

# ***O PAI GORIOT E SENHORA: FIGURAÇÕES VALORATIVAS DE SOCIEDADES EM TRANSFORMAÇÃO***

## ***OLD GORIOT AND SENHORA: FIGURATIONS EVALUATIVE IN CHANGING SOCIETIES***

Thales Biguinatti Carias  
thales.carias@gmail.com

### **RESUMO:**

As obras *O Pai Goriot* (1834) e *Senhora* (1875) são reconhecidas como obras marcantes das produções literárias vinculadas ao projeto cultural denominado Romantismo. Seus autores, Honoré de Balzac e José de Alencar respectivamente, figuram como cânones nacionais e há muito tempo são objetos de estudo e interpretação, sejam estas artísticas ou críticas. O que se pretende, pois, é tentar compreender os romances de Balzac e Alencar em relação a seus respectivos projetos literários no bojo das transformações sociais e políticas do século XIX.

**Palavras-chave:** narrativas, processo histórico e Romantismo.

### **ABSTRACT:**

The literary Works *Old Goriot* (1834) and *Senhora* (1875) are recognized as important works linked to the cultural movement known as Romanticism. Their authors, Honoré de Balzac and José de Alencar respectively, are included as national canons and both of them configures at objects of study for artists or literary critics. What this paper means, so, is to comprehend both novels in the historical process at the nineteen century.

**Key words:** narratives, historical process and Romanticism.

### **INTRODUÇÃO**

Ao tratar do romance *As minas de prata*, de José de Alencar, Marcos Flamínio Peres identifica uma mesma massa documental, referente aos séculos XVI e XVII, de que dispõem intelectuais brasileiros do século XIX encarregados por organizá-la e sistematizá-la de maneira a erigir determinada historiografia. Desta massa documental, Alencar, que era contemporâneo aos intelectuais deste projeto, formula o próprio enredo de *As minas de prata*. O problema de pesquisa suscitado por Peres é, pois, compreender como *textos que estavam em via de se*

*constituir em matéria-prima da historiografia nacional, e não mais em simples “crônicas” de caráter informativo, se imiscuíram e amalgamaram à ficção*<sup>1</sup>.

A pesquisa de Peres segue apontando para a capacidade de Alencar traçar parâmetros de gênero à literatura brasileira por meio da mistura de níveis, como o romance histórico e o romance de folhetim, dois gêneros em voga na literatura de então.

*As minas de prata* se configura, sob esta ótica, como romance sensível ao seu tempo, capaz de convergir história e ficção sob a égide de uma nascente literatura nacional. A habilidade de José de Alencar em tornar seu mundo presente objeto de ficção em perspectiva histórica seria bem vista por autores como Mikhail Bakhtin, para quem o romance, como gênero moderno por excelência, só pode ser apreendido a partir de uma análise que o conceba em seu próprio devir<sup>2</sup>.

Este é um tipo de análise de romances que nos é particularmente interessante. Ao estabelecer a necessidade de entender o gênero romanescos em incessante devir, ou seja, como objeto que só se compreende na sua relação intrínseca ao mundo de que fala e, por conseguinte, recria, porquanto carregado e produtor de historicidade, procuraremos levantar algumas questões concernentes às obras *Senhora*<sup>3</sup> e *O Pai Goriot*<sup>4</sup>. Se a perspectiva que pretendemos explorar leva em consideração o fato de que a obra literária deve ser historicizada, nem por isso a faremos se manifestar como reflexo do mundo real; como se o fato de apontar para seu contexto de produção esgotasse todas as possibilidades de compreensão. A teoria bakhtiniana é muito clara e precisa no que concerne a este problema: Ao defender o objeto de sua filosofia da linguagem como o fenômeno da interação verbal<sup>5</sup>, o autor subscreve a importância de se pensar qualquer tipo de linguagem como enunciado que só faz sentido quando colocado no seu uso corrente sem deixar de atentar para o fato de que a natureza linguística deste enunciado deve ser analisada nestes termos<sup>6</sup>.

Essas diretrizes teórico-metodológicas mais gerais nos atentaram para uma hipótese que é, ela mesma, a espinha dorsal do livro *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson. Na apresentação de seu livro, Anderson nos provoca com a seguinte reflexão:

---

<sup>1</sup> PERES, Marcos Flamínio de. **As minas e a agulheta**: Romance e história em *As minas de prata*, de José de Alencar. Edumg, 2015, p. 16.

<sup>2</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A Teoria do Romance. 7 ed. SP. UNESP/Hucitec, 2014, p. 397.

<sup>3</sup> ALENCAR, José de. **Senhora**. SP: Klick editora, 1997.

<sup>4</sup> BALZAC, Honoré de. **O Pai Goriot**. In: \_\_\_\_\_. *A Comédia Humana* (vol.4). 3 ed. SP. Globo, 2012.

<sup>5</sup> BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. SP: Hucitec, 2006, p. 110.

<sup>6</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. SP: Martins Fontes, 1997, p. 224.

E se a “antiguidade” fosse, em determinado contexto histórico, a consequência necessária da “novidade”? Se, conforme eu pensava, o nacionalismo era a expressão de uma forma de consciência radicalmente transformada, então a percepção desse rompimento e o necessário esquecimento da consciência anterior não teriam de criar sua própria narrativa?<sup>7</sup>

A formulação de Anderson abre-nos o olhar para o âmago do século XIX como tensão, disputa e consolidação de memórias. Diante disso, compreender, por exemplo, a obra *Senhora*, não deve ser somente em relação às *Minas de prata*, mas ao próprio projeto literário de Alencar, para quem a literatura nacional possui uma relação orgânica com a história da nação. Em outras palavras, podemos dizer que, por ser ela mesma carregada de devir, a obra literária subscreve, também, um porvir.

