



**“Os ecos de paris”: o tecido da moda e a tinta da literatura em  
“As ilusões Perdidas” (1837) de Honoré de Balzac**

**“The echoes of paris”: the fabric of fashion and the ink of  
literature in “Lost Illusions” (1837) by Honoré de Balzac**

**“Los ecoes de paris”: la tela de la moda y la tinta de la  
literatura en “Las ilusiones perdidas” (1837) de Honoré de  
Balzac**

**Antônio Nacílio Sousa dos Santos**

Mestre em Sociologia

Instituição: Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Endereço: Av. Valderi Machado de Almeida, 1484, Dourado, Horizonte, Ceará,  
Brasil

E-mail: naciliosantos1@hotmail.com

**Sérgio Nunes de Jesus**

Doutor em Ciências da Linguagem

Instituição: Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Endereço: Rua Pioneiro Anésio Pinto de Sousa, 1804, Alto da Boa Vista 1,  
Cacoal, Rondônia, Brasil

E-mail: sergio.nunes@ifro.edu.br

**Priscila Maria Silva Oliveira**

Mestre em Ciências da Educação

Instituição: Universidad de La Integración de Las Américas (UNIDA)

Endereço: Rua Tulipa, 10, Bairro Jardim Primavera, Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil

E-mail: priscillaczs96@gmail.com

**Ailson Gomes de Lima**

Mestre em Ciências da Educação

Instituição: Universidad de la Integración de Las Américas (UNIDA)

Endereço: Rua Tulipa, 10, Bairro Jardim Primavera, Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil

E-mail: aailsonpower29@gmail.com

**Maiko Matheus Santos Barros**

Graduando em Letras, Língua Portuguesa

Instituição: Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Endereço: Travessa Santo Antônio, 1044, Marambaia, Nova Timboteua, Pará,  
Brasil

E-mail: maikomatheussantos@gmail.com



### **Mônica da Costa Cintra**

Mestre em Estudos Literários

Instituição: Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Endereço: Rua Cesar Soares, 359, Centro, Ipirá, Bahia, Brasil

E-mail: monicamestranda@gmail.com

### **Kennya Rodrigues Nunes**

Doutoranda em Ciências Empresariais e Sociais

Instituição: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES)

Endereço: Paraguay, 1401, C1061, Cdad. Autónoma de Buenos Aires, Argentina

E-mail: kennyanunesuk@gmail.com

### **RESUMO**

As obras de Honoré de Balzac são um espelho fiel da sociedade francesa do século XIX, capturando com maestria os detalhes de sua estrutura social e cultural. O autor, em seus escritos, não apenas narra histórias envolventes, mas também oferece uma análise perspicaz das dinâmicas sociais, revelando como a moda e a indumentária funcionam como símbolos de status e identidade. A importância de sua obra reside na capacidade de proporcionar uma compreensão profunda do contexto histórico e social de sua época, destacando as nuances das relações entre diferentes classes sociais. Este estudo se centra na obra “As Ilusões Perdidas” (1837), uma das peças mais emblemáticas do autor, para explorar como retrata a aristocracia, a burguesia e os artistas através de suas vestimentas e comportamentos. Ao fazer isso, buscamos elucidar a complexa teia de significados que a moda assumia naquele período. A metodologia adotada é qualitativa, analítica e bibliográfica e envolve uma análise interdisciplinar que integra diversas áreas do saber, destacando, teoricamente, os conceitos de Pierre Bourdieu (2001), teoria da moda, permitindo uma visão multifacetada das interações sociais e dos códigos de vestimenta descritos pelo autor. Assim, os achados desta pesquisa revelam como Balzac utilizava a moda não apenas como um elemento decorativo, mas como um recurso narrativo fundamental para criticar e expor as tensões e contradições de sua sociedade. Ao examinar os personagens de “As Ilusões Perdidas”, percebemos como a indumentária serve para destacar aspirações, disfarçar fragilidades e consolidar identidades sociais. Esta investigação contribui para um entendimento mais profundo da obra e oferece insights valiosos sobre a intersecção entre moda e literatura no século XIX.

**Palavras-chave:** Balzac, sociedade francesa, moda, dinâmicas sociais.

### **ABSTRACT**

Honoré de Balzac's works serve as a faithful mirror of 19th-century French society, masterfully capturing the details of its social and cultural structure. In his writings, the author not only narrates compelling stories but also offers insightful analysis of social dynamics, revealing how fashion and attire function as symbols of status and identity. The significance of his work lies in its ability to provide a profound understanding of the historical and social context of his time,



highlighting the nuances in relations between different social classes. This study focuses on Balzac's "Lost Illusions" (1837), one of his most emblematic works, to explore how he portrays the aristocracy, bourgeoisie, and artists through their clothing and behaviors. In doing so, we aim to elucidate the complex web of meanings that fashion assumed during that period. The methodology employed is qualitative, analytical, and bibliographical, incorporating an interdisciplinary analysis that integrates various fields of knowledge, theoretically underpinned by Pierre Bourdieu's concepts (2001) on fashion theory. This approach provides a multifaceted view of social interactions and dress codes as described by the author. Thus, the findings of this research reveal how Balzac used fashion not merely as a decorative element but as a fundamental narrative device to critique and expose the tensions and contradictions of his society. By examining the characters in "Lost Illusions", we perceive how attire serves to highlight aspirations, disguise weaknesses, and solidify social identities. This investigation contributes to a deeper understanding of Balzac's work and offers valuable insights into the intersection of fashion and literature in the 19th century.

**Keywords:** Balzac, french society, fashion, social dynamics.

## **RESUMEN**

Las obras de Honoré de Balzac son un fiel reflejo de la sociedad francesa del siglo XIX, capturando con maestría los detalles de su estructura social y cultural. El autor, en sus escritos, no solo narra historias cautivadoras, sino que también ofrece un análisis perspicaz de las dinámicas sociales, revelando cómo la moda y el vestuario funcionan como símbolos de estatus e identidad. La importancia de su obra radica en su capacidad para proporcionar una comprensión profunda del contexto histórico y social de su época, resaltando las sutilezas de las relaciones entre diferentes clases sociales. Este estudio se centra en la obra "Las ilusiones perdidas" (1837), una de las piezas más emblemáticas del autor, para explorar cómo retrata a la aristocracia, la burguesía y los artistas a través de sus vestimentas y comportamientos. Al hacerlo, buscamos dilucidar la compleja red de significados que la moda asumía en ese período. La metodología adoptada es cualitativa, analítica y bibliográfica e implica un análisis interdisciplinario que integra diversas áreas del conocimiento, destacando teóricamente los conceptos de Pierre Bourdieu (2001) sobre teoría de la moda, permitiendo una visión multifacética de las interacciones sociales y los códigos de vestimenta descritos por el autor. Así, los hallazgos de esta investigación revelan cómo Balzac utilizaba la moda no solo como un elemento decorativo, sino como un recurso narrativo fundamental para criticar y exponer las tensiones y contradicciones de su sociedad. Al examinar a los personajes de "Las ilusiones perdidas", percibimos cómo el vestuario sirve para resaltar aspiraciones, disfrazar debilidades y consolidar identidades sociales. Esta investigación contribuye a una comprensión más profunda de la obra y ofrece valiosos insights sobre la intersección entre moda y literatura en el siglo XIX.

