

# AS INTERFACES ENTRE MODA E LITERATURA EM *O CORONEL CHABERT* DE HONORÉ DE BALZAC

Rafael Felipe DOS SANTOS\*  
Maristela G. S. MACHADO\*\*

**RESUMO:** O legado deixado por grandes autores da literatura estabelece diálogos na atualidade com escritores que pensam a moda sob uma perspectiva mais abrangente, de forma a vê-la não mais como mera expressão frívola de elites, mas como um poderoso instrumento de análise sociológica. Honoré de Balzac, no século XIX, já havia percebido a profunda ligação entre moda e literatura. Nas primeiras décadas do século XX, o Círculo de Bakhtin viria a elaborar contribuições significativas para o entendimento de ambas as áreas como produtos culturais e, portanto, ideológicos. Igualmente, os trabalhos do filósofo e estudioso dos fenômenos da hipermodernidade, Gilles Lipovetsky, ajudarão em uma investigação e reflexão sobre as acepções de moda contidas no romance *O Coronel Chabert*, publicado por Balzac na versão final em 1844. Verificar-se-á de que maneira a moda constitui um elemento substancial para a construção da diegese, da visão dos personagens sobre si, sobre os outros e, em um movimento intra e extratextual, da sociedade como um todo. Este trabalho intenta, portanto, valer-se de uma convergência de áreas tão próximas, mas pouco aproximadas de fato, para tecer relações do texto literário com o meio social do qual provém, destacando o papel da moda nessa dinâmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Balzac. *O Coronel Chabert*. Moda. Literatura.

## Considerações iniciais

A inserção da moda no domínio das artes vem dando origem a correntes de pensamento que a entendem na qualidade de manifestação artística legítima

---

\* Licenciando em Letras Português, Francês e respectivas Literaturas. UFP - Universidade Federal de Pelotas. Centro de Letras e Comunicação - Curso de Letras/área de Francês. Pelotas - RS - Brasil. 96080-010 - rafaelhett@gmail.com

\*\* UFP - Universidade Federal de Pelotas. Centro de Letras e Comunicação - Curso de Letras/área de Francês. Pelotas - RS - Brasil. 96080-010 - maristelagsm@gmail.com

e relevante na análise da produção estética. Ao mesmo tempo, encontram-se posicionamentos contrários por considerarem se tratar meramente da expressão máxima da superficialidade e da frivolidade das elites, negligenciando aspectos importantes, porém menos visíveis, do fenômeno.

O departamento de Literatura e Arte da *Bibliothèque National de France* (BNF) publicou, a respeito da temática, um extenso catálogo de obras de autores franceses de grande valor para a história da moda. No texto que antecede a lista, discute-se o surgimento do sistema de moda, ponderando-se que, até pouco tempo, era frequentemente associado a uma banalidade indigna do olhar científico:

*Malgré l'ampleur du phénomène, la mode, objet d'étude jugé trop trivial, resta longtemps négligée par la recherche, en dehors de quelques ouvrages précurseurs. Elle est l'objet de tous les mépris, comme l'illustrent les célèbres propos d'Oscar Wilde: « La mode est une forme de laidéur si intolérable qu'il faut en changer tous les six mois » (BNF, 2008, p. 1).*

Autores de prestígio, como Gilles Lipovetsky, cuja obra será amplamente utilizada neste artigo, e Roland Barthes (*Système de la Mode*<sup>1</sup>), tiveram inegável mérito na desconstrução desse julgamento. O conjunto de seus escritos forneceram perspectivas novas para o fenômeno da moda, compreendido, a partir dessas percepções, como expressão social de características ímpares, presente em um grande número de esferas e indissociável do estudo e entendimento das sociedades.