*O Pai Goriot* também pode ser analisado sob esta ótica. Não está presente em Balzac uma narrativa mitopoética à maneira de Alencar, mas é no âmago das transformações e disputas que perfilam a queda do *ancien régime* e a consolidação de uma burguesia nacional participativa e operante nas decisões da nação que entendemos com mais acuidade a relação entre realismo e romantismo destacada na obra balzaquiana por Erich Auerbach<sup>8</sup>.

O feixe motriz destas discussões é a percepção de recursos estéticos que apontam para a construção de valores nas narrativas. Ao dar uma conotação trágica aos eventos de *O Pai Goriot*, tal como nos atenta Auerbach, Balzac figura valores de uma sociedade em franco declínio e elabora, diante deste material, uma “teoria geral da civilização” que é, em si mesma, tão fantasiosa quanto a dos romances românticos mais marcantes, como os de Hugo<sup>9</sup>.

Em *Senhora*, por sua vez, Alencar se mostra convicto de que os valores propalados pela burguesia da qual ele próprio faz parte são os valores que irão redimir o então estado de coisas da corte. Quando postos em contraste com outros escritos do autor, percebemos um claro projeto civilizacional que se delinea, em *Senhora*, como porvir de um devir subscrito em obras de outro cunho, como *O Guarani* ou, propriamente, *As minas de prata*. Essas diretrizes civilizacionais perceptíveis nos romances inviabilizam algumas críticas que pretendem, de certa forma, aproximar Alencar de Balzac. As implicações de formação de um cânone literário são claras: Como já reconhecido escritor da “literatura universal”, aproximar Alencar de Balzac causa um certo efeito de grandeza e alinhamento a estes parâmetros. Como já apontamos ao trazer a hipótese de Anderson, defenderemos que uma crítica como esta antes reproduz os

---

<sup>7</sup> ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. SP: Cia das Letras, 2008, p. 23.

<sup>8</sup> AUERBACH, Erich. **Mimesis**. SP: Perspectiva, 2015, p. 405.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 424.

anseios do projeto literário de Alencar, manifesto como porvir, do que se compromete com uma produção objetiva do conhecimento enquanto intenção declarada de tais trabalhos.

## **SENHORA: DEVIR E PORVIR NO PROJETO LITERÁRIO DE FORMAÇÃO DA NAÇÃO**

Quando Alencar inicia seu romance delimitando-o temporalmente da maneira imprecisa como ele faz em *Senhora*, recurso um tanto quanto incomum em suas obras, temos algumas considerações a tecer. *Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela*<sup>10</sup>. A estrela de que menciona é Aurélia, personagem principal do romance. O tempo do romance se mescla com a vida de Aurélia. Mais adiante, ainda na mesma página, lê-se: *Tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; e logo buscaram todos com avidéz informações acerca da grande novidade do dia*<sup>11</sup>.

O raiar de Aurélia possui algo de tão belo quanto surpreendente. É uma estrela nova na sociedade fluminense que a todos despertou curiosidade e estima. Mas esta sociedade fluminense não é precisada em seu tempo. Não é, também, relegada a um passado longínquo, como que remetendo a um estado de origem das coisas. Trata-se, apenas, de anos atrás. Não é, igualmente, um tempo histórico demarcado que poderia servir como mote entre acontecimento histórico real e ficção da qual se pretende plasmar. O tempo de *Senhora* é, ele mesmo, a um só tempo presente, passado e futuro. A sociedade fluminense já está formada. Ela tem um quê de atualidade, porquanto já civilizada, mas não se precisa o ano por um motivo que gostaríamos de especular: *Senhora* pode ser lida como a manifestação de um porvir em respeito ao projeto literário de Alencar.

Em *Iracema*, temos uma noção de tempo que se perde nas origens da nação e no seu momento de encontro com os “conquistadores”. Já em *O Guarani*, o ano 1604 perfila com a expansão deste encontro e o consolidar mesmo da civilização brasileira que desemboca, em convergência com *As minas de prata*, no terreno já preparado para a infante literatura nacional. Esta vinculação orgânica entre a formação nacional e sua literatura é sugerida pelo próprio Alencar no prefácio a *Sonhos D’ouro* (1872). Neste prefácio, Alencar se dedica a responder

---

<sup>10</sup> ALENCAR, José de. **Senhora**. SP: Klick editora, 1997, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 14.

algumas críticas por ele julgadas impertinentes, porquanto incompetentes ao perceber esta lógica em sua obra que ele generaliza à própria condição da literatura no Brasil<sup>12</sup>.

Este momento infante da literatura brasileira seria correspondente às obras *O tronco de ipê*, *O til* e *O Gaúcho*:

Neste período, a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família. Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado<sup>13</sup>.

A noção de civilização que engole e apaga a tradição é gritante. A literatura brasileira seria, pois, aquela que captasse esta transformação para poder reivindicar seu justo lugar nas produções literárias já reconhecidamente modernas, como a Europa ou, mais especificamente, a França. Essa ação valorativa de um passado que guarda a singularidade da nação em contraste com um modelo civilizatório é latente no romance *Senhora*. A já mencionada temporalidade marcada no romance de maneira imprecisa está em consonância com esta concepção orgânica e evolutiva da literatura. A publicação de *Senhora* (1875) dista três anos da publicação de *Sonhos D'ouro* (1872). *Senhora*, ao lado de outros romances como *Lucíola*, *5 minutos* e *Diva*, não se encaixa nas três modalidades listadas por Alencar. Tais modalidades, no pensamento alencariano, são a própria base para uma literatura nacional consolidada.

O ato de plasmar uma temporalidade imprecisa com a própria idade de Aurélia e, posteriormente, como pretendemos apontar, fazer de seu próprio casamento o único marco temporal do romance de que dispomos nos leva a crer que Alencar, em *Senhora*, especula sobre aquilo que deveria ser a literatura nacional já na sua maturidade. Especula, porque é concernente ao seu projeto e obedece sua lógica. Trata-se, pois, de um porvir traçado no horizonte do projeto literário do autor; um porvir que, por estar em consonância com este projeto, está ligado a um passado determinado, arraigado em seu presente e projetado para o futuro.