**Palabras clave:** Balzac, sociedad francesa, moda, dinámicas sociales.



## 1 INTRODUÇÃO

Durante um longo período, a moda foi uma das esferas mais negligenciadas no âmbito dos estudos literários<sup>1</sup>. Apesar de ser frequentemente considerada um campo trivial, paradoxalmente tem sido examinada de modo superficial, sem o devido reconhecimento de sua legitimidade como uma forma de arte e sua relevância. Esse enfoque, que gerou lacunas substanciais na compreensão histórica, sociológica e filológica da moda, frequentemente obscureceu o estudo de sua interseção com outras manifestações culturais, como o teatro, a pintura e a literatura.

Do nosso ponto de vista, a intersecção entre moda e literatura assume um papel fundamental na prosa e na escrita crítica do século XIX, promovendo continuidade às considerações contemporâneas sobre consumo que se desenvolveram no século anterior (Campbell, 2018: 159). Nesse período, tão multifacetado e dinâmico quanto à própria evolução da moda em sua era moderna, esta última adquire uma presença marcante no cenário artístico, onde passa a se manifestar de maneira estrutural dentro das correntes vanguardistas e de forma tangível em obras literárias e periódicas. Grandes expoentes desse movimento incluem Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Barbey d'Aureilly<sup>2</sup> e, no

---

<sup>1</sup> Durante muito tempo, a moda foi subestimada nos estudos literários devido à percepção predominante de que suas manifestações eram superficiais e de menor importância intelectual. Autores como Honoré de Balzac, em suas obras como “A Pele de Onagro” e “As Ilusões Perdidas”, frequentemente exploraram as complexas interações entre a moda e a sociedade, revelando como as vestimentas podem ser um reflexo das hierarquias sociais e das identidades individuais. No entanto, apesar dessas análises, a moda era muitas vezes vista como um tema periférico, desviando o foco dos estudos literários que tradicionalmente se concentravam em temas considerados mais profundos e universais. Essa tendência contribuiu para a marginalização do estudo da moda como um campo legítimo de análise cultural dentro da literatura, impedindo uma compreensão mais abrangente das interconexões entre expressões estéticas e sociais. Ver referências.

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, Oscar Wilde e Barbey d'Aureilly são figuras proeminentes na literatura do século XIX, cada um contribuindo de maneira única para o panorama artístico e cultural de suas respectivas épocas. Gustave Flaubert, conhecido por seu realismo meticuloso e estilo literário refinado, foi um crítico perspicaz das convenções sociais e morais de sua época, influenciado pelo rigor estilístico e pela profundidade psicológica de Balzac. Oscar Wilde, por outro lado, é lembrado por sua perspicácia satírica e crítica social em obras como “O Retrato de Dorian Gray” e suas peças teatrais, refletindo uma abordagem estilística e temática que pode ser vista como uma continuação do legado de Balzac no que diz respeito à crítica social e à exploração da decadência e da moralidade. Barbey d'Aureilly, conhecido por suas narrativas góticas e seu estilo literário eloquente, compartilhou com Balzac um interesse pela psicologia complexa dos



caso específico, Honoré de Balzac, que exploraram a moda tanto por meio de ensaios quanto na ficção, através da caracterização dos personagens, do uso do discurso verbal, das referências históricas, entre outros recursos.

No contexto do nosso objeto de investigação, os estudos existentes são sucintos e predominantemente descritivos, como evidenciado nos trabalhos de Fortassier (1998), Marzel (2009) e Saïdah (2001)<sup>3</sup>. Por esse motivo, este artigo pretende ser uma contribuição inovadora ao explorar a moda em “Ilusões Perdidas” (1837) sob uma perspectiva distinta, utilizando como base a teoria social tripartida desenvolvida por Balzac em “Tratado da Vida Elegante” (1830). A partir desse arcabouço teórico, foi possível identificar diversas abordagens do autor em relação à sociedade francesa através das representações de vestimentas, estabelecendo um diálogo com as visões de teóricos como Thorstein Veblen, Jérôme Meizoz e, sobretudo, Pierre Bourdieu (2001), cujas concepções foram consideradas devido às afinidades perceptíveis com os princípios de Balzac que serão posteriormente discutidos.

Para cumprir com o proposto, decidimos trabalhar com os três volumes de “Ilusões Perdidas”. Além disso, para as traduções, consideramos os trabalhos de José Ramón Monreal para “Ilusões Perdidas” pela editora Aliança (2022) e de Luciana Bata para “Tratado da Vida Elegante” pela editora Mardulce (2013), sendo estas as traduções mais recentes de cada obra.

---

personagens e pelas nuances da sociedade francesa do século XIX. Todos esses escritores, de maneiras distintas, dialogaram com as ideias e técnicas literárias iniciadas por Balzac, contribuindo para enriquecer e expandir as fronteiras da literatura francesa do século XIX. Ver referências.

<sup>3</sup> Os trabalhos de Fortassier (1998), Marzel (2009) e Saïdah (2001) oferecem perspectivas diversas sobre a obra de Honoré de Balzac, cada um abordando aspectos distintos da sua contribuição literária. Fortassier (1998) analisa a profundidade psicológica e a complexidade das personagens de Balzac, explorando como suas obras refletem a sociedade francesa do século XIX. Marzel (2009) foca na representação do espaço urbano e na importância de Paris como um personagem central nas narrativas balzaquianas, destacando a cidade como um microcosmo da sociedade. Saïdah (2001), por sua vez, investiga a influência das relações sociais e econômicas nas obras de Balzac, discutindo como ele retrata as interações entre classes e a mobilidade social. Todos esses estudos convergem para uma compreensão mais ampla da “Comédia Humana” de Balzac, revelando sua capacidade de capturar a essência da vida social, econômica e psicológica da sua época. Ver referências.



## 2. “REFLEXOS DE PARIS”: ENTRE O TECIDO DA MODA E AS PALAVRAS DE BALZAC

Honoré de Balzac inicia a publicação de “Ilusões Perdidas” em 1837. A obra narra as desventuras de Lucien de Rubempré, um jovem poeta de Angoulême que decide aventurar-se em Paris. Ao longo da narrativa, Lucien busca diversas vias para alcançar a consagração, tais como frequentar os círculos sociais de nobres provincianos e da capital, residir em acomodações modestas do Barrio Latino ao lado de diversos intelectuais, além de frequentar os cafés frequentados pelos principais editores, impressores e jornalistas parisienses. Estes ambientes evidenciam distintos sistemas de valores onde a aparência física, os modos e especialmente a indumentária desempenham um papel crucial na conquista de posições, contatos e publicações. Aqui são estabelecidos dois conceitos fundamentais para nossa análise: o capital simbólico<sup>4</sup>, entendido como a realização de qualquer forma de capital reconhecida como legítima dentro de uma sociedade (Bourdieu, 2001: 106), e a postura autoral, definida como “a representação de si que um escritor faz tanto na gestão do discurso quanto em suas condutas literárias públicas” (Meizoz, 2014: 82), aplicável a Lucien.