Embora não tenha se referido especificamente à moda na elaboração de suas teorias, o Círculo de Bakhtin contribuiu para inclui-la em uma definição mais ampla de **ideologia**, isto é, qualquer produto do espírito humano; qualquer cultura imaterial (VOLOSHINOV, 2017). De forma análoga, ao discutir a criação estética enquanto um complexo processo de posicionamentos valorativos – logo, impossibilitada pela própria natureza de assumir qualquer neutralidade –, os mesmos teóricos situaram os produtos dessa criação em contextos culturais polissêmicos, rodeados por diferentes vozes sociais e visões de mundo dos grupos detentores da hegemonia discursiva, cultural, econômica e política.

Conforme conceituado por Lipovetsky, “[...] os **valores** e as **significações** culturais modernas, dignificando em particular o Novo e a expressão da

---

<sup>1</sup> Confira Barthes (1983).

individualidade humana [...]” (LIPOVETSKY, 2014, p.11, grifo nosso) dão origem à moda, sendo ela, portanto, uma produção concebida por atores sociais historicamente localizados cujas singularidades possibilitam a pluralidade do universo da arte.

Bakhtin menciona repetidas vezes em sua obra o ser único, aquele que se percebe como singular e que, ao assimilar essa singularidade, exerce-a sob a máxima “[...] aquilo que pode ser feito por mim não pode ser feito jamais por outro alguém.” (BAKHTIN, 2012, p.40). Traçando um paralelo, é possível reconhecer aqui a mesma exaltação do marco da individualidade humana citada por Lipovsky como um dos pilares do sistema da moda. À vista disso, por mais que tenha se atido com mais zelo à análise linguística e literária, o Círculo de Bakhtin apontou indiretamente semelhanças com a moda: trata-se de reflexos imediatos das relações eu/outro, variantes nos aspectos geográficos, históricos, sociais e axiológicos.

Vista assim, como um trabalho estético sobre a linguagem, a literatura é também fruto desse auditório social marcado por estratificações e intenso dialogismo. Não está imune às forças geradoras de signos, sempre definidos arbitrariamente no interior das relações sociais e mediando a apreensão da realidade por determinado grupo. Esse é o ponto fulcral que permite situar literatura e moda em um patamar comum, integrando os **sistemas ideológicos constituídos** de Bakhtin por serem sensíveis indicadoras de mudanças socioculturais.

Ademais, um rico debate se estabelece em torno da maneira pela qual o texto literário se constitui e significa para além de si, conectado ao contexto de sua produção. As elaborações de Medvedev e Voloshinov, membros do Círculo de Bakhtin, sobre a natureza comum aos enunciados poéticos e aos enunciados do cotidiano abrem portas para que a moda lançasse outro olhar sobre fatos e personagens desenvolvidos em uma obra literária.

Notadamente no que concerne a obra analisada, ao narrar os infortúnios de um ex-coronel do exército de Napoleão I, dado como morto em uma batalha em território prussiano oriental, Honoré de Balzac deu vida a mais do que uma narrativa marcada pela cobiça e pela ambição. Criou um enredo no qual se vale do viés da moda, tanto quanto da literatura, para produzir enunciados de natureza comum e essencialmente estéticos, logo, passíveis de análise comparativa. Porém, faz-se necessário desvelar, antes de tudo, a conjuntura histórica do período em que a trama é ambientada, pois o retorno do protagonista Chabert revela uma nova organização social, novamente monárquica após a queda do imperador da França. Da mesma forma, é preciso discorrer sobre o processo heterogêneo

de construção identitária em vigor na época, inaugurador de uma nova fase da percepção do indivíduo de si mesmo e do mundo.

## **A restauração e o surgimento de um novo eu: o contexto histórico da saga do “velho capote”**

Considera-se oficialmente que a Restauração Francesa teve início em 1814, com a queda e o primeiro exílio de Napoleão Bonaparte III. Entretanto, é importante situar o episódio ocorrido a partir de abril de 1815, conhecido como “Os Cem Dias”, em que Napoleão tentou retomar o poder então dado a Luís XVIII pelo Senado Imperial. Mal sucedido na ofensiva, principalmente em função do Congresso de Viena, ele foi novamente exilado do continente europeu e Luís XVIII ascendeu definitivamente ao trono em 8 de julho, reestabelecendo o sistema monárquico na França<sup>2</sup>.