Estas questões acompanham o encaminhamento do enredo, a relação entre as personagens, bem como a própria espacialidade do romance. A personagem de Aurélia como

---

<sup>12</sup> ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. Obra de domínio público. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/sonhosdoro.pdf>. último acesso em 21 de julho de 2016, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 21.

ponto de convergência do romance e como possibilidade de redenção de seu par, Fernando Seixas. O enredo do romance preparado para admitir uma situação caricatural de seu tempo aludindo para um prática pernicioso e moralmente decaída, bem como a casa de Aurélia como espaço privilegiado para o correr da trama serão considerados. Nossa leitura percorrerá estes pontos tentando firmar este posicionamento e mostrando como a narrativa de *Senhora* parece ser a própria novidade que carece de uma antiguidade a ser criada, tal qual nos incita Benedict Anderson a pensar.

## **AURÉLIA CAMARGO E FERNANDO SEIXAS: UM CASAL ENTRE O DEVIR E O PORVIR**

O romance de Alencar inicia com um acontecimento que é, ele mesmo, impreciso no tempo. O acontecimento de que se trata é o aparecimento de Aurélia Camargo na sociedade fluminense. Sua chegada é radiante e efusiva. Atraí olhares, desconcerta até os mais ilustres. Seu esplendor se torna o centro das atenções; de maneira que ela parece, literalmente, personificar uma estrela majestosa, pois todos os astros passam a orbitar em sua função.

Uma tal aparição só pode ser protagonizada por um personagem que é completo em si mesmo. Assim, desde o início do romance, Aurélia Camargo é uma mulher íntegra e sólida. O curso do enredo não manifesta transformação alguma nesta mulher. Pelo contrário, a ação catalisadora da trama, a compra de Fernando por meio do casamento pecuniário, se constrói como exemplo de sua irredutível personalidade ante uma sociedade moralmente decaída. Só uma mulher como Aurélia, ao mesmo tempo íntegra e radiante, poderia dar o curso da trama da maneira como Alencar a concebe. Tal como os astros mais ilustres, Aurélia possui brilho próprio e conforma as ações ao seu ímpeto e caráter.

Não é por acaso que muitas metáforas remetendo à preciosidade e solidez são empregadas por Alencar para figurar o caráter e a beleza de Aurélia, elementos sempre em harmonia e exuberância. Quando Aurélia conversa com seu recém-adquirido marido, Fernando Seixas, e o expõe à humilhação pela primeira vez, seu temperamento muda de forma a encarnar todos os atributos listados até então; necessários para uma condução firme, autônoma e irredutível da trama: *Aurélia estava lívida, e a sua beleza radiante há pouco, se marmorizara*<sup>14</sup>.

É precisamente este o momento em que Aurélia esquiva-se do beijo de Fernando Seixas. Sua esquiva foi em protesto a um beijo que seria a declaração de amor por parte de alguém que

---

<sup>14</sup> ALENCAR, op. cit., p. 59.

só estava ali pelo interesse no dote de 100 mil réis. Para tomar o controle da situação e rebaixar Seixas a sua condição de mercadoria, Aurélia efetiva uma verdadeira transformação, de modo que sua cândida beleza radiante se torna pálida e petrificada sem, contudo, deixar esvair essa beleza, que de sol passara ao mármore.

Aurélia possui em si a completude de alguém moralmente inquestionável. Sua concepção é, no limite, uma idealização. A partir desta personagem ideal, Alencar aponta os vícios de uma sociedade que ele próprio julga há muito perdida, porquanto entregue aos caprichos de um modelo civilizacional que apaga o que seria o modo correto e brasileiro de ser e agir. É impressionante como as concepções de moral, civilização e nação estão atreladas a uma noção de classes eruditas e populares, bem como a uma noção de tempo responsável por intercalar estes matizes em relações de oposição.

Isto norteia, inclusive, a própria idealização de Aurélia. Sua beleza e sua moralidade incontestes são os atrativos da corte porque Aurélia não vem da corte. Ela é uma moça pobre enriquecida por uma herança. A oposição entre erudito e popular, pois, mostra-se intercambiada com a oposição entre belo e feio, ou entre moral e imoral. Aurélia é naturalmente bela porque não é das classes eruditas; como também é naturalmente de moral elevada porque é pertencente às classes populares. Ao ser “engolida pela civilização”, a corte brasileira, diante da narrativa de Alencar, careceria dos atributos mais marcantes de Aurélia que se mostra à sociedade fluminense como um acontecimento radiante e redentor.

Quando Pedro Camargo, o pai de Aurélia, adocece sozinho e carente de recursos para abrigar e proteger sua família, vê-se obrigado a confiar 3 mil réis a um tropeiro que ali passava para que este fosse ao Rio-de-Janeiro entregar esta quantia a sua mulher, Emília Camargo, mãe de Aurélia. Diante desta confiança, Alencar escreve: *Cumpriu o tropeiro o encargo com uma probidade, de que ainda se encontraram exemplos frequentes nas classes rudes, especialmente do interior*<sup>15</sup>.

Nesta passagem a relação de oposição entre os matizes que destacamos em compasso com o correr do tempo é nítida e emblemática. O tropeiro é um sujeito simples, oriundo das “classes rudes” e é, precisamente, esta característica que o confere uma probidade rigorosa e inquestionável. Mas a relação tempo e espaço também está ali articulada. A civilização se expande, mas ainda temos figuras emblemáticas como este tropeiro. Ainda porque ela não tardará a expandir-se para além da capital e percorrer o interior. Estão, portanto, firmadas

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 65.

oposições claras e de cunho moralizante guiadas por um tempo que é, ele mesmo, o tempo do progresso e um espaço que é expansivo em compasso com este progresso.