Os contextos sociais nos quais essas disposições se entrelaçam estão estreitamente vinculados às três modalidades de existência moderna delineadas por Balzac na introdução da sua obra, “Tratado da Vida Elegante” (1830). Essas modalidades compreendem: a vida ocupada, relacionada ao indivíduo dedicado ao trabalho; a vida de artista, associada ao intelectual; e, por fim, a vida elegante, que diz respeito ao indivíduo ocioso. Balzac atribui a cada uma dessas

---

<sup>4</sup> Para Pierre Bourdieu (2001), o capital simbólico refere-se ao prestígio, reconhecimento e valor social atribuídos a certas práticas, objetos ou indivíduos dentro de uma determinada sociedade. Diferente do capital econômico, que é baseado em recursos financeiros, o capital simbólico opera através de símbolos, signos e representações culturais que conferem legitimidade e status. Este tipo de capital é construído e mantido por meio de processos de distinção e valorização cultural, onde instituições como a arte, a literatura, a ciência, entre outras, desempenham um papel fundamental na definição do que é considerado valioso e respeitável. Assim, o capital simbólico não apenas influencia as hierarquias sociais e culturais, mas também molda percepções de identidade e pertencimento dentro de uma comunidade ou grupo social.



categorias conjuntos de personagens arquetípicos que compõem “A Comédia Humana”. Exemplos incluem o usurário, o bedel de escritório e o funcionário burocrático, sobre os quais ele postula que “[...] a toilette é a expressão da sociedade” (Balzac, 1911: 79).

Embora este aforismo anterior fundamente o tratado de Balzac, ele não fornece uma abordagem específica sobre como cada personagem adapta sua indumentária à sua fisiologia social. Ao contrário, ele aborda a questão seja através da descrição de hábitos ou através de julgamentos de valor sobre o vestuário, que auxiliam na estratificação de cada personalidade de acordo com sua relação com a moda, mas sem oferecer imagens concretas. Portanto, é essencial recorrer a obras basilares como “Ilusões Perdidas” para identificar a consistência entre os sistemas de valores delineados no tratado e suas representações literárias na novela, sendo este melhor investigado seguindo o esquema triplo das existências proposto por Balzac, conforme será exposto adiante.

## 2.1 A ELEGANTE VIDA EM PARIS

Entre as muitas definições atribuídas à vida elegante por Balzac, a mais geral é encontrada ao reunir seus três primeiros aforismos: I – O objetivo da vida civilizada ou selvagem é o descanso; II – O descanso absoluto produz o tédio; III – A vida elegante é, em um sentido amplo do termo, a arte de animar o descanso.

Sucintamente, a vida refinada abarca uma série de comportamentos adotados por aqueles que desfrutam do lazer com o intuito de evitar a decepção e a tristeza no contexto da modernidade. Inicialmente, conforme Balzac, esse modo de vida estava reservado para aristocratas e herdeiros de grandes fortunas. No entanto, após a Revolução de 1789, a elegância começa a ser adotada por cidadãos com uma educação sofisticada e discernimento estético, integrantes dos novos poderes emergentes: o econômico, presente na indústria



e no comércio; e o do talento, adquirido através da excelência artística ou informacional.

Durante a Restauração Bourbon (1814-1830)<sup>5</sup>, período em que se desenrola “Ilusões Perdidas” (1819-1823), essa tensão pós-revolucionária se torna evidente. Como discutiremos adiante, o domínio do talento é exercido por jornalistas mercenários ou relegado à penúria da boemia, enquanto o poder econômico ainda busca alcançar o mesmo status ocioso da nobreza, que melhor personifica a vida elegante no romance.

Inicialmente, podemos compreender o lazer dos nobres através do conceito de luxo, explorado por Balzac, que na interpretação contemporânea é visto como um produto ou atividade buscada para satisfazer um desejo de prazer além das necessidades básicas. Este possui uma natureza essencialmente subjetiva e emocional, mais do que física e interpessoal (Campbell, 2018: 119). Essa característica implica um comportamento hedonista fundamentalmente individual, expressado, segundo o autor francês, pelo desejo de estar na moda através da vestimenta (Balzac, 1911: 24). No entanto, alcançar esse objetivo não é simples, pois, como mencionado, após a Revolução, o bom gosto e a instrução intelectual emergem como critérios predominantes para distinção, não sendo suficiente apenas a nobreza, como exemplificado pelo salão de madame de Bargeton, representante da aristocracia de Angoulême à qual Lucien inicialmente recorre em busca de auxílio no mundo literário através de sua poesia.

“[...] todos aqueles que ali se reuniam eram os espíritos mais lamentáveis, as inteligências mais mesquinhas, os mais pobres coitados a vinte léguas ao redor [...] Quanto às mulheres, a maioria, tolas e sem graça, se vestiam mal; todas tinham alguma imperfeição

---

<sup>5</sup> A Restauração Bourbon (1814-1830) foi um período na história da França em que a monarquia foi restaurada após a queda de Napoleão Bonaparte. Este período começou em 1814, com a ascensão de Luís XVIII ao trono, e foi interrompido brevemente pelos Cem Dias de Napoleão em 1815, mas continuou após a derrota final de Napoleão em Waterloo. A Restauração foi marcada por um esforço para reconciliar as mudanças trazidas pela Revolução Francesa com a restauração do poder monárquico tradicional. Luís XVIII e seu sucessor, Carlos X, tentaram manter um equilíbrio entre as ideias revolucionárias e o conservadorismo, mas enfrentaram constante instabilidade política e social. O regime terminou em 1830 com a Revolução de Julho, que levou à abdicação de Carlos X e à ascensão de Luís Filipe, iniciando a Monarquia de Julho.



que as desfigurava, nada ali era completo, nem a conversa, nem o traje, nem o espírito, nem a carne” (Balzac, 1992a: 57).

Esse desalinho estético, que posteriormente se manifestará em vestimentas de tonalidades extravagantes, trajes desalinados e um conhecimento superficial em relação à arte, revela uma interligação entre o intelecto e a indumentária que se encontra exclusivamente nos salões aristocráticos de Paris, para onde Lucien viaja como amante de Madame de Bargeton. Nesse ambiente, situado no epicentro intelectual e artístico do século XIX, a sofisticação no vestir e diálogos repletos de ironia estabelecem um contraste marcante com a nobreza das regiões provincianas. De fato, desde a escolha lexical de Balzac, observamos a preeminência dessa metrópole em ambos os aspectos, como na personificação que ele emprega ao descrever Paris, vista por todas as mentes provinciais como um Eldorado, que se revela para Lucien “[...] com seu manto dourado, a cabeça adornada com gemas reais, os braços abertos aos talentos” (Balzac, 1992a: 179), recurso literário recorrente ao longo de toda a narrativa, onde o autor busca enfatizar a hierarquia e distinção de um personagem nos círculos intelectuais.

O auge da vida sofisticada no círculo da aristocracia parisiense é representado por De Marsay, que personifica a elegância em seu sentido anterior à Revolução. Ele é um jovem da mais alta linhagem aristocrática, com tendências poéticas, mas sem uma ocupação definida, dedicando-se exclusivamente ao mundo da distinção e admirado por sua beleza masculina, destacada por sua androginia. Essas características implicam uma existência sedentária e, portanto, privilegiada:

“[...] De Marsay possuía um brilho intelectual, uma certeza de agradar, e um traje que condizia com sua natureza, que eclipsava todos os seus rivais ao seu redor. Imagine como Lucien poderia se apresentar em sua proximidade, afetado, alinhado, rígido e recém-estreado como suas vestimentas!” (Balzac, 1992: 216).

