

Na novela, Augustina sente uma “aura de loucura” (BALZAC, 1994, p. 98) ao ouvir a primeira declaração de Teodoro e reconhecer a si mesma em um dos quadros do artista. A jovem, apaixonando-se rapidamente, percebe as complicações que esse amor implica, principalmente ao notar o desprezo com que a família encara o mundo artístico. Diz o senhor Guillaume:

[...] Que gosto se pode achar em ver em pintura aquilo que a gente vê todos os dias na nossa rua! Não me falem nesses artistas que

---

80). Nessa descrição, vemos, em alguns momentos, a perspectiva do observador da loja, Teodoro, e já podemos notar seu sutil desdém por aquela atmosfera, por exemplo, ao mirar o quadro do *chat-qui-pelote*: “Essa tela provocava a hilaridade do rapaz” (BALZAC, 1994, p. 84).

são, como esses tais escritores, uns mortos de fome. Que necessidade têm eles de pegar a minha casa para vilipendia-la em seus quadros? (BALZAC, 1994, p. 99).

O posicionamento do dono da loja revela uma falta de afinidade e, talvez, a incompreensão entre os dois tipos sociais apresentados. O burguês representa uma visão mais objetiva, analítica e prática do mundo (como descreve Balzac, ele era “uma daquelas almas ocupadas com assuntos de dinheiro, de comércio, e para as quais uma paixão verdadeira deveria ser a mais monstruosa especulação, uma especulação inaudita” [BALZAC, 1994, p. 100]), enquanto que o artista é retratado na sua ligação com as emoções, com a problematização da finalidade de sua existência e no seu processo de observação e expressão diferenciada de tudo o que o cerca. Girodet, pintor real incluído em **Ao chat-qui-pelote**, refere-se a essa oposição ao observar os quadros de Teodoro e declarar: “Essas cores verdadeiras, esse trabalho prodigioso ainda não podem ser apreciados; o público não está mais acostumado a tanta profundidade” (BALZAC, 1994, p. 96).

Transcrevemos a seguir uma passagem que “aproxima” a poesia da vida dos comerciantes de forma um tanto ácida, um tanto compassiva. Destaca-se aí a forte ligação da burguesia com o capital e, por consequência, com o enriquecimento; fica clara a crítica do narrador à automatização que os trabalhadores são submetidos<sup>6</sup>:

Sempre de pé, com a medida na mão e a caneta atrás da orelha, o senhor Guillaume assemelhava-se a um capitão dirigindo a manobra. Sua voz aguda [...] fazia ouvir as bárbaras locuções do comércio, que só se exprime por enigmas: - “Quanto H-N-Z?” - “Esgotado.” - “Que resta de Q-X?” - “Duas varas.” - “Que preço?” - “Cinco-cinco-três.” - Outras mil frases, tão inteligíveis como aquelas, roncavam através dos escritórios como versos da poesia moderna, que românticos citassem entre si a fim de manter o entusiasmo por um de seus poetas. [...] Daí resultava a necessidade de se começar com mais ardor do que nunca a recolher novos escudos, sem que ocorresse àquelas corajosas formigas perguntar a si mesmas: - “Para quê?” (BALZAC, 1994, p. 101).

<sup>6</sup> Destacamos que, para Rónai (1994), o posicionamento de Balzac em relação ao sr. Guillaume não é sarcástico, mas próximo a elogioso: “[Balzac] consegue penetrar a tal ponto na alma do velho atacadista que chega a ver o comércio com os olhos deste e descobrir o que pode haver de poético e de heroico na carreira de um negociante de fazendas” (RÓNAI, 1994, p. 79).

Nesse trecho, notamos o mundo de expressão verbal “*at its simplest level*” (FESTA, 1988, p. 31) do qual se origina Augustina. Por outro lado, temos o mundo das imagens, com o qual Teodoro está habituado. E foi justamente pela imagem da jovem que Teodoro se apaixonou; ele a viu como um objeto de arte. Mostra-se, aí, mais uma lacuna entre o mudo criativo e aquele movido pelo lucro (FESTA, 1988/1989, p. 31).