Mesmo sob uma monarquia, as conquistas da Revolução de 1789 não poderiam ser negligenciadas. Por pressão das principais potências europeias da época – Inglaterra, Prússia, Áustria e Rússia –, temerosas de uma nova insurreição e furiosas devido ao caos político, geográfico e social criado por Napoleão, o novo governante foi obrigado a emitir a Carta, documento que previa mudanças em diversos setores e responsável por tornar o primeiro período da Restauração um momento de relativa paz e estabilidade.

Não foi, no entanto, o que se sucedeu após a morte de Luís XVIII e a posse de seu irmão. Conhecido por ser simpatizante do modelo absolutista, Charles X deu início a uma série de reformas de cunho altamente conservador. Ao fechar a Assembleia, pagar indenizações a antigos proprietários de patrimônios tomados pelo Estado, aumentar o valor do direito ao voto (na época, censitário e abrangendo menos de 10% da população francesa), o monarca despertou a indignação da população e fortaleceu o partido liberal, o que veio a culminar em sua abdicação em julho de 1830.

Embora tenha durado apenas dezesseis anos, a Restauração foi um período histórico de profundas transformações na estrutura social da França. Assistiu-se à queda de um poderoso império, à reorganização das fronteiras europeias, ao retorno de um regime monárquico não mais absolutista, mas constitucional, à volta da interferência da Igreja Católica nas decisões nacionais e à emergência da força da camada popular enquanto pressão política.

---

<sup>2</sup> Confira *Espace Français* (2012).

Mais significativa para os fins deste artigo, a sociedade da Restauração dignificou outro tipo de indivíduo, bastante influenciado pelos ideais da Revolução Francesa. Nesse tipo recém-concebido de organização, em cujo *status quo* produziram-se notáveis ressignificações, tornou-se sedento o gosto pelo Novo, a fim de rememorar os papéis hierárquicos esmaecidos após décadas de movimentos supostamente igualitários.

Segundo Gilles Lipovetsky (2014, p.13), “[...] a moda está no comando de nossas sociedades; a sedução e o efêmero tornaram-se, em menos de meio século, os princípios organizadores da vida coletiva moderna.” Em seu livro *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, o autor ainda discute a transição, a partir do século XIX, da valorização do coletivo para a consagração extrema do sujeito individual, empoderado de si e de sua própria racionalidade e unicidade. Esse sujeito que se vê como único e insubstituível procura se individualizar cada vez mais e para isso inventa e reinventa formas de afirmação social, sendo a indumentária um dos meios mais evidentes de demarcação da diferença. Lipovetsky segmenta a história da moda (considerada em *lato sensu*, para além do vestuário enquanto simples materialidade) em três períodos: 1) **o momento aristocrático**, da moda enquanto demonstração do *status* e sem demasiada preocupação com formas, 2) **a Moda de Cem Anos**, marcada pela Alta Costura e pela assinatura pessoal de cada *couturier* e 3) **a Moda Consumada**, como é conhecida atualmente, extremamente efêmera e símbolo de uma hipermodernidade que permeia todas as instituições humanas. Não é difícil, portanto, associar a sociedade francesa do século XIX ao primeiro momento e compreender como a indumentária servia paradoxalmente como instrumento de individualização e como reendosso das antigas disposições monárquicas, desprestigiadas durante o Império.

Uma vez que as políticas napoleônicas apoiaram fortemente a miscigenação das classes abastadas, acabaram por intensificar o processo de osmose social em andamento na Europa desde o século XIV, como menciona o sociólogo:

Com o desenvolvimento da burguesia mercantil e financeira desencadeou-se um fenômeno de promoção social de grande importância: os burgueses enriquecidos fazem-se ‘enobrecer’, compram feudos e cargos, casam seus filhos na nobreza. Na Europa, do século XIV ao XVIII, houve, favorecida pelo poder real, osmose social no seio das classes dominantes: a classe nobiliária abre-se aos plebeus enriquecidos, pouco a pouco uma nobreza de toga toma lugar ao lado da nobreza de espada (LIPOVETSKY, 2014, p.61).