Como insinuado ao final deste trecho, Lucien se esforça para adotar a vestimenta característica do mundo ao qual aspira pertencer, buscando se



equiparar a De Marsay. Contudo, suas roupas são criticadas negativamente ao evidenciar de maneira muito clara suas tentativas, chegando mesmo a ser descrito posteriormente por De Marsay como um “manequim”. Assim, destaca-se ainda mais a importância de uma postura e educação que estejam à altura do vestuário. Não se trata apenas de exibir meios monetários através do traje, mas também a posse de tempo suficiente para adquirir os modos, o gosto e a graça próprios da classe ociosa, seguindo Veblen (2007: 59). O personagem histórico com quem podemos associar mais facilmente a De Marsay é Beau Brummell (George Bryan Brummell). Árbitro da moda durante o reinado de Jorge IV da Inglaterra e amigo próximo de Balzac, Brummell impôs o vestuário necessário para qualquer um que desejasse alcançar tal status e contribuiu para estabelecer as bases da vestimenta do cavalheiro moderno (Hennessy, 2012: 182). Camisa de linho, colete e calças claras, fraque escuro de abotoamento único e cauda de andorinha, além de lenços de pescoço brancos, cartola e botas de cano alto, seriam alguns dos elementos que o identificariam.

Este mesmo conjunto é imitado por Lucien numa fase posterior do romance, quando ele começa a compreender as dinâmicas de Paris e adquirir as noções culturais e comunicativas necessárias para adotar uma postura semelhante à do dândi. Neste contexto, podemos ler:

Suas roupas lhe assentavam melhor, ele as havia apropriado. Ele vestiu suas belas calças justas de cor clara, suas botas bonitas com borlas que lhe custaram quarenta francos, e seu fraque de baile. Seus cabelos loiros abundantes e finos, ele os encaracolou, perfumou, deixando-os cair em brilhantes cachos. Sua testa se erguia com uma audácia proveniente do sentimento de seu valor e de seu futuro (Balzac, 1992: 316).

Seguindo o princípio exposto no parágrafo anterior, é possível observar que, em contraste com a situação precedente, a indumentária de Lucien já não é percebida como artificial, e, portanto, não suscita uma reação negativa dos círculos sociais mais elevados ao seu redor. Por essa razão, poderíamos afirmar que ele alcançou o status de vida elegante no contexto pós-revolucionário.



Contudo, é crucial salientar que essa conquista não se deve a privilégios de classe, mas sim ao que denominamos de emulação.

A emulação, um conceito controverso que perdeu prestígio após o desenvolvimento da moda no século XX, foi elaborado pelo norte-americano Thorstein Veblen em “A teoria da classe ociosa” por volta de 1899. Segundo Veblen, a moda é impulsionada, de um lado, pela elite que dispõe de poder econômico suficiente para gastar seu dinheiro em bens de pouco valor prático, apenas para demonstrar seu status; e, de outro lado, pelas classes que a imitam na tentativa de melhorar sua posição na hierarquia social (Veblen, 2007: 20).

Apesar de sua atual falta de sustentabilidade, a teoria mencionada é pertinente ao contexto cultural de “Ilusões Perdidas” e, especialmente, à figura de Lucien de Rubempré. De fato, sua estratégia de validação fundamenta-se na conquista de um título nobiliário, aguardando que o reconhecimento no meio literário e o poder econômico sejam alcançados através dos contatos que tal posição poderia proporcionar. Portanto, estamos diante de alguém que aspira essencialmente um capital social<sup>6</sup> nos termos de Bourdieu. Isso pressupõe a rede de relações que resultam na pertença a um grupo (Bourdieu, 2001: 148), um capital que Lucien, sem dúvida, busca adquirir através do vestuário e sua postura.

Podemos afirmar que a imitação de Veblen constitui apenas uma faceta das estratégias que Bourdieu identificaria para a aquisição de capital, contudo, é aquela que melhor elucidaria o comportamento de Lucien e, inclusive, muitas das proposições de Balzac. Especificamente em “Tratado da vida elegante”, redigido mais de meio século antes da teoria de Veblen, é onde se propõe como explicação para a moda o consumo ostensivo por parte de um grupo social com

---

<sup>6</sup> Para Pierre Bourdieu, capital social é definido como o conjunto de recursos reais ou potenciais que são adquiridos por um indivíduo ou grupo através de uma rede duradoura de relações mais ou menos institucionalizadas de conhecimento e reconhecimento mútuos. Esse capital é formado pelo investimento em relacionamentos que proporcionam acesso a diferentes formas de capital, incluindo o econômico, cultural e simbólico. Bourdieu enfatiza que o capital social não é apenas uma questão de ter conexões, mas também de ter a habilidade de mobilizar essas conexões em benefício próprio, sendo um componente crucial na estrutura de poder e nas dinâmicas sociais. Ver referências.



poder, os quais já mencionamos suas três vertentes e sobre as quais ele comenta o seguinte:

“[...] contudo, os líderes do pensamento, do poder ou da indústria, que compõem essa casta ampliada, não deixarão de sentir um desejo irresistível de publicar, como os nobres de tempos passados, seu grau de poder, e ainda hoje o homem social esgotará sua inteligência em encontrar distinções” (Balzac, 1991: 36-37).

Com base no que foi mencionado anteriormente, é razoável supor que em “Ilusões Perdidas”, publicada pouco tempo após essas considerações de Balzac, os princípios do autor ressoavam através do protagonista de sua narrativa. Ao adotarmos essa perspectiva, torna-se essencial examinar a representação da moda em contextos ficcionais, levando em conta a constante interação entre abordagens sincrônicas e diacrônicas<sup>7</sup>. Essa dinâmica reflete a predominância das abordagens diacrônicas nos estudos de moda, motivadas pela tentativa de definir a moda com atributos que transcendem períodos e culturas específicas, às vezes resultando na desconsideração de explicações que poderiam ser pertinentes em contextos culturais particulares.

## 2.2 PARIS: UMA VIDA AGITADA

Madame d'Espard, parente de Madame de Bargeton e ícone da refinada sociabilidade dos salões aristocráticos parisienses, sintetiza a trama integral do romance ao comentar sobre diversos aspirantes à sofisticação que observa no camarote de um teatro: “[...] persiste a narrativa do corvo que se veste com as plumas do pavão!” (Balzac, 1992a: 215). Ao não negligenciarmos essas

---

<sup>7</sup> Abordagens sincrônicas e diacrônicas são métodos de análise utilizados principalmente em linguística, mas também aplicáveis em outras disciplinas. Abordagens sincrônicas examinam um fenômeno em um ponto específico no tempo, analisando sua estrutura e funcionamento naquele momento particular, sem considerar sua evolução histórica. Já as abordagens diacrônicas focam na evolução e nas mudanças de um fenômeno ao longo do tempo, investigando como ele se desenvolve e se transforma. Em linguística, por exemplo, uma análise sincrônica de uma língua estudaria suas regras gramaticais e vocabulário em um período específico, enquanto uma análise diacrônica examinaria como essa língua evoluiu desde suas formas mais antigas até o presente. Essas abordagens fornecem perspectivas complementares para entender tanto a estrutura quanto a dinâmica temporal de diversos fenômenos. Ver referências.



palavras, percebemos que elas evocam um vasto corpus de fábulas de Esopo, nas quais um corvo tenta equiparar-se a outras aves ao adotar suas penas, frequentemente resultando na descoberta de sua fraude e subsequente rejeição, tanto pela espécie que imita quanto pela sua própria espécie de origem (Esopo, 1983: 96, 99, 136, 378).