Enquanto observa o desdém com que o sr. Guillaume trata a pintura feita por Teodoro e o mundo que este frequenta, Augustina não consegue evitar a romantização da situação, vendo-a como um perfeito conto de fadas; “[...] Que vazio reconheceu naquela casa escura e que tesouro encontrou em sua alma! Ser a mulher de um homem de talento e partilhar-lhe a glória!” (BALZAC, 1994, p. 99) é um pensamento que lhe ocorre ao refletir sobre os eventos com Teodoro. O narrador afirma que tal raciocínio e relacionamento só poderiam trazer transtornos para uma moça criada de forma arraigada na moral e nos bons costumes:

[...] Incapaz de adivinhar os rudes embates que resultam da união de uma mulher amorosa com um homem de imaginação, [Augustina] acreditou ter sido chamada para fazer a felicidade deste, sem dar pelas disparidades entre ambos (BALZAC, 1994, p. 99).

Nesse excerto, Balzac já anuncia a infelicidade conjugal que está por vir, ainda que o tratamento destinado a Augustina por Teodoro, de início, seja “desses que só se veem nos romances” (BALZAC, 1994, p. 109).

O sr. Guillaume procura desencorajar os sentimentos da filha, tanto pelo “método” da difamação de seu amado (“[...] os artistas em geral são uns pobres-diabos que não têm vintém. São muito gastadores para não serem sempre uns peraltas” [BALZAC, 1994, p. 107]), quanto pelo da sua própria ética (“[...] uma mulher para ser feliz devia casar-se com um homem de sua classe; cedo ou tarde a gente era castigada por ter querido elevar-se demasiado alto [...]” [BALZAC, 1994, p. 109]). Com a ajuda da sra. Roguin, prima da família, entretanto, o casamento se realiza, sob a condição de separação de bens.

Após dois anos de uma união feliz, Teodoro passa a se incomodar com a disparidade entre si e sua esposa; o pintor demonstra crueldade ao supor-se

mentalmente superior a ela. Balzac descreve minuciosamente seu desencantamento:

Percorrer os salões, aureolada pelo brilho de empréstimo da glória do marido, ver-se invejada por todas as mulheres foi para Augustina uma nova fonte de prazer, mas foi o último lampejo que devia lançar a sua felicidade conjugal. Começou por ferir a vaidade do marido, quando, não obstante vãos esforços, deixou transparecer sua ignorância, a impropriedade de sua linguagem e a estreiteza de suas ideias. [...] Teodoro não pôde negar a evidência de uma verdade cruel: sua mulher não era sensível à poesia, não vivia na esfera dele, não o acompanhava em todos os seus caprichos, nas suas improvisações, nas suas alegrias, nas suas dores. Ela marchava terra a terra na vida real, ao passo que ele tinha a cabeça nas nuvens (BALZAC, 1994, p. 114).

Robert Nisbert (1976) afirma que o culto ao gênio foi intensamente desenvolvido na era napoleônica<sup>7</sup>, quando grandes feitos intelectuais e materiais eram incentivados e exaltados, destacando que “*geniuses were believed to have minds of such surpassing creativity or heroism that their rational limits could sometimes give way, leading to an affinity between genius and forms of insanity*” (NISBERT, 1976, p. 98). Mais uma vez, encontramos um paralelo entre arte e loucura, segundo o qual os gênios são escusados dos padrões e as transgressões lhes são permitidas, como se consequência aceitável e inevitável das suas habilidades superiores. O trecho a seguir revela a visão que Sommervieux tinha de suas próprias habilidades artísticas:

Os espíritos vulgares não podem avaliar os sofrimentos contínuos do ser que, unido a outro pelo mais íntimo de todos os sentimentos, é forçado a recalcar a todo instante as mais caras expansões do seu pensamento e a fazer voltar ao nada as imagens que **uma potência mágica o obriga a criar** (BALZAC, 1994, p. 114).