Não é por um motivo fortuito que o enredo possui um espaço claramente demarcado. Aurélia chega na sociedade fluminense como um acontecimento arrebatador. É de sua chegada à corte que Alencar nos fala. A corte é figurada, pois, como eixo articulador entre Brasil e Europa; ou entre a nação brasileira e a civilização. A trama é toda ela desenvolvida na relação de Aurélia com essa sociedade. O casamento Aurélia e Seixas está em total conformidade com isto. Primeiramente, devemos considerar a própria formação da personagem de Fernando Seixas. Ao contrário de Aurélia, Seixas é uma personagem medíocre. Ele é destas figuras arrivistas que sobrepujam qualquer valor que fosse eleito por Alencar como elevado em nome de uma vida tranquila e confortável:

Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível da cera que molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição. Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade. Segundo essa doutrina, tudo é permitido em matéria de amor; e o interesse próprio tem plena liberdade, desde que transija com a lei e evite o escândalo<sup>16</sup>.

Se Aurélia se enrijecia feito mármore, Seixas, por sua vez, se flexibilizara feito cera. O contraste entre a moral de Aurélia e de Seixas está imbricado às relações entre os matizes que já destacamos. Aurélia, uma pobre moça, oriunda, pois, das “classes rudes”, possui uma moral que desconhece Seixas; rapaz cosmopolita e afeito aos caprichos da civilização. Mas Seixas está entre estas pessoas que se agarram às leis e aos costumes para manter um arremedo de escrúpulo. Contanto que seja mantida, em último nível, uma certa legitimidade, o amor por interesse não possui limites.

Esta lógica interna da personagem é indispensável para o correr da trama. É a flexibilização do caráter que leva a personagem a largar Aurélia pelo dote de 30 mil réis e, posteriormente, ser comprado em segredo pela mesma Aurélia, agora já enriquecida, pelo valor mais conveniente de 100 mil réis. Ao descobrir que a mulher responsável pelo seu arremate era Aurélia, não deixa de declarar seu amor; como se o fato dele tê-la trocado em nome de um dote de nada fosse importante. Todavia, quando exposto à humilhação pela esposa/proprietária, Seixas renuncia aos caprichos decorrentes de sua negociata e enverga sua moral em nome do propósito de restituir sua humanidade.

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 43.

Quando, finalmente, consegue prover-se do dinheiro necessário à restituição de sua liberdade e humanidade, Seixas procura certificar-se junto a Aurélia de sua postura:

Mas os vinte contos, eu já os não possuía naquela ocasião, nem tinha onde havê-los. Em tais circunstâncias restavam duas alternativas; trair a obrigação estipulada, tornar-me um caloteiro; ou respeitar a fé do contrato e cumprir minha palavra. Apesar do conceito que lhe mereço, faça-me a justiça de acreditar que a primeira dessas alternativas, eu não a formulei senão para a repelir. O homem que se vende, pode depreciar-se; mas dispõe do que lhe pertence. Aquele que depois de vendido subtrai-se ao dono, rouba o alheio. Dessa infâmia isentei-me eu, aceitando o fato consumado que já não podia conjurar, e submetendo-me lealmente, com o maior escrúpulo, à que eu reconhecera como lei, e à qual me alienara. Invoco sua consciência; por mais severa que se mostre a meu respeito, estou certo que não me negará uma virtude: a fidelidade à minha palavra<sup>17</sup>.

Se Seixas não fosse essa cera flexível com um fundo de escrúpulos, Aurélia teria o dissipado por completo. Se Seixas tivesse, por outro lado, uma moral inquestionável como a de Aurélia, é de se supor que o casamento por arranjo sequer haveria de ser um problema e, conseqüentemente, a própria trama perderia sua razão de ser. Mas o problema percorreu todo o livro e o final feliz foi possível. Vendo Seixas resgatado de sua condição de mercadoria, Aurélia declara seu amor e propõe casamento ao “novo Seixas”: *As cortinas cerraram-se. E as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal*.<sup>18</sup>

O arranjo das personagens principais está, pois, ligado ao enredo centrado no casamento em duas instâncias: A primeira, que perfila todo o enredo, é o casamento pecuniário, fator que Alencar representa e concebe como disparate da sociedade em que vive. A respeito disso, vale lembrar a análise de Antonio Cândido, que aponta para a construção do romance todo ele a partir de uma relação de negociação; desprovido de qualquer pessoalidade ou humanidade<sup>19</sup>.

A segunda lida com o casamento alicerçado no “santo amor conjugal”. Ele é a própria antípoda ao casamento pecuniário e só pode se concluir quando a relação de mercadoria é dissipada pelo casal. A própria instituição do casamento, desta forma, se alinha aos matizes de oposição dos quais já mencionamos, de maneira que é o jogo entre estas oposições, concatenados a uma determinada perspectiva de tempo e de espaço que se configuram como fundação não apenas do romance, mas do próprio projeto literário de Alencar.

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 171.

<sup>19</sup> CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. RJ: Ouro sobre azul, 2006, p. 16.

Já mencionamos que a corte, ou “a sociedade fluminense” é um espaço caro à trama. Mas, depois que o casamento se firma, a intriga das personagens principais é velada e passa a se orientar, temporal e espacialmente, com referência no casamento. A quarta parte, “Resgate”, é, marcadamente, dedicada ao desenrolar das ações e acontecimentos posteriores ao curioso matrimônio. Só temos uma vaga noção de tempo diante de frases como: *Era a primeira vez, e já tinham mais de seis meses de casados; era a primeira vez que o braço de Seixas enlaçava a cintura de Aurélia*<sup>20</sup>. Ou ainda: *É a segunda vez que a vejo com este roupão. A primeira foi há cerca de onze meses, não justamente neste lugar, mas perto daqui naquele aposento*<sup>21</sup>. Dentro da temporalidade difusa de *Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela*<sup>22</sup> os meses que sucedem o casamento nos são apresentados de maneira um tanto quanto esparsa e sempre em função da união que é, ela mesma, temporalmente imprecisa. As ações voltam-se para o casal principal do romance e são mote para tangenciar outras dimensões do enredo.