Quando os antigos símbolos de distinção social perdem sua função e a mobilidade na hierarquia se torna possível, é natural que surjam novos signos a fim de (re) delimitar a distribuição sempre desigual do poder.

Assim, o **eu** da Restauração assistiu simultaneamente a um avanço da expressão individual fundamentada nos ideais iluministas e a um reposicionamento da representação de si dentro de uma nova ordem. Era o momento de exaltação da originalidade ao mesmo tempo em que a política retomava modelos arcaicos. Notadamente, o uso do *conspicuous consumption* (ou o dispêndio ostensivo de capital) como exibição pública de poder e a busca desenfreada pela diferenciação em todas as camadas sociais forneceram a alquimia perfeita para que o sistema de moda fosse utilizado, nas palavras do Círculo de Bakhtin, como força centrípeta. Operou, assim, na centralização da polissemia cultural e discursiva, tendencialmente monologizante a favor do discurso de uma categoria restrita de indivíduos e representativa da sua forma de dizer o mundo segundo Voloshinov (2017) ou, em suma, um capital de autoridade segundo Bourdieu (2015).

## Balzac e sua obra

Situadas as transformações do âmbito social e as respectivas implicações na formação dos indivíduos, é interessante fazer o mesmo com a produção literária do autor de *O Coronel Chabert*.

Honoré de Balzac nasceu em Tours, centro-oeste da França, no ano de 1799. Dedicou-se à criação de um conjunto de romances, contos e novelas ambientados na França, ambicionando descrever e criticar os costumes, bem como os ideais franceses do período compreendido entre a queda de Napoleão I, a Restauração e a Monarquia de Julho.

Nomeada posteriormente de *A Comédia Humana*, essa coletânea de mais de 90 obras vai além de um projeto estético: trata-se de uma contribuição para o entendimento dos mecanismos sociais da época, da formação da coletividade e dos indivíduos pertencentes a um período extremamente conturbado nas mais diversas esferas, tanto públicas quanto privadas.

Para atingir seu audacioso objetivo, Balzac subdividiu *A Comédia Humana* em três eixos principais: os Estudos Filosóficos, os Estudos Analíticos e os Estudos de Costumes. O primeiro engloba as explicações de cunho filosófico sobre as produções, enquanto o segundo trata-as de forma mais crítica e instrumental. Já o terceiro – e o maior – reúne todos os textos literários escritos sobre a vida, os costumes e as ideologias do imaginário popular e da elite, ainda subdividido em

mais seis categorias: Cenas da vida provinciana, Cenas da vida militar, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida rural, Cenas da vida política e, por fim, as Cenas da vida privada.

Neste último subgrupo, insere-se *O Coronel Chabert*, publicado sob o formato hoje conhecido em 1844. O romance relata a história de um velho coronel de guerra dos tempos napoleônicos, declarado morto na Batalha de Eylau (1807), mas que retorna quinze anos depois tentando provar que tudo não passara de um engano. Contudo, ao se deparar com a nova sociedade da Restauração, marcada pela aparência e pelo dinheiro, Chabert percebe que não será tão simples reaver seus bens, sua esposa e muito menos sua identidade.

Muitas vezes, através do discurso da moda ao longo da narrativa, Balzac sinaliza o não pertencimento do protagonista à nova configuração social. Para além disso, consegue criar uma trama atemporal ao propor uma discussão sobre a fragilidade da construção identitária dentro de uma sociedade altamente instável. Como é típico em Balzac, diversas analogias e ricas metáforas desenham personagens prototípicos, símbolos de algo muito maior, mesmo que frequentemente de forma deveras sutil.