No texto de Balzac, há de se notar como o “gênio”, como uma cisão do homem (ADORNO, 1992; FESTA-MCCORMICK, 1980) era um discurso de muita circulação e como essa força criadora era plenamente assumida pelos artistas. O

---

<sup>7</sup> A Restauração da Monarquia, que durou de 1814 a 1830, havia deposto Napoleão Bonaparte, tendo sido interrompida por um retorno seu no que ficou conhecido como o Governo dos Cem Dias (1815). Assim, é compreensível que os discursos da era napoleônica ainda permeassem a narrativa de Balzac, principalmente ao se considerar a admiração que o autor tinha pelo imperador.



dom que, por um lado trazia-lhes inspiração para refletir sobre a sociedade e se expressar de forma única, por outro, trazia-lhes o fardo da incompreensão. Brissette (2008) sugere que a maldição ou o sofrimento é o que legitimaria o artista<sup>8</sup>. Ainda segundo o autor, essa seria a lógica do “*qui-perd-gagne*” (quem perde ganha).

Teodoro tenta se conformar com a situação de sua esposa, acreditando que, convivendo na alta sociedade, ela eventualmente aprenderia a se comportar convenientemente à vontade do marido. Vale dizer que, ao longo da narrativa, fica claro que as características de Augustina desprezadas nos Salões eram valores teoricamente louváveis – tais como o amor, a dignidade, a ingenuidade, a prudência, a honestidade<sup>9</sup>. Quanto mais afloravam, mais o pintor se envergonhava e se distanciava da parceira. Para o pintor, o amor era relacionado à beleza, algo efêmero; para a jovem, tratava-se de sentimento profundo e de entrega total ao marido (FESTA, 1988/1989, p. 36).

Pouco demorou até que Teodoro se tornasse infiel, lançando Augustina em profunda infelicidade e melancolia, nas palavras do próprio autor. Esse estado leva a jovem de então vinte e um anos a buscar aperfeiçoamento e instrução e “a tornar sua imaginação pelo menos digna daquele que admirava. ‘Se não sou poetisa’ – dizia a si mesma –, ‘pelo menos compreenderei a poesia’” (BALZAC, 1994, p. 116). Dessa forma, fica claro que toda a sua educação anterior, ligada aos cálculos do comércio, era inútil para o que o marido lhe exigia.

Devastadora é a constatação de Augustina: a visão de mundo que Teodoro esperava da esposa não poderia ser aprendida. Balzac conclui, pungentemente, que viver como vivem os artistas, enxergando e se deleitando com a poesia do mundo, é algo nato ou só possível de se aprender na primeira infância. Assim, Augustina nunca poderia alcançar as expectativas do cônjuge, pois sua relação com a arte era racionalizada, e não espontânea (BÉNICHOU, 1973, p. 49) como nos verdadeiros artistas:

<sup>8</sup> “*Malheureux donc legitime*” (BRISSETTE, 2008, p. 31-32). Embora o autor se refira mais especificamente ao estatuto do poeta, acreditamos que sua definição possa se estender ao mundo da arte em geral, já que o próprio Balzac faz frequentes referências aos literatos na obra *Ao chat-qui-pelote*. O termo “poeta”, na obra balzaquiana, pode ser entendida, muitas vezes, num sentido mais abrangente, já que, em grego, *poiesis* “significa criação, construção, fabricação”, como afirma Teixeira Coelho (2012, p. 46).

<sup>9</sup> Parece-nos, nesse sentido, que o autor faz uma crítica à sociedade, deixando implícitas a falsidade e a hipocrisia correntes nesse meio. Como declara Adorno (1992). “*Balzac’s stories demonstrate the social impossibility of good behavior and integrity. They sneer that anyone who is not a criminal will perish [...]*” (ADORNO, 1992, p. 123).