Neste ínterim, há uma outra oposição que se impõe: a oposição entre público e privado que é catalisada pelo espaço da casa na trama. O embate explícito entre Aurélia e Seixas se dá apenas nos recantos mais íntimos da casa: quartos, toucadores, escritórios; todos eles longe das vistas de terceiros. Diante dos criados e, mais ainda, fora da casa, a intriga e o confronto entre o casal não desaparece, mas é revestido por uma mordaz ironia, capaz de disfarçar de terceiros as ofensas e injúrias trocadas. A casa assume, assim, uma relação de ambiguidade; de representação e dissimulação e o lugar de privacidade é onde o casal pode ser “verdadeiro com seus sentimentos”. Cumpre, pois, destacar o fato de que a quarta parte volta-se inteiramente para o casamento e seus marcos temporais e espaciais estão coordenados em função deste que é, até o desenlace da trama, mais uma transação mercantil que manifestação do “santo amor conjugal”:

Eu supunha haver feito uma coisa muito vulgar que o mundo tem admitido com o nome de casamento de conveniência. A senhora desenganou-me: definiu a minha posição com a maior clareza; mostrou que realizara uma transação mercantil; e exibiu o seu título de compra, que naturalmente ainda conserva<sup>23</sup>.

Ao articular público e privado com autenticidade e dissimulação, sempre em relação de oposição, a narrativa de Alencar sustenta alguns pontos que precisarão com maior propriedade

---

<sup>20</sup> ALENCAR, Op. Cit., p. 147.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 167.

o que expomos em nossa introdução: Alencar formula uma obra com base na sua idealização de nação (manifesta em obras como *Iracema* e *O Guarani*). Sua lógica civilizacional é a de seu presente, como nos mostrou Flaminio Peres ao nos atentar para o fato de que o enredo de *As Minas de Prata* surge em congruência com a formação de uma historiografia oficial da nação. Tal qual a hipótese de Benedict Anderson sugere, a invenção deste passado nacional é condição para a novidade de seu tempo, a mesma responsável por guiar os parâmetros desta historiografia. O casamento reduzido à mercadoria e sua relação problemática com um final redentor, digno do santo amor conjugal, encarna, pois, em *Senhora* o desejo de traçar o futuro a partir do retorno ao passado que o próprio Alencar ajudou a construir.

Esse desejo só pode ser exposto à medida que enxergamos as concepções de tempo, de espaço, de civilização e de modernidade que nortearam os parâmetros do século XIX. Aquilo que seria, para Alencar, a autêntica literatura nacional é, desta forma, uma invenção precisa de seu tempo; amparada por concepções de mundo e de cultura em total conformidade com as mais distantes do Brasil que se possa imaginar.

Num texto denominado *O Romantismo, entre nacionalismo e mundialização*, Alain Vaillant propõe um recorte temporal que permite compreender o romantismo como movimento cultural ligado a estas concepções:

o romantismo corresponde ao período que, para cada país europeu ou sob influência europeia se estendeu da emergência das primeiras aspirações políticas nacionais ao estabelecimento de uma democracia parlamentar – com todo seu aparelho legal e administrativo – e designa globalmente as atividades culturais, artísticas, intelectuais e literárias que se desenvolveram durante este período de transição<sup>24</sup>.

Perceber, na narrativa de *Senhora*, esta temporalidade a partir dos elementos trazidos é atentarmos ao devir como marca geral do romance enquanto gênero afeito à modernidade<sup>25</sup>. É, também, perceber como este devir subscreve um porvir que lhe é próprio; fruto de uma disputa por memórias que deve ser entendida caso queiramos compreender os sentidos tomados pelos discursos que a compõem<sup>26</sup>. Sem deixar de se imiscuir aos problemas oriundos desta temporalidade, a relação entre devir e porvir assume outro sentido quando nos atentamos à narrativa de *O Pai Goriot*.

---

<sup>24</sup> VAILLANT, Alain. **O Romantismo, entre nacionalismo e mundialização**. Olho d'água, São José do Rio Preto, 5(2): 1-263, jul-dez 2013, p. 84.

<sup>25</sup> BAKHTIN, Op. Cit., p. 397.

<sup>26</sup> ANDERSON, Op. Cit., p. 23.

## **O PAI GORIOT: A MONETARIZAÇÃO DA VIDA NA PASSAGEM DO ROMANTISMO PARA O REALISMO**

*A burguesia despiu da sua aparência sagrada todas as atividades até aqui veneráveis e consideradas com pia reverência. Transformou o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem de ciência em trabalhadores assalariados pagos por ela. A burguesia arrancou à relação familiar o seu comovente véu sentimental e reduziu-a a uma pura relação de dinheiro<sup>27</sup>.*

Quantos sentidos diferentes pode assumir a transformação radical da consciência de que nos fala Benedict Anderson? Se a proposição temporal de Alain Vaillant estiver correta, não será precipitado asseverar que, ao menos para o século XIX, podemos pensar em tantos sentidos quanto romantismos pudermos identificar.

Se em Alencar o sentido de civilização que carrega sua narrativa é o dos valores íntegros e autóctones, porquanto, na concepção do autor, resistentes nos seios das tradições e povos mais originários do país, *O Pai Goriot* é um romance que questiona estes valores por meio de uma hipótese manifesta por Honoré de Balzac no seu *Avant Propos*:

Não transforma a sociedade o homem, segundo os meios em que se desenvolve sua ação, em outros tantos indivíduos diferentes, à semelhança das variedades em zoologia? As diferenças entre um soldado, um operário, um administrador, um advogado, um desocupado, um sábio, um homem de Estado, um comerciante, um marujo, um poeta, um mendigo, um padre são, conquanto mais difíceis de apreender, tão consideráveis como as que há entre o lobo, o leão, o asno, o corvo, o tubarão, o lobo-marinho, a ovelha etc. Existiram pois, e existirão sempre, espécies sociais como há espécies zoológicas<sup>28</sup>.