O simbolismo através da vestimenta não era, para Balzac, uma simples impressão ou casualidade. Ao escrever uma série de artigos, atualmente compilados no ensaio *Traité de la vie elegante*, o autor francês já dizia se preocupar muito com os significados próprios ao vestuário, pois, segundo ele, a moda viabilizaria uma análise sobre as ideias de um povo; sobre como este percebe e constrói a realidade:

*Si l'Église excommunia successivement les prêtres qui prirent des culottes et ceux qui les quittèrent pour des pantalons ; si la perruque des chanoines de Beauvais occupa jadis le Parlement de Paris pendant un demi-siècle, c'est que ces choses, futiles en apparence, représentaient ou des idées, ou des intérêts : soit le pied, soit le buste, soit la tête, vous verrez toujours un progrès social, un système rétrograde ou quelque lutte acharnée se formuler à l'aide d'une partie quelconque du vêtement. Tantôt la chaussure annonce un privilège; tantôt le chaperon, le bonnet ou le chapeau signalent une révolution; là, une broderie, ou une écharpe; ici des rubans ou quelque ornement de paille expriment un parti: et alors vous appartenez aux croisés, aux protestants, aux Guise, à la Ligue, au Béarnais ou à la Fronde. (BALZAC, 1830, grifo nosso).*

Ao que chamou de *vestignomonie*, traduzível por “conhecer pela vestimenta”, Balzac acreditava ser possível compreender até mesmo os rumos da História.

Expressando-se através da moda, o indivíduo é capaz de mudar quem é, ou quem quer ser, com uma simplicidade e agilidade que justificariam o porquê de a moda ter se transformado em uma poderosa instituição. Mudar, mais tarde, poderia vir a significar possuir, isto é, a inversão total do **ter para o parecer**, agora uma questão de **parecer para ter**. Fenômeno típico da sociedade francesa do século XIX, é, por conseguinte, uma perspectiva bastante profícua para analisar o personagem principal de *O Coronel Chabert*.

## O personagem de Chabert

Protagonista e personagem que dá nome à obra, Chabert carrega simbolismos de grande serventia para o entendimento de seu papel na narrativa. Antigo herói de guerra dos tempos napoleônicos e dado como morto em 1807, Chabert representa um deslocamento no eixo temporal, mais precisamente um conflito de gerações com valores antagônicos. Ele, preso aos ideais da década passada e carregando consigo as honras do Império, é atirado de forma violenta em um contexto no qual o individual prevalece sobre o coletivo, em que a época imperial francesa se tornou motivo de desprestígio e desconforto frente ao restante da Europa.

O *incipit*, na forma de um discurso direto de Simonnin, jovem funcionário do escritório do advogado Derville, já antecipa essa visão: “— Olhem! Outra vez o nosso velho capote!” (BALZAC, 2008, p.14, grifo nosso)<sup>3</sup>. Nessa curta declaração, cujo referente ainda é de total desconhecimento do leitor, Simonnin emprega dois termos de sentidos primordiais: a) o uso do adjetivo velho e b) o uso do termo capote. Indissociáveis um do outro, a utilização desses vocábulos reforça duplamente a noção de deslocamento no tempo.

Primeiramente sobre o uso do capote, os franceses do século XIX, apesar da tensão bélica entre as duas nações, aderiram fortemente ao estilo inglês de se vestir e o indivíduo aristocrata da Inglaterra tornou-se o padrão de elegância e requinte a ser seguido. Na França do início do século XIX, estava em voga entre os homens da alta sociedade o uso de um *redingote* longo e totalmente abotoado na frente. O *redingote* alongado foi muito usado pelos franceses como sobretudo, chamado então de *surtout*. Quando o *redingote* sofreu alterações de tamanho e modelagem, principalmente para fins militares, houve uma necessidade de diferenciá-lo do *surtout*, e eis que surge o capote.

---

<sup>3</sup> A partir desta página, todas as referências com indicação apenas de número de página remetem a Balzac (2008).