[...] devorando volumes, aprendendo corajosamente, nada mais conseguiu do que se tornar menos ignorante. A leveza de espírito e a graça na conversação constituem dom da natureza ou fruto de uma educação iniciada no berço. Podia apreciar a música, gozar dela, mas não cantar com gosto. Compreendeu a literatura e as belezas da poesia, mas já era muito tarde para ornar sua memória rebelde. Ouvia com prazer as conversas nas rodas sociais, mas não fornecia nenhuma contribuição brilhante. Suas ideias religiosas e seus preconceitos de infância opunham-se à completa emancipação de sua inteligência (BALZAC, 1994, p. 116).

É difícil inferir se essa cruel conclusão é uma tentativa de desmoralizar os artistas e a aristocracia ou se se trata de uma resistência agressiva à burguesia ascendente. Por um lado, supondo-se que a “completa emancipação” da inteligência pudesse acarretar desvarios e transgressões que trariam um colapso das normas sociais, o fato de Augustina não poder ser uma mulher de talento seria um elogio. Por outro, essa impossibilidade representaria a alta sociedade se colocando na defensiva contra o poderio dos burgueses, buscando menosprezar sua inteligência.

É possível que a novela balzaquiana tenha como eixo central justamente o conflito entre classes, trazido pela reorganização a que a França estava submetida desde a Revolução de 1789, passando pela Restauração da Monarquia e pela iminência de uma nova revolução, a de 1830, que assegurou a dominância da burguesia. Sendo esse um período conturbado, todos os estamentos da sociedade passavam por adaptações e realocações.

Antes de Balzac, já muitas vezes se escreveu o drama dos exilados; mas talvez seja ele o primeiro a apresentar personagens foragidos não de um país, mas de uma classe, as quais, depois de perdido o contato com a sua camada social, não podem criar raízes em seu novo ambiente (RÓNAI, 1994, p. 80).

Essa temática fica ainda mais evidente quando Augustina retorna à casa dos pais, em busca de conselhos para superar a crise conjugal. A loja passara, então, a ser conduzida pela irmã mais velha de Augustina, Virgínia, e seu marido, José Lebas. A visitante logo observa que “os dois cônjuges marchavam com o seu século” e “havam aceitado a vida como uma empresa comercial” (BALZAC, 1994, p. 117), tendo enriquecido satisfatoriamente. Em outras palavras, o casal representa a burguesia em ascensão, que Augustina passa imediatamente a menosprezar,

principalmente ao verificar que os pais agora passavam mais tempo sozinhos em casa, ociosos.

Naquele momento, ela contemplava a segunda parte do quadro cujo começo a impressionara em casa dos Lebas, o de uma vida agitada, conquanto sem movimento, espécie de existência mecânica e instintiva, semelhante à dos castores. Teve então não sei que orgulho de seus pesares, ao pensar que eles se originavam de uma felicidade de dezoito meses que, a seus olhos, valia por mil existências como aquela cujo vazio lhe causava horror (BALZAC, 1994, p. 119).

No trecho acima, vemos que a incompatibilidade de Augustina com a vida de seu marido, que a fez almejar maior instrução, levou-a a se tornar incompatível também com a sua própria família. Diante dos conselhos dos pais, que criticam os modos libertinos de Teodoro, a jovem recua, em cega defesa do marido: “Mas, minha mãe, a senhora não compreende que para desenvolver seu talento ele precisa de exaltação [...]” e “Minha querida mãe, a senhora julga com demasiada severidade as pessoas superiores. Se elas tivessem ideias semelhantes às dos outros, não seriam mais criaturas de talento” (BALZAC, 1994, p. 120).

A sra. Guillaume, não familiarizada com o mito em torno dos homens de gênio, não vê explicação que justifique as imoralidades de Teodoro, ao contrário de sua filha, que nelas enxerga a manifestação do dom artístico. Assim, a jovem se convence da “impossibilidade de fazer que os espíritos fracos julgassem com justiça os homens superiores” (BALZAC, 1994, p. 121). Augustina deixa, então, a casa dos pais, invadida pela solidão de não pertencer a nenhum dos seus lares.