Mesmo que, já nas linhas seguintes deste mesmo texto, Balzac torne mais complexa esta assimilação mediante considerações a respeito da casualidade como fator inexistente no reino animal e abundante no social, *O Pai Goriot* é, como já nos apontou Erich Auerbach, um romance que não deixa de operar segundo a lógica desta assertiva. Conforme Auerbach, o que distancia o romance balzaquiano de um realismo encarnado por figuras como Flaubert é, justamente, o esforço colossal de admitir a sociedade francesa de sua época sob esta égide:

Estas considerações gerais parecem-me evidentes; é muito mais difícil descrever com alguma exatidão a ideologia que domina precisamente a

---

<sup>27</sup> MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. Obra de domínio público. Disponível em: [http://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/1997\\_manifesto\\_partido\\_comunista\\_editorial\\_avante.pdf](http://www.pcp.pt/sites/default/files/documentos/1997_manifesto_partido_comunista_editorial_avante.pdf). Último acesso em 08 de janeiro de 2016, p. 32.

<sup>28</sup> BALZAC, Honoré de. **Avant Propos**. In: \_\_\_\_\_. *A Comédia Humana* (vol.1). SP. Globo, 2012, p. 87.

especial maneira de representar de Balzac. As indicações que ele próprio faz a respeito são numerosas e dão também muitos pontos de apoio, mas são confusas e contraditórias. Por mais que ele seja rico em ideias e em imaginação, não possui a qualidade de separar entre si os diversos elementos da sua própria ideologia, não é capaz de represar a irrupção de imagens e comparações sugestivas, mas carentes de clareza, em meio a análises racionais e, em geral, não consegue adotar uma posição crítica diante da corrente de sua própria inspiração. Todas as suas análises racionais, embora estejam cheias de observações isoladas agudas e originais, levam a uma fantasiosa macroscopia, que lembra o seu contemporâneo Hugo<sup>29</sup>.

Um exemplo prático desta confusão e que não lida com o romance abordado por ora, mas que pode ser trazido no ensejo desta mesma discussão, é o da novela *Sarrazine* abordado por Roland Barthes no seu *A morte do autor*. Se retomarmos a definição objetal da filosofia da linguagem proposta por Bakhtin, a saber, a do fenômeno mesmo da interação verbal<sup>30</sup>, compreendemos os romances multifacetados de Balzac como manifestação de um número indefinido de vozes intercruzadas e materializadas num enunciado. Barthes é mais audacioso em seu artigo, de maneira a destacar esta indefinição para retaliar a vontade iluminista de vincular uma obra a seu autor, personagem que seria senhor desta obra e chave para sua interpretação:

Na sua novela *Sarrasine*, Balzac, falando de um castrado disfarçado de mulher, escreve esta frase: Era a mulher, com os seus medos súbitos, os seus caprichos sem razão, as suas perturbações instintivas, as suas audácias sem causa, as suas bravatas e a sua deliciosa delicadeza de sentimentos. - Quem fala assim? Será o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? Será o indivíduo Balzac, provido pela sua experiência pessoal de uma filosofia da mulher? Será o autor Balzac, professando idéias “literárias” sobre a feminilidade? Será a sabedoria universal? A psicologia romântica? Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve<sup>31</sup>.

Apesar de cada autor traçar desdobramentos divergentes, quando não contrários, devemos considerar que ambos falam de um mesmo problema, problema este que pode ser trazido num cunho teórico-metodológico específico: a escrita de Balzac possui uma opacidade que o distancia, sobremaneira, da narrativa de Alencar em *Senhora*. Por mais que elenquemos

---

<sup>29</sup> AUERBACH, Op. Cit., p. 424.

<sup>30</sup> BAKHTIN, Op. Cit., p. 110.

<sup>31</sup> BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. SP: Martins Fontes, 2004, p. 54.

semelhanças de estilo, como é o caso já amiúde tratado do recurso da descrição pormenorizada, e que sejam elas concebidas como influências de um para com o outro, como o próprio Alencar sugere em *Como e porque sou romancista*<sup>32</sup>, poderíamos suscitar já este ponto como uma divergência em consonância com os intentos que orientam as narrativas: Balzac confunde, talvez propositalmente (nunca o saberemos), julgamentos de cunho pessoal do narrador com julgamentos de personagens; elenca reações surpreendentes, que quebram com a linearidade do enredo e propõe ao leitor uma recomposição que, no limite, ampara-se na diretriz do projeto declarado da *Comédia Humana*<sup>33</sup>.

O sentido valorativo que Alencar imbuí na narrativa de *Senhora*, por sua vez, não permite uma tal confusão: As personagens são límpidas e todas merecem algum tipo de julgo certo do narrador, sempre em consonância com os matizes em pares de oposição de que tratamos. Para Aurélia, uma asseveração que a condene é inexistente. Para Seixas, sua mediocridade permite que Alencar destaque um ou outro elogio, mas nada que seja algo isento de uma crítica posterior, ou mesmo reconhecido como “grandiosidade”. As narrativas, portanto, apresentam uma diretriz que precisa ser deslindada na própria forma como são concebidas: Em *O Pai Goriot*, é a relação complexa de algumas personagens com Eugène de Rastignac que pretendemos percorrer com este intuito.