Poderoso concorrente do capote, surge pouco depois o *carrick*, também de procedência inglesa. Ambos disputam a preferência entre os franceses da época. O *carrick*, contudo, começou a ganhar vantagem a partir do momento em que as guerras se proliferaram e o belo decaiu em detrimento do confortável, pois o *carrick* podia ser facilmente ajustado devido às inúmeras tiras em seu interior. Além disso, como possuía amplas camadas nos ombros, era uma excelente proteção contra o frio e a chuva.

De volta à fala de Simonnin, é pertinente pontuar que na versão francesa original observa-se o uso de *carrick* e não de capote, como na tradução para o português<sup>4</sup>. Uma explicação plausível para essa permuta residiria no fato de que não há, em língua portuguesa, um correspondente exato para *carrick*, forçando a utilização de um anglicismo. Entretanto, os termos não são equivalentes e o retrato de Chabert portando um *carrick* – e, mais especificamente, um *vieux carrick* – é significativo. Em 1822, data do retorno de Chabert à França, um novo *redingote*, muito mais curto, acinturado e quase nunca abotoado estava em voga. Usar um *carrick* em 1822 de certo não seria bem visto, marcando uma tendência ultrapassada, própria dos tempos do Império e não um item de requinte monárquico. Chabert, de maneira explícita pelo adjetivo **velho** e mais implicitamente pelo tipo de vestimenta, é excluído de uma temporalidade e remetido a outra, considerada desqualificada. Caracteriza-se então como um indivíduo em total discordância com as novas regras de ser e, mais do que nunca, de parecer.

O desenrolar da conversa entre os funcionários do escritório do *Maître* Derville fornece dados ainda mais interessantes acerca de como Chabert é percebido pelos que estão ao seu redor. Ao ser repreendido pelo escrivão-chefe devido ao modo de se referir a Chabert (“— Por mais pobre que seja um cliente, é sempre um homem!”), Simonnin diz, em resposta: “— Se é um homem, por que o chama de velho capote?” (BALZAC, 2008, p.14), denotando que a metonímia para descrever Chabert é adotada por todos, hipótese confirmada na primeira fala de Simonnin, que abre o romance, quando este se vale do possessivo **nosso**, exprimindo familiaridade com aquele sujeito.

No instante em que Chabert revela seu nome, imediatamente é questionado por Huré, outro funcionário do escritório: “— É o coronel morto em Eylau?” (BALZAC, 2008, p.21). Após confirmar e se retirar, o que se segue é um intenso e unânime julgamento de descrença: “— Xô!”; “— Destituído!”; “— Puf!”; “— O

---

<sup>4</sup> « —Allons! encore notre vieux carrick! » (BALZAC, 1998, p. 6).

velho é louco!” (BALZAC, 2008, p.21). De fato, essa primeira impressão leva o leitor a duvidar da credibilidade de Chabert, incerteza que se tornará recorrente ao longo da narrativa. O advogado Derville, a quem o coronel recorre para ajudá-lo a recuperar sua identidade, reluta e declara que, caso esteja sendo enganado, terá visto o maior ator dos últimos tempos. A Condessa Ferraud, ex-mulher de Chabert, afirma ter tido “mil vezes razão de repelir todos os Chabert que vieram” (BALZAC, 2008, p.57, grifo nosso). Numerosos trechos se munem de adjetivos como “suposto, louco, pretenso”, além de construções hipotéticas, para suscitar a dúvida sobre a veracidade do que é contado. O coronel, que durante a batalha sofrera um golpe quase letal no crânio, conta as dificuldades para obter certidões dos hospitais em que esteve internado a fim de corroborar seus dizeres. Torna-se então vítima de sua própria condição e confere ainda mais dubiedade aos fatos, a ponto de chegar a admitir o caráter improvável de sua aventura.