Iniciada no segredo dessas almas de fogo [dos homens superiores], mas não dispendo de seus recursos, participava intensamente de seus pesares, sem partilhar de seus prazeres. Enjoara-se da sociedade, que lhe parecia mesquinha e pequena ante os incidentes das paixões. Enfim, sua vida falhara (BALZAC, 1994, p. 122).

Sua última esperança de reaver os sentimentos do marido é buscar ajuda na amante de Teodoro, a duquesa de Carigliano. Esta afirma que os homens de gênio devem ser admirados, mas não desposados (BALZAC, 1994, p. 125) e que “a felicidade conjugal foi sempre uma especulação” (BALZAC, 1994, p. 126).

Humildemente, Augustina pede orientação para conquistar o artista novamente. A duquesa, muito mais experiente, ludibria a jovem desesperada, utilizando-se de um artifício perverso: convence-a a levar de volta o quadro que Teodoro pintara de Augustina antes do casamento (e com que o pintor havia presenteado a amante). Quando Teodoro vê o retrato em sua casa, tendo sua “ vaidade ferida ” (p. 128) pela desfeita, só consegue se ressentir da duquesa, nem se atentando à esposa.

Ao fim da novela, encontramos Augustina resignada a uma infelicidade que não se resume ao insucesso conjugal em si, mas, principalmente, ao fato de não pertencer a nenhuma das esferas de que participa - não é aceita nas altas rodas, porém, também se sente excluída da vida burguesa da sua família, devido à natureza da sua nova instrução na boemia. Nesse melancólico “levitar” entre classes, sua figura se assemelha à do artista, mesmo que esse não tenha sido objetivo da protagonista, que só almejava compreender a arte. Entretanto, como afirmado acima por Balzac, não compartilhava das benesses que uma mente “privilegiada” deveria proporcionar. Assim, a personagem quebra a lógica de *qui-perd-gagne*, pois não tem a “*féconde expérience de la douleur*” (BÉNICHOU, 1973, p. 204); também lhe falta a chancela legitimadora de seus “pares”, condição indispensável para o artista (BÉNICHOU, 1973, p. 19).

Festa (1988/1989) afirma que a “descontextualização” da personagem ocorre desde o momento em que a pintura da jovem é exposta no Louvre: sua figura é totalmente retirada de seu ambiente original. Mais tarde, quando o quadro é encontrado na casa da duquesa, está ainda mais deslocado de seu contexto. A arte, assim, “[...] *now assigns her a mute place within a gilded frame*” (FESTA, 1988/1989, p. 38).

### **Arrematando a discussão**

O homem de talento é uma constante na obra balzaquiana. É possível ver as dores e as alegrias do pintor em **Ao chat-qui-pelote** e **A obra-prima ignorada**; as lutas do escritor em **Ilusões Perdidas**, **A musa do departamento**, **Modesta Mignon** e **Beatriz**, apenas para citar alguns títulos. Considerando esse destaque que os artistas assumem n’**A comédia humana**, sob diferentes perspectivas, e

sendo o seu tipo social o motor dos mecanismos de tantas narrativas, está dada a importância de se estudar a representação e o lugar concedidos a eles por Balzac.

Diante do estudo acima apresentado da novela-piloto d'**A comédia**, escrita no período final da Restauração, repleto de incertezas, acreditamos na hipótese de que nela se represente um momento de ressignificação da posição do artista e da arte na sociedade francesa, relacionada à reformulação das classes sociais trazida pela Revolução de 1789 e, ainda mais enfaticamente, em 1830, quando houve integração da aristocracia remanescente com a burguesia ascendente (BÉNICHOU, 1973, p. 346). Entra em cena a questão da emancipação e da autonomia intelectuais, já que a figura do mecenas aristocrata, bem como a do patronato governamental, perde força.