O que se destaca é a constatação de que a sequência de eventos envolvendo Lucien de Rubempré ecoa os do corvo e se repetem diversas vezes em analogia com a variedade das fábulas de Esopo. Esse comportamento, que implica em renegar sua origem, desenvolve-se em dois cenários centrais após o inicial repúdio da nobreza ao seu ingresso em Paris. O primeiro ocorre quando ele abandona os intelectuais boêmios e desfavorecidos do Barrio Latino para dedicar seu talento à crítica mercenária (mudança da vida artística para uma vida atarefada). O segundo, quando ele trai seus colegas no jornalismo e na crítica de tendências liberais na tentativa de reintegrar-se à nobreza (transição de uma vida atarefada para uma vida refinada). Ambos os processos, convergindo para o desfecho do romance, resultam na ruína final de Lucien e na perda de suas ilusões, que dão título à obra.

Em uma progressão decrescente no que concerne ao prestígio associado ao luxo e à moda, torna-se imperativo continuar com a vida ativa. Para os personagens inseridos neste modo de vida, a correlação entre o desenvolvimento intelectual, o vestuário e o ambiente não necessita ser tão contínua quanto para os indivíduos elegantes. Conforme explicado por Balzac em seu tratado, alguém deste último grupo pode receber visitas a qualquer momento, pois “[...] não hesita em exhibir seu esplendor diariamente” (Balzac, 1991: 65). Por outro lado, os ocupados, conforme retratado em “Ilusões Perdidas”, concebem a elegância como um componente de um jogo teatral, isto é, como um recurso espetacular e passageiro para encontros com figuras de autoridade, celebrações especiais e outras ocasiões efêmeras. Assim, movem-se no domínio da moda e do luxo de forma modesta, priorizando a busca pelo ganho financeiro.



Quando Lucien encontra Étienne Lousteau, seu orientador no universo do talento mercenário dos meios de comunicação, o que foi insinuado anteriormente se torna explícito. Isso ocorre após sua chegada ao apartamento de Lousteau e ao deparar-se com uma pobreza que, ao contrário da dos artistas boêmios, era lúgubre e evidenciava “[...] uma existência sem repouso e sem dignidade” (Balzac, 1992: 318). Nesse contexto, a explicação que Lucien recebe do jornalista, diante de sua surpresa, é: “[...] este é o meu abrigo; minha verdadeira atuação ocorre na rua de Bondy” (Balzac, 1992: 318); uma resposta que, por sua vez, é complementada pela seguinte descrição de sua indumentária: “[...] Lousteau usava calças pretas, botas cuidadosamente lustradas, um casaco fechado até o pescoço; sua camisa, provavelmente trocada por Florine, estava escondida sob um colarinho de veludo, enquanto ele escovava seu chapéu para restaurar sua aparência de novo” (Balzac, 1992: 318).

Diferentemente da indumentária do dândi<sup>8</sup>, que inclui calças claras e botões até o peito para destacar a impecabilidade, o disfarce da camisa, o uso de cores escuras para ocultar a sujeira, além da meticulosa preocupação em manter certas peças com aparência nova (ou seja, recentemente adquiridas), revelam algo singular. Este é o homem pragmático, que adere ao luxo e às tendências da moda apenas o necessário para sua apresentação na sociedade. Em síntese, é alguém que busca um equilíbrio entre conforto, utilidade e elegância, um conceito que mais tarde popularizaria o *smoking*.

Com a vida agitada, entra em voga o que chamamos de “vestir-se para a ocasião” e vem à tona um matiz ambivalente no mundo da moda, onde existem formas de vestir tão pragmáticas quanto desprovidas de motivos utilitários. De fato, essa dualidade pode ser extrapolada para uma analogia com o sistema

---

<sup>8</sup> O dândi em Paris de Balzac é uma figura icônica e complexa que personifica a elegância, o refinamento e a busca pela distinção social na sociedade parisiense do século XIX. Em suas obras, especialmente na “Comédia Humana”, Balzac descreve o dândi como um homem que se dedica meticulosamente à sua aparência e ao seu comportamento, valorizando o estilo e a sofisticação como formas de afirmação social. Este personagem se move nos círculos mais exclusivos da capital francesa, destacando-se pelo seu gosto apurado, roupas impecáveis e uma atitude de desdém pelas normas convencionais da burguesia. O dândi balzaquiano é tanto um crítico quanto um produto de sua época, representando a tensão entre a autenticidade individual e a superficialidade social, enquanto busca incessantemente o reconhecimento e a admiração no cenário urbano de Paris. Ver referências.



literário, metade negócio, metade estrutura cultural, como evidenciado pela vestimenta do editor Doguereau, que “[...] se pendurava no casaco, na calça e nos sapatos para o professor de belas letras, e na camisa, no relógio e nas meias para o comerciante” (Balzac, 1992: 254), revelando o aspecto comercial por trás de todas as investidas no setor artístico.

As estimativas temporais de Balzac são precisas. Se considerarmos que o tempo ficcional desta descrição é 1819 e recuarmos mais de trinta anos, encontraremos conjuntos bastante semelhantes aos descritos, especialmente influenciados pela vestimenta das cortes europeias do início do século XVIII. Como podemos descrever através da escrita, tratava-se de um estilo de vestimenta ainda fortemente influenciado pelo rococó<sup>9</sup>, embora tenha simplificado os adornos e as peças ao ponto de se tornarem adequados para passeios, esportes e até mesmo caçar. Assim, mantém-se um ar altamente conservador ao mesmo tempo em que incorpora certa funcionalidade. Portanto, esse conjunto é a escolha adequada para representar um personagem ancorado no passado, mas que ainda se compromete com a praticidade exigida pelo trabalho manual.

A falta de lazer torna-se um dos principais fatores que excluem os ocupados da vida elegante. No entanto, o que acontece quando um trabalhador adquire tempo livre suficiente para obter a formação cultural necessária que dê uma nova forma à expressão de seus meios econômicos? Talvez a resposta esteja em Balzac ao afirmar que: “[...] quando eles chegam à idade de repouso, o sentimento da moda se apaga, o tempo da elegância passou sem retorno” (Balzac, 1991: 23). Um exemplo claro disso é o senhor Braulard, um rico manipulador de aplausos que, apesar de receber uma renda anual substancial,

---

<sup>9</sup> O estilo rococó foi um movimento artístico e decorativo que surgiu na França no início do século XVIII, durante o reinado de Luís XV, e se espalhou por toda a Europa. Caracterizado por sua extravagância, ornamentos delicados, assimetria e uso abundante de curvas e arabescos, o rococó buscava criar ambientes elegantes e sofisticados, muitas vezes inspirados na natureza com motivos de conchas, flores e folhagens. A paleta de cores suaves, como pastéis e dourados, e a ênfase na leveza e na graça são marcas distintivas desse estilo, que se manifestou na arquitetura, na pintura, na escultura e nas artes decorativas, especialmente nos interiores de palácios e salões nobres. O rococó representa uma reação contra a formalidade e a grandiosidade do barroco, promovendo uma estética mais íntima e lúdica, que reflete a vida cortesã e a busca por prazer e beleza na sociedade aristocrática da época. Ver referências.



vestia-se “[...] com um casaco de lã cinza, [...] calças compridas e pantufas vermelhas, exatamente como um médico ou um advogado” (Balzac, 1996: 160).