Nesse aspecto, a focalização tem um papel fundamental. Como já observara Aude Déruelle (2007) em seu ensaio sobre *O Coronel Chabert*, o personagem homônimo nada mais é do que “algo”, um significante sem significado, generalizado e alusivo. As definições acerca de sua figura são sempre contraditórias e de contornos imprecisos. Isso não ocorre ao acaso: o dinheiro, agora imperativo, transformou-se no único agente definidor dos graus de humanização e dignificação do ser. Sem seus bens, seu status de conde, de herói das guerras napoleônicas e sua fortuna, Chabert é desumanizado na maior parte do enredo.

Objeto de constante humilhação e descrença, termina acreditando que, de fato, não é humano: “— Chabert não, Chabert não! Eu me chamo Hyacinthe. Não sou mais um homem, sou o número 164, sétima sala.” (BALZAC, 2008, p.77). Em poucos excertos a instância narrativa dá voz ao velho *carrick*, privilegiando o ponto de vista da Condessa ou de Derville sobre os fatos. Com exceção de seu longo desabafo em discurso direto para o jovem advogado no escritório, não se veem marcas do pensamento de Chabert. Tudo o que é informado ao leitor passa pelo filtro das outras personagens, criando uma visão sempre oblíqua de Chabert, como se reforçasse as ambiguidades do seu entorno e deixasse ao leitor a decisão de acreditar ou não no que é dito.

A fluidez da identidade de Chabert remete não menos à fluidez do signo em si, da qual a Condessa é o maior exemplo. Déruelle menciona: “*Une ancienne prostituée du Palais-Royal est devenue comtesse de la Restauration. Rien n'est fixe, tout est possible, imaginable.*”<sup>5</sup> (DÉRUELLE, 2007, p.75). Ainda segundo a

<sup>5</sup> “Uma antiga prostituta do Palais-Royal se tornou condessa da Restauração. Nada é fixo, tudo é possível e imaginável.” (DÉRUELLE, 2007, p.75, tradução nossa).

autora, com o desaparecimento do conjunto de signos capazes de situar um indivíduo na hierarquia, surgirão outros não tão explícitos e que demandarão maior interpretação dos agentes envolvidos<sup>6</sup>. Isto posto, a frase de Godeschal, funcionário do escritório de advocacia, dota-se de sentido:

— Aposto que ele foi porteiro. Os porteiros são os únicos que recebem da natureza capotes usados, manchados e esfiapados embaixo, como o desse velhote! Então não reparou nas botas cambadas e furadas nem na gravata que lhe serve de camisa? Ele dorme debaixo das pontes (BALZAC, 2008, p.20).

Enquanto isso, para os demais, a mesma figura desperta diferentes impressões: “— Ele parece um desterrado”, “— Aposto que ele é nobre” (Boucard); “— Afirmo que ele foi cervejeiro em 1789 e coronel durante a República” (Boucard). Tudo é suscitado como hipótese, exceto o que Chabert ele mesmo afirmara ter sido: “— Pois aposto um espetáculo para vocês todos como ele nunca foi soldado” (BALZAC, 2008, p.20), finaliza Godeschal. Ligados ao capote e à máxima “a roupa faz o homem”, cada um interpreta o signo “Chabert/*vieux carrick*” de uma maneira, contudo, sem nunca outorgar veracidade ao discurso original.

No que tange as tentativas de contato com a Condessa Ferraud, Chabert diz entender a recusa de sua ex-mulher:

— Mas como eu poderia interessar a uma mulher? Eu tinha uma cara de réquiem, estava vestido como um mendigo, parecia mais um esquimó do que um francês, eu, que no passado, fui considerado como um dos homens mais elegantes de 1799! Eu, Chabert, conde do Império! (BALZAC, 2008, p.34).