**Ao chat-qui-pelote** retrata um pintor ainda derivado (seja por origem familiar ou por patrocínio) da aristocracia, classe que repudiava o remanejamento de classes que ocorria desde 1789. Daí a resistência dessa esfera social frente à ascensão da burguesia, representada na figura de Augustina. Na novela, ainda encontramos uma distinção entre essas duas classes, algo que se tornará menos estanque após 1830.

Pensando-se no conjunto d'**A comédia humana**, a “entrada” dos burgueses no mundo artístico atingirá seu ponto alto em **Ilusões Perdidas**, última obra das Cenas da Vida Provinciana, quando a arte como um todo – principalmente, a literatura - passa por intensas mudanças, devido ao aumento do número de aspirantes à carreira artística. É nesse momento também que se propaga a ideia do homem de talento como não pertencente a nenhuma classe social específica, derivada do próprio papel de gênios visionários assumidos pelos artistas que, acreditando-se à frente do seu tempo<sup>10</sup>, passam a identificar-se como um grupo à parte através de seu estilo de vida - envolvendo festas e eventos, o ócio criativo e a capacidade de ditar modas, ideias e costumes. Diante desse quadro, surge também

---

<sup>10</sup> No campo literário, a questão do não-pertencimento dos escritores a classes sociais específicas fica muito evidente no período da Restauração Francesa, época do desenvolvimento da imprensa, do mercado de bens culturais e do aumento da possibilidade de mobilidade social. Para Pierre Bourdieu (1996), isso propiciou a intensa circulação de *parvenus* aspirantes à carreira literária na capital francesa. Sendo impossível que toda essa demanda fosse bem sucedida na escrita da “alta literatura”, muitos são absorvidos pelo mercado editorial, jornalístico e de impressão. Entretanto, é justamente nesse contexto que se exalta o prestígio do artista e se difunde um estilo de vida boêmio do meio artístico, que o separa da aristocracia (ainda que frequente as altas rodas), da burguesia (ainda que seja um grupo recém-chegado e que reivindique medidas políticas e sociais) e das classes baixas (mesmo que com ela partilhe, muitas vezes, a miséria).

um dilema: produzir a arte pela qual a burguesia ascendente clama (mais ligada ao entretenimento e ao capital) ou as belas-artes, vistas como “superiores” e até mais abstratas (o conceito de “arte pela arte”). A primeira favoreceria o lucro, já que teria maior circulação; já a segunda, embora talvez proporcionasse maior prestígio entre os pares, levaria a isolamento, falta de reconhecimento por parte do público e, como consequência frequente, à miséria.

A transformação vivida pela protagonista, oriunda de seu contato com os espíritos superiores, é descrita por Brombert (1960) como uma questão muito presente na obra balzaquiana. O autor, parafraseando Bernard Guyon, afirma que “*one of the central laws of social and moral pathology in La Comédie Humaine is the steady corrosion, or corruption, of life by thought*” (BOMBERT, 1960, p. 12). Como sustentamos anteriormente, é como se a instrução fosse o “fruto proibido” e, assim, tivesse seu preço – a desilusão, a melancolia - e a jovem não pudesse desfrutar das suas graças pelo fato de não ter sido aceita pela comunidade artística aristocrática de então, que a via como uma *parvenue* inferior. Nesse sentido, como McDermott (2004), podemos inferir que a atribuição da “genialidade” pode ser de cunho político e econômico.

É interessante lembrarmos também que, à época da escrita de **Ao chat-qui-pelote**, a estética romântica ainda estava em voga, deixando vestígios na obra balzaquiana. Ao analisarmos a trama, vimos que o relacionamento de Teodoro e Augustina era digno dos romances, inicialmente. Observamos também a romantização que a jovem faz de seu namorado e de si mesma, acreditando que acompanhar um homem superior era uma tarefa destinada a poucos. A mitificação da figura do artista como homem de talento, privilegiado e atormentado pelos seus dons, é outro ponto romântico da novela a ser considerado. Assim, a desilusão da protagonista poderia ser entendida como sua própria passagem do romantismo para o realismo, assim como ocorria na arte.