A personagem de Rastignac possui aparição em outros romances da *Comédia Humana*, como em *A pele de Onagro*, romance em que Eugène serve de “mentor” à personagem principal, Rafael, um jovem dândi que firma um pacto fáustico com o diabo. Mas é em *O Pai Goriot* que vemos a formação desta personagem singular e marcadamente presente nas diversas intrigas e tramas balzaquianas. Suas ações futuras dependerão dos acontecimentos deste romance, marca da assimilação do devir no herói concebido por Balzac.

## **EUGÈNE DE RASTIGNAC: TENSÕES E DISPUTAS DE MEMÓRIA NA FORMAÇÃO DE UM HERÓI**

A temporalidade manifesta por Alain Vaillant em seu artigo sobre o Romantismo como movimento global, a saber, da formação de determinada consciência nacional à consolidação de um aparato político institucional amparado, via de regra, na democracia parlamentar<sup>34</sup>,

---

<sup>32</sup> ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Obra de domínio público. Disponível em: [http://www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/como\\_e\\_porque\\_sou\\_romancista.pdf](http://www.aprendebrasil.com.br/classicos/obras/como_e_porque_sou_romancista.pdf). último acesso em 08 de janeiro de 2016.

<sup>33</sup> BALZAC, Op. Cit., p. 86.

<sup>34</sup> VAILLANT. Op. Cit., p. 84.

compreende tanto o projeto alencariano de formação e definição de uma diretriz para a cultura nacional, quanto o intento balzaquiano de comparação literária entre o homem e o animal. Não somente porque os debates científicos trazidos por Balzac com tanto entusiasmo e avidez – ao ponto, inclusive, de dedicar *O Pai Goriot* ao zoologista Saint-Hilaire – fazem também parte desta “transformação radical da consciência”, mas pelo fato de a macroscopia engendrada na narrativa, tal qual nos atenta Auerbach, possuir um sentido civilizador que está em congruência com seu tempo. Este sentido procuraremos apreender no movimento de formação da personagem de Eugène de Rastignac.

Quando Mikhail Bakhtin nos sugere que o romance deve ser apreendido em seu devir, na sua capacidade de tomar o “todo do mundo” como forma de romance, propõe uma tipologia que sirva como norte para esta apreensão. Um dos tipos compreendidos é o do romance de formação. A particularidade deste romance é que o herói é concebido como alguém sensível ao mundo com o qual tem de lidar. Inserido e partícipe deste mundo, o herói deixa de ser um componente fixo para ser concebido em sua formação:

A imagem do herói já não é uma *unidade estática* mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica*. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável*. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de *romance de formação do homem*<sup>35</sup>.

*Rastignac* aparece como mentor de Rafael em *A pele de Onagro* precisamente por já ter sua formação delineada em *O Pai Goriot*. Não que haja a necessidade de uma sequência cronológica entre tais eventos, mas importa o fato de que *Rastignac* possui uma dinâmica que é, ela mesma, a dinâmica de formação, de relação entre personagem e mundo que participa ativamente do destino e das ações futuras do herói.

Em *Rastignac*, Balzac parece introjetar as tensões e problemas manifestos pelos matizes de oposição que destacamos em Alencar. O herói é um nobre de família financeiramente decaída que sai do campo e vai para Paris com o objetivo de se bacharelar em direito. Lá se relaciona com diversas personagens que marcam profundamente a trajetória do estudante e influem diretamente em sua formação. *Rastignac* tem de lidar com valores e sentimentos

---

<sup>35</sup> BAKHTIN. Op. Cit., p. 238.

ambíguos que o puxam, ora para as maravilhas do mundo citadino, ora para a imagem idealizada dos valores autênticos do campo e da família.

As menções diretas que o narrador faz a respeito da transformação paulatina de *Rastignac* não são poucas, mas seria equivocados pensarmos que, tal como sua viagem, o estudante passa do campo à cidade. É desta tensão e ambiguidade que surge um complexo emaranhado de sentimentos, angústias e valores. Tão complexos ao ponto de nos perdermos, de termos dificuldade para separar o que haveria de ser um julgamento da personagem, do narrador, de Balzac como indivíduo ou de tantas possibilidades como haveríamos de imaginar.

Gostaríamos, pois, de asseverar quanto ao seguinte: Por abarcar, em contraste com a narrativa de *Senhora*, um devir incerto e impreciso, a narrativa de *O Pai Goriot* se faz, ela mesma, imprecisa e opaca. Balzac não propõe um retorno às origens nacionais da maneira como faz Alencar, pois está orientado por um sentido de civilização que diverge de *Senhora*. É um porvir que lida com outro devir, com outra realidade e, por isso, suscita outras questões e encarna outras possibilidades. Em artigo publicado na revista *non plus*, o professor Fausto Calaça Galvão de Castro introduz algumas considerações a respeito da questão de gênero em Balzac com o seguinte parágrafo:

Nas primeiras páginas de *O Pai Goriot*, publicado inicialmente por Honoré de Balzac no ano de 1834, há uma descrição curiosa da pobre e decadente pensão, situada na Rua Neuve-Sainte-Geneviève – atual Rua Tournefort, no Quartier Latin de Paris – onde se hospedam alguns dos principais personagens do romance. Na porta de entrada, encontra-se uma tabuleta na qual se lê: “Casa Vauquer. Pensão burguesa para os dois sexos e outros” (BALZAC, 1976, p. 51). Esta inscrição oferece-nos uma ideia sobre as representações romanescas da sexualidade que estão dispersas em toda obra *A Comédia Humana*. Independentemente da importância que Balzac oferece às relações bilaterais entre homens e mulheres e da sátira que esta inscrição possa oferecer – observa Owen Heathcote (2003) – é inegável que ele põe em dúvida a bilateralidade de um sistema de distinção sexual. Ao sistema binário se agrega a possibilidade de uma tríade, ou a bilateralidade, ela mesma, parece inaugurar a possibilidade de sua expansão ou dispersão. Enfim, o que, de fato, nos causa certa inquietação e estranheza é a expressão “e outros” acrescentada à expressão “Pensão burguesa para os dois sexos”, que era “comum nas portas de entrada de pensões da antiga Paris”<sup>36</sup>.