Todo o exposto reafirma um aspecto idiossincrático que já podíamos observar ao analisar a vida elegante. Em resumo, trata-se da instrumentalização da moda para expressar não tanto o poder econômico nos termos de Veblen, mas sim a capacidade intelectual. Essa proposição, que se origina na ligação direta entre a elegância do vestuário e o conhecimento cultural do portador, provavelmente não pode ser completamente enquadrada no contexto da França do século XIX se buscarmos um paralelo total no campo histórico. No entanto, essa visão pode ser aplicada ao domínio do sistema literário ao ser vista como uma reivindicação da postura do homem de letras dentro de um *habitus*<sup>10</sup>.

Bourdieu define *habitus* como um conjunto de formas de pensar e agir através das quais a sociedade molda o indivíduo e vice-versa (Bourdieu, 2000: 256). De acordo com a teórica de moda Joanne Entwistle, que segue o pensamento de Bourdieu, o vestuário integra esse conjunto de disposições. Ele funciona como intermediário entre o sistema de moda como estrutura, as condições sociais da vida cotidiana e as normas (Entwistle, 2002: 47). Assim, ele se posiciona como um correspondente do dispositivo discursivo pelo qual o intelectual se insere na sociedade. Daí decorre uma suposta consciência de pose autoral do intelectual, que manifesta seu *habitus* em suas vestimentas e escritos de maneira coerente ao entrelaçar as três principais dimensões da postura autoral: ser cidadão, o escritor atuando no campo literário e o autor como o enunciador do texto (Meizoz, 2014: 87).

---

<sup>10</sup> O conceito de *habitus*, desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu, refere-se a um conjunto de disposições duradouras e internalizadas que guiam as percepções, ações e reações dos indivíduos. Essas disposições são adquiridas ao longo da vida através de experiências sociais, particularmente durante a socialização primária, e são influenciadas pelas condições de existência, como classe social, educação e cultura. O *habitus* funciona como um sistema de esquemas práticos que orienta o comportamento de maneira inconsciente, permitindo que os indivíduos naveguem pelo mundo social de forma relativamente coerente e previsível. Bourdieu descreve o *habitus* como sendo gerado por estruturas sociais, mas também como gerador de práticas e representações, criando uma relação dialética entre o indivíduo e a sociedade. Esse conceito é fundamental para entender como as práticas sociais são reproduzidas e como as diferenças sociais são mantidas e legitimadas ao longo do tempo.



Todo o exposto indica que quando Lucien emula um dândi da nobreza para promover primeiro sua poesia, um gênero rejeitado pelos editores no romance devido ao seu baixo apelo comercial e que está em consonância com os membros da vida elegante, os quais não precisam demonstrar sua dependência direta de uma atividade laboral. Por outro lado, neste segundo cenário da obra, quando Lucien se aventura em círculos que assumem a pose não como um estilo de vida, mas como uma teatralização social, nosso protagonista mergulha no mundo mercenário dos artigos jornalísticos de crítica literária e teatral, onde ele ataca e defende uma obra ao mesmo tempo usando pseudônimos, como bem ilustrado por sua amante, uma atriz de teatro: “[...] Faça a crítica, disse Coralie, divirta-se! Não estou esta noite como Andaluza, amanhã não me vestirei como boêmia, outro dia não me vestirei como homem? Faça como eu, dê-lhes caretas pelo dinheiro deles, e sejamos felizes” (Balzac, 1996: 149).

### 2.3 O ARTISTA EM PARIS

Se seguirmos a última linha de raciocínio que estabelecemos, notaremos que ainda não abordamos a narrativa escrita por Lucien, mais especificamente seu romance histórico intitulado “O Arqueiro de Carlos IX”. Isso ocorre porque sua gênese e conclusão na trama estão essencialmente ligadas à vida de artista, como nos diz Balzac: “[...] é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho, e seu trabalho um descanso; ele é elegante e negligente alternadamente; ele veste, a seu bel-prazer, a blusa do lavrador, e decide sobre o fraque usado pelo homem elegante; ele não se submete às leis: ele as impõe” (Balzac, 1991: 25).

Na novela, os artistas são caracterizados por viverem na mais extrema pobreza, geralmente escrevendo narrativas e realizando trabalhos efêmeros para ganhar o suficiente para sobreviver. O principal representante desse estilo de vida, que Balzac também experimentou, é Daniel d’Arthez, um jovem escritor que, apesar de sua miséria, é respeitado no mundo literário por ser visto como



prelúdio de uma glória que será recompensada muitos anos depois. Sua descrição é a seguinte:

Pequeno, magro e pálido, este trabalhador escondia uma bela testa sob uma espessa cabeleira negra bastante desalinhada, tinha mãos bonitas e atraía o olhar dos indiferentes por uma vaga semelhança com o retrato de Bonaparte gravado por Robert Lefebvre [...] O jovem que fez esse gravado normalmente usava calças com pés em sapatos de solas grossas, um casaco comum de lã, uma gravata preta, um colete de lã misturado com branco, abotoado até em cima, e um chapéu barato. Seu desprezo por qualquer vestimenta inútil era evidente (Balzac, 1992: 260-261).

Na vestimenta de D'Arthez, observamos claramente a transição definitiva para cores neutras na moda masculina. Ao mesmo tempo, destacam-se os sapatos com solas grossas, que contrastam com as botas preferidas pelos dândis ou os sapatos com fivela usados por alguns burgueses conservadores, como já dito. Ao contrário desses estilos, encontramos um traje orientado para a utilidade, que não busca a ostentação e se mistura com uma magreza resultante da fome.

Devido às adversas condições econômicas enfrentadas por D'Arthez em "Ilusões Perdidas", não podemos afirmar que ele possa selecionar arbitrariamente entre vestimentas mais ou menos elegantes e influenciar estilos, conforme discutido por Balzac ao descrever a vida do artista. Para alcançar tal liberdade, ele precisará aguardar seu desfecho em outras partes da "A Comédia Humana", como em "Os Segredos da Princesa de Cadignan". Até lá, seu único objetivo é dedicar-se integralmente à criação de uma grande obra literária e aprimorar seus conhecimentos diariamente na Biblioteca Sainte-Geneviève. Desta forma, ele manifesta um compromisso espiritual que justifica a simplicidade de seu vestuário, que aparentemente não lhe merece atenção no momento.