Nesse sentido, a “impressão de verdade” (nas palavras de Dargan) da novela fica ainda maior, acentuando o efeito realista da obra balzaquiana, pois esta articula em si as visões de mundo que constituíam o momento que retrata. Não podemos enxergar, dessa forma, a presença de elementos românticos como meros amenizadores da intenção realista do autor.

Para Bénichou (1973), a literatura, além de portar ideias, tem como principal fim, enquanto arte, responder ou, pelo menos, evidenciar os questionamentos e anseios humanos. Assim, os artistas, literatos e intelectuais seriam, ao mesmo tempo, julgadores e mantenedores da sociedade (p. 20), pois ocupariam um lugar à frente e acima dela – ainda que inseridos no sistema. Esse distanciamento lhes permitiria lançar um olhar crítico e apontado para o porvir. Balzac é encantador justamente por isso: mesmo com uma enorme fortuna crítica, seus temas nunca se esgotam. O autor, ao destrinchar as mazelas humanas de personagens que tão bem oscilam entre o particular e o geral, entre o situado historicamente e aquilo que é humanamente atemporal, torna cada indivíduo uma parte do todo da sociedade, o que faz com que sua obra permaneça sempre atual.

## Referências

- ADORNO, T. Reading Balzac. In: **Notes to Literature II**. New York: Columbia University Press, 1992.
- BALZAC, H. Ao chat-qui-pelote. In: **A Comédia Humana**. v. 1. 3 ed. São Paulo: Globo, 1994.
- \_\_\_\_\_. Avant-Propos. In: **A Comédia Humana**. Série Biblioteca dos Séculos. V. 1. São Paulo: Ed. Globo, 1947 (1ª ed). Pp. 11-12.
- \_\_\_\_\_. L'Avant-Propos. Versão online. Disponível em: <[http://www.classicalitaliani.it/ottocent/balzac\\_fr.htm](http://www.classicalitaliani.it/ottocent/balzac_fr.htm)>. Acesso em 10 fev. 2016, 17h30.
- BÉNICHOU, P. **Le sacre de l'écrivain – 1750-1830**: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne. 3ª ed. Paris: Librairie José Corti, 1973.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Schwarcz, 1996.
- BRISSETTE, P. Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. In : **ConTEXTES** [Online], Varia, Online since 12 May 2008. Disponível em : <<http://contextes.revues.org/1392> ; DOI : 10.4000/contextes.1392>. Acesso em: 08 jan. 2016.
- BROMBERT, V. Balzac and the caricature of the intellect. In: **The French Review**, v. 34, n. 1, out. 1960.
- COELHO, T. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, H. **A obra-prima ignorada**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- DARGAN, E. P. Studies in Balzac II: critical analysis of realism. In: **Modern Philology**, v. 16, n. 7, nov. 1918, pp. 351-370.

FESTA, D. Linguistic intricacies in Balzac's "La maison du chat-qui-pelote". In: **Nineteenth-Century French Studies**, v. 17. N. 1/2 . (Fall-Winter 1988/1989), pp. 30-43.

FESTA-McCORMICK, D. The myth of the poètes maudits. In: MITCHELL, R. L. (org). **Pre-text, Text, Context: Essays on nineteenth-century French literature**. Columbus: Ohio State University Press, 1980, pp. 199-215.

LUKÁCS, G. Balzac: les illusions perdues. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.

McDERMOTT, R. Materials for a confrontation with genius as a personal identity. In: **Ethos**, v. 32, n. 2. Jun/2004. pp. 286.

NISBERT, R. Genius. In: **The Wilson Quarterly** (1976-), v. 6, n. 5, Special Issue (1982).

RÓNAI, P. Introdução a "Ao chat-qui-pelote". In: BALZAC, H. **A Comédia Humana**. v. 1. 3 ed. São Paulo: Globo, 1994.

Recebido em 22 de julho de 2016  
Aceito em 20 de dezembro de 2016