Não é somente da bilateralidade entre homens e mulheres que falamos, mas de um projeto civilizacional que se ampara na articulação deste sistema bilateral, incluso as relações de gênero. A narrativa de Balzac coloca em dúvida este mundo, suspende suas premissas e

---

<sup>36</sup> CASTRO, Fausto Calaça Galvão de. **Balzac e a “Pensão burguesa para os dois sexos e outros”**. SP: Non plus n. 3, 2013, p. 5.

explora possibilidades que, amparadas num mesmo matiz, engendra outra ordem, distinta da narrativa de *Senhora*. E esta incerteza perpassa a formação da personagem de *Rastignac*, personagem que transita entre a imunda Paris da pensão *Vauquer* e o mais fino trato da casa de barões e duquesas. Personagem envolta entre um arremedo de consideração e carinho por sua família e o desejo de se fazer notado no imenso mar parisiense. A tensão que perpassa *Rastignac* é o próprio devir de um projeto civilizacional que Balzac enxerga como incerto e impreciso, posto em dúvida no correr de seu processo histórico.

A promessa de uma república erigida por base na vida ativamente política dos cidadãos não se sustentou nos acontecimentos pós 1789 e a passagem do século XVIII ao XIX foi vista pelos românticos com certo desalento e perda de sentido frente à monetarização completa da vida. O burguês como personagem histórico que toma a cena foi desnudado em sua atividade cumulativa maçante e destituída de propósito.

Não por outro motivo o dinheiro figura como razão de ser do romance, como dispositivo gerador de conflitos, redutor de valores e como condição única de ascensão e prestígio. Ao considerar a propriedade de troca e equivalência do dinheiro como condição da narrativa de *O Pai Goriot*, Roberto Schwarz escreve: *A sua propriedade de medir qualidades humanas numa escala quantitativa, tornando-as intercambiáveis e mercáveis, dita a forma interna do romance. A transformação de qualidades pessoais em mercadoria é o movimento geral do livro*<sup>37</sup>.

*Rastignac* é uma personagem que é trespassada pela tensão entre esta propriedade e os sentimentos que o arrebatam durante os infortúnios que passa no decorrer da trama. Sua relação com *Vautrin* é ambígua: Conforme mais experiência adquire, mais compreende as palavras do misterioso homem; ao mesmo tempo em que repele moralmente os meios inescrupulosos que ele o sugere. Ao se aproximar de *Pai Goriot*, as ambiguidades do herói tomam a forma das duas filhas do velho burguês: Inicialmente apaixonado pela condessa de *Reustad* – a filha de *Goriot* que se casa com um nobre e é, por isso, aceita na alta sociedade parisiense – percebe que as portas da casa da condessa não se abrirão mais para ele e investe em Delfina de *Nucingen*, a outra filha de *Goriot*. Muito rica, mas que só lhe conferem papel secundário nesta mesma sociedade, isto pelo fato de seu marido, o Barão de *Nucingen*, ser um burguês com o título comprado.

Desta tensão, outra personagem se interpõe na formação de *Rastignac*. A viscondessa de *Beauséant* é uma prima longínqua do estudante e se coloca como “mentora” da estratégia

---

<sup>37</sup> SCHAWRZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. RJ: Paz e terra, 1981, p. 159.

básica do herói na trama. Ao deslindar a relação entre as duas irmãs, a viscondessa, de origem “autenticamente nobiliárquica”, procede com uma leitura arguta dos valores postos em jogo e de como *Rastignac* deve se portar diante deles:

Escute-me, Miguel... (Ela trocava inconscientemente o nome do estudante.) 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! Eu a receberei uma vez ou duas, nas horas de visita, quando houver bastante movimento aqui. Mas nunca pela manhã. Eu a cumprimentarei, será suficiente. Você fechou para si a porta da condessa por ter pronunciado o nome do pai Goriot. Sim, meu caro, se você for vinte vezes à casa da Sra. de Restaud, vinte vezes lhe dirão que ela está ausente. Você está marcado. Pois bem, que o pai Goriot o leve à presença da Sra. Delfina de Nucingen. A bela Sra. de Nucingen será sua tabuleta. Faça-se seu preferido e as mulheres se apaixonarão por você. Suas rivais, suas amigas, suas melhores amigas, quererão arrebatá-lo de suas mãos. Há mulheres que amam o homem escolhido por outra, como há pobres burguesas que, usando nossos chapéus, esperam adquirir nossas maneiras. Você terá êxitos. Em Paris, o êxito é tudo, é a chave do poder. Se as mulheres o julgarem espirituoso e inteligente, os homens acreditarão nisso, se você não os decepcionar. Então, poderá desejar tudo, poderá ir onde quiser. E ficará sabendo o que é a sociedade, uma reunião de incautos e de velhacos. Não se misture a uns nem aos outros. Dou-lhe meu nome como um fio de Ariadne para entrar nesse labirinto<sup>38</sup>.

*Rastignac* se forma no meio deste conflito. Balzac constrói este romance incorporando o tempo e o “todo do mundo” na formação do estudante. A relação de universalização e de troca que o dinheiro estabelece e a burguesia que toma a condução da revolução de 1789 aparecem em toda sua ambiguidade de valores e propósitos como problemas pujantes da formação de *Rastignac* e de sua relação com os outros personagens do romance. No âmago deste devir, o porvir de *Rastignac* e do projeto civilizador interpretado por Balzac só pode ser incerto.

---

<sup>38</sup> BALZAC, Honoré de. **O Pai Goriot**. In: \_\_\_\_\_. A Comédia Humana (vol.4). 3 ed. SP. Globo, 2012, p. 81-2.