Essa devoção à arte evidencia um contraste marcante entre a perspectiva do intelectual boêmio e a do dândi. Enquanto este último se vê como a obra à qual deve direcionar todos os seus esforços estéticos, o primeiro encontra a realização artística em uma produção que, uma vez publicada, se desvincula



dele para integrar-se às instâncias de recepção do sistema literário. Desse modo, emerge uma cisão entre uma abordagem imanente e outra transcendente do conceito de beleza, intimamente ligada à moda. Nesse contexto, é imprescindível rememorar a proposição de Baudelaire em 1863, em “O Pintor da Vida Moderna”, onde ele elucida: “[...] O belo é composto por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é extremamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se assim se quiser, alternadamente ou simultaneamente, a época, a moda, a moral, a paixão” (Baudelaire, 1885: 56).

As convicções de D’Arthez situam-se no que já qualificamos como a abordagem transcendente sobre o belo, que busca desconsiderar o aspecto circunstancial mencionado por Baudelaire. De fato, não se encontram mais trechos que aprofundem na sua vestimenta ou na daqueles que compõem seu cenáculo em Barrio Latino. Enquanto esta funciona como carta de apresentação dos personagens nobres, nas primeiras descrições sobre os companheiros do cenáculo de Daniel são mencionadas suas tendências intelectuais e especialidades, deixando de lado a menção de sua aparência e propriedades materiais, como se vê neste trecho:

“Entre aqueles que ainda vivem estava Horace Bianchon, então interno no Hôtel-Dieu, que desde então se tornou uma das luzes da escola de Paris [...] Depois vinha Léon Giraud, esse profundo filósofo, esse audacioso teórico que agita todos os sistemas [...] A arte era representada por Joseph Bridau, um dos melhores pintores da jovem escola [...] Finalmente Fulgence Ridai, um dos autores do nosso tempo que possuem mais verve cômica, um poeta despreocupado com a glória” (Balzac, 1992: 271-272).

As descrições anteriores, que juntas se estendem por mais de quatro páginas nas quais se especifica cada vez mais o desempenho intelectual de cada personagem, atestam sua oposição, não apenas à faceta circunstancial do belo e ao mundo da vida elegante, mas também ao mundo da vida ocupada. O desdém por qualquer aposta estética sobre si mesmos é complementado pela falta de ambição monetária que caracteriza o âmbito da escrita mercenária das



peças de talento, concentrado no jornalismo e na crítica, para o qual Lucien migra com o objetivo de retomar sua ascensão à nobreza.

Neste ponto, retomamos o vínculo entre a moda, as classes sociais, a posição autoral e os gêneros literários que começamos a analisar em uma seção anterior. O romance que Lucien escreve é constantemente revisado e corrigido por seus amigos do cenáculo, cada um contribuindo com suas especialidades. No entanto, o destino de nosso protagonista não é o mesmo quando D'Arthez decide publicar o seu próprio romance. Pelo contrário, Lucien trai tanto os boêmios quanto os críticos ao ser oferecida a oportunidade de retornar aos círculos nobres em troca de destruir o romance de Daniel na imprensa. Este último, de fato, revisa o texto final aceitando a natureza oportunista de seu companheiro.

Chegados a este ponto, pode parecer que nos desviamos da análise da vestimenta. No entanto, esta permeia toda a metamorfose de Lucien através do material verbal de Balzac que sugerimos no início deste texto. A moda está implícita nas estratégias de legitimação dos movimentos literários, que são regidos pela lógica da novidade. Isso fica evidente quando Lousteau, o mentor de Lucien no mundo da crítica, lhe diz: "[...] Seja romântico. Os românticos são compostos por jovens, e os clássicos são perucas" (Balzac, 1992: 302), entendendo por perucas as características dos séculos XVII e XVIII que costumavam ser usadas pelos autores neoclássicos e que geralmente estavam associadas aos idosos com gostos fora de moda.

Agora, um caso muito mais esclarecedor sobre a posição de D'Arthez pode ser encontrado na carta que ele escreve para Ève, a irmã de Lucien, após a queda deste último em desgraça ao ser novamente rejeitado pela nobreza. Nesse texto, não só recorre a analogias com a moda para abordar a situação, mas fala diretamente sobre ela:

"A sociedade, madame, é, por uma estranha singularidade, plena de indulgência para com os jovens dessa natureza; ela os ama, se deixa seduzir pelas belas aparências de seus dons exteriores [...] Nesse comportamento, a sociedade, aparentemente tão violentamente injusta, talvez seja sublime. Ela se diverte com os bufões sem pedir-lhes mais do que prazer, e rapidamente os esquece; enquanto para se



curvar diante da grandeza, ela exige magnificências divinas. Para cada coisa, sua lei: o diamante eterno deve ser imaculado, a criação momentânea da moda tem o direito de ser leve, estranha e sem consistência” (Balzac, 1998: 40-41).

O trecho coincide em alguns aspectos com a perspectiva estabelecida por Baudelaire trinta anos após “Ilusões Perdidas”. Daniel reconhece a existência de uma dimensão eterna do belo que é a arte desinteressada e desprovida de utilidade. No entanto, e aqui reside à diferença com Baudelaire, ao abordar a dimensão efêmera, ele não a vê como a transição da obra de arte para uma exercida sobre o próprio corpo, à maneira do dândi. Esta última é mais uma versão degradada da arte que não tem acesso à eternidade para a qual o escritor boêmio se prepara, renunciando a todo conforto passageiro e aguardando a chegada de uma glória que transcenda sua morte, sugerindo matizes monásticos.

Se aceitarmos as propostas de Brissette, a dessacralização da Sancta Paupertas medieval por volta do século XVI facilitou aos escritores usar a pobreza como uma estratégia retórica para atrair patrocinadores (Brissette, 2018: 89). Tornou-se publicamente aceitável exibir sua miséria e suas atividades além do material (em analogia com as ordens mendicantes), os artistas tinham a possibilidade de implicitamente solicitar assistência de alguém que suprisse suas necessidades. Inicialmente, isso era feito por um mecenas particular e, mais tarde, pelo público leitor. Graças a isso, os escritores adquirem a capacidade de transformar a aparente renúncia a qualquer postura autoral em uma postura em si mesma perante os outros.

A estratégia anterior de legitimação pode ser observada no personagem de D’Arthez e parece manter seus traços religiosos. Enquanto o monge mendicante recebe uma recompensa por sua vida de miséria no céu católico, o escritor moderno a obtém em sua glória posterior graças à acumulação paciente de capital cultural incorporado, que “[...] pressupõe um processo de interiorização, o qual, envolvendo um período de ensino e aprendizado, demanda tempo” (Bourdieu, 2001: 139). Esta dedicação, de fato, é encontrada de forma velada no constante aperfeiçoamento do diamante eterno que



representa a obra de D'Arthez, que se insinua em oposição à estratégia de Lucien baseada em “encontrar em boa companhia” (Balzac, 1998: 41).

Em conclusão, ao abordarmos o estágio miserável de personagens como Daniel (sejam históricos ou fictícios), é mais preciso apontar para o aparato discursivo motivado que está por trás de sua indumentária sem motivação, resultante da pobreza real. No entanto, devemos considerar que essa apresentação também pode se transformar em crítica social e irreverência diante dos padrões estabelecidos. Uma estratégia que busca uma distinção não em termos da graça da vida elegante, mas sim da desgraça da vida de artista, levando-nos a concluir nosso texto com a sugestão de que a moda pode ser revelada até mesmo em sua ausência.