Aqui, Chabert, ao que tudo indica, já compreendeu as novas regras do jogo. Fica clara a importância do aparentar como determinante da(s) identidade(s). De forma prática e inexorável, a sociedade mostra que já não é mais possível ser sem parecer. No momento em que visita a Condessa, Derville, metaforizado em porta-voz da sociedade, sintetiza esse princípio:

---

<sup>6</sup> Bourdieu já havia atentado para a dinâmica da distinção. No artigo, “Alta Costura e Alta Cultura”, ele explicita: “[...] a lei implícita do campo [da moda] é a distinção, em todos os sentidos do termo: a moda é a última moda, a última diferença. Um emblema de classe (em todos os sentidos do termo) é destituído quando perde seu poder distintivo, isto é, quando é divulgado.” (BOURDIEU, 1983, p.157). No caso de Chabert, não se trata de uma divulgação em si, mas sim da popularização da nobreza e miscigenação das classes, como já discutido inicialmente.

Ao ver a mulher do conde Chabert, enriquecida com seu espólio, vivendo no luxo e na alta sociedade, enquanto o infeliz vivia na casa de um pobre leiteiro entre animais, o advogado pensou: “A moral disso é que uma mulher bonita nunca há de querer reconhecer o marido, nem mesmo o amante, num homem com um velho capote, peruca suja e sapatos furados” (BALZAC, 2008, p. 55, grifo nosso).

No entanto, é no confronto direto entre Chabert e a Condessa Ferraud que o enredo adquire contornos épicos. Ele, atento ao *savoir être* da Restauração, traja-se a rigor:

Assim, o defunto chegou bem vestido, transportado num cabriolé. Tinha a cabeça coberta por uma peruca apropriada à sua fisionomia, usava um terno azul, camisa branca e ostentava no peito a fita vermelha dos grandes oficiais da legião de honra. Ao retornar os hábitos da riqueza, ele recuperava sua antiga elegância marcial. [...] nenhuma semelhança com o Chabert do velho capote (BALZAC, 2008, p.59, grifo nosso).

Nesse trecho, sabendo que iria se deparar com a poderosa e rica Condessa Ferraud, Chabert se mune do armamento necessário ao combate. Se antes eram simbolizadas por espadas ou por canhões, é na vestimenta que se materializam as armas da nova era, isto é, o dinheiro e o poder. Mesmo que ilusórios, dado que Chabert não os possuía efetivamente, *aparentar* era suficiente para dar-lhe forças necessárias ao enfrentamento. Novamente, *aparentar* manifesta-se quase expressamente como ser.

## Considerações finais

*O Coronel Chabert*, apesar de seu formato breve, fornece um corpus rico para análise e reflexão. O personagem de Chabert é complexamente concebido, uma mescla que funde o orgulho e a honra longínquos e os coloca em atrito com o existir em um momento decisivo de descrença no passado e de crescimento da expressão individual através das aparências. Como Déruelle (2007) afirma:

*C'est que le récit effectue le pont entre le passé et le présent, reliant le colonel décoré, vainqueur d'Eylau, au vieux carrick, c'est surtout que la parole n'appartient qu'aux vivants, tandis que le nom, Chabert ne le sait que trop bien, peut être celui d'un mort.* (DÉRUELLE, 2007, p.68).

O *vieux carrick*, ao ser utilizado tanto na qualidade de indicativo da vestimenta quanto como metonímia para o homem que o porta, metaforiza esse tempo distante, obsoleto e indecoroso. Chabert nunca poderia reaver o que lhe pertencera, pois creditar verossimilhança à sua história seria reviver o que deveria ser esquecido em função dos interesses da nova classe dirigente.

Essa expressiva história de Balzac, com o apoio da moda, acusa a importância das aparências, cuja força das representações é capaz de revelar o que não é explicitamente dito ou sabido. Pouco se conhece do velho capote no começo, mas logo de imediato surgem interpretações curiosas e divergentes sobre sua identidade.

A máxima bahktiniana, pautada no processo pelo qual o sujeito se constrói no Outro e o Outro se constrói no sujeito, adquire uma intensidade marcante. Chabert, com o nome enterrado nas páginas do consagrado livro sobre as vitórias e conquistas dos grandes heróis de guerra napoleônicos, de