### **3 APAGAM-SE AS LUZES EM PARIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Uma vez que exploramos os três tipos de vida propostos por Balzac, é preciso dizer que ao analisá-los em conjunto, o corolário que nos resta é a categorização dos tipos de capital propostos por Pierre Bourdieu (2001). Em suma, a comparação entre “Tratado da Vida” Elegante e “Ilusões Perdidas” revela uma luta por certo tipo de capital sem negar a busca pelos outros. O capital, como entendido pelo francês, é um conjunto de bens tanto materiais quanto imateriais utilizados pelo indivíduo para se integrar de forma vantajosa no tecido social (Bourdieu, 2001: 131), e está organicamente ligado à trama que segue as desventuras de Lucien de Rubempré nos círculos já mencionados. A busca pelo capital social é essencial quando se aproxima dos círculos nobres através da postura e da vestimenta, pois se acredita que com esse recurso todos os outros virão. Por outro lado, o capital econômico se torna necessário para obter a indumentária e a segurança material mínima exigida para se reassociar aos nobres após sua primeira queda em desgraça. Por fim, o capital cultural é aquele que envolve a estratégia negativa da qual ele abdicou inicialmente em favor dos dois primeiros, sendo necessário representá-la através de D'Arthez, que concentrou esse capital em seu próprio aprendizado.



Como conceito abrangente dos tipos de capital mencionados anteriormente, resta o capital simbólico. Este pode ser entendido como o prestígio social intangível que oscila entre o reconhecimento e o desconhecimento consensual ao qual cada tipo de capital tende (Bourdieu, 2001: 87). No entanto, sobre essa imaterialidade, podemos esboçar expressões tangíveis através da vestimenta, que, seja pelo que revela ou pelo que oculta, desvela a posição relativa e estratégica de cada indivíduo, pois sua indumentária possui uma dimensão tanto material quanto simbólica. Portanto, é necessário concluir que a aplicabilidade dos conceitos de Bourdieu ao campo da moda merece ser reconsiderada no futuro. Além disso, é crucial acrescentar que seus postulados foram operacionais em nosso estudo devido à sua coincidência categorial com a “fisiologia social” de Balzac e os personagens centrais de “Ilusões Perdidas”. Em conclusão, é essencial explorar romances com personagens não abordados em “Tratado da Vida Elegante”, como camponeses ou vagabundos, para problematizar o aparato argumentativo dos autores anteriores.

Além do mencionado anteriormente, é necessário realizar mais estudos sobre a moda a partir de perspectivas sincrônicas e diacrônicas simultaneamente, não apenas ao realizar análises como a nossa, mas em qualquer abordagem histórica. Dizemos isso levando em consideração o descrédito que teorias como as de Veblen ou Simmel caíram (Entwistle, 2002: 75), apesar de ser reconhecível que eram plausíveis em contextos sociais específicos, embora não necessariamente de um ponto de vista factual total, mas sim dentro do âmbito da crítica da época, como demonstrado em “Tratado da Vida Elegante”. Portanto, é crucial abordar os fenômenos da moda reconhecendo sua descontinuidade e a impossibilidade de aplicá-los em cenários globais, mas atribuindo-lhes a viabilidade que podem merecer enquanto práticas contextualizadas.

Por último, ficam em aberto várias incógnitas que envolvem, por um lado, o estudo das estratégias discursivas em torno da pobreza dos artistas através da anti-moda, e por outro, uma análise comparativa do desenvolvimento da



moda na obra de Balzac em paralelo a autores como Flaubert, Proust ou Maupassant, cujos textos apresentam diferentes conexões com o tema deste estudo que optamos por não citar devido ao foco do artigo. Da mesma forma, há a necessidade de investigar mais profundamente os mecanismos de legitimação de autores fictícios através da moda, algo que esperamos que outros pesquisadores explorem em futuras pesquisas.



## REFERÊNCIAS

- BALZAC, H. "Tratado da vida elegante" in **O grande livro do dandismo**. Bata, Luciana (trad.). Buenos Aires, Mardulce, 2013.
- BALZAC, H. **Ilusões perdidas (I)**. Paris, Calmann Lévy, 1992
- BALZAC, H. **Ilusões perdidas (II)**. Paris, Calmann Lévy, 1996.
- BALZAC, H. **Ilusões perdidas (III)**. Paris, Calmann Lévy, 1998.
- BALZAC, H. **Tratado da vida elegante**. Paris, Bibliopolis, 1991.
- BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Paris, Calmann Lévy, 1985.
- BAUDELAIRE, C. "O pintor da vida moderna" in **O grande livro do dandismo**. Bata, L. (trad.). Buenos Aires, Mardulce, 2013.
- BOURDIEU, P. **Esboço de uma teoria da prática**. Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- BOURDIEU, P. **Poder, direito e classes sociais**. Bernuz, María José (trad.). Bilbao, Descleé De Brouwer, 2001.
- BRISSETTE, P. **A maldição literária, do poeta andrajoso ao gênio desditoso**. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, Luna Libros, 2018.
- CAMPBELL, C. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. York, Palgrave Macmillan, 2018.
- ESOPO. **Fábulas de Esopo**. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio. Badenas, P. & López, J. (trads.). Madrid, Gredos, 1985.
- ENTWISTLE, J. **O corpo e a moda: uma visão sociológica**. Barcelona, Paidós, 2002.
- FORTASSIER, R. "Balzac, papa da modafilia" in **Os escritores franceses e a moda** [Online]. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 43-62, 1988. Disponível em: <https://www.cairn.info/les-ecrivains-francais-et-la-mode--9782130414797-page-43.htm>. Acesso em 14 de Jun. de 2024.
- HENNESSY, K. **Moda: a história definitiva do traje e do estilo**. Londres, DK Publishing, 2012.
- MARZEL, S. "Sensações vestimentares e metamorfose do masculino balzaquiano" in **O ano balzaquiano** [Online]. Vol. 10, nº1, pp. 127-139, 2009.



Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-lannee-balzacienne-2009-1-page-127.htm> Acesso em 12 de Jun. de 2024.

MEIZOZ, J. “Aquilo que fazemos dizer ao silêncio: postura, ethos, imagem do autor” in Zapata, Juan (ed.), **A invenção do autor**. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

SANTOS, A. N. S. dos. “Quando grafito, existo”: o graffiti como dispositivo para a construção da identidade, resistência e inclusão dos jovens na periferia das cidades brasileiras. **Cuadernos De Educación Y Desarrollo**, 16(6), e4383, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.55905/cuadv16n6-026> Acesso em 10 de junh. de 2024.

SOUSA DOS SANTOS, A. N. Honra, família e política: lógicas morais como elementos de distinção para permanência no poder político sobre uma família no sertão pernambucano a partir da utilização de registros bibliográficos. **Revista Inter-Legere**, [S. l.], v. 7, n. 39, p. c35213, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/35213> Acesso em: 3 jul. 2024.

SAÏDAH, J. P. “Esboço de uma poética da vestimenta em Balzac” in **Vestimenta e literatura** [Online]. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2021. Disponível em: <http://books.openedition.org/pupvd/28149> Acesso em 12 de Jun. de 2024.

VEBLEN, T. **A teoria da classe ociosa**. Nova York, Oxford University Press, 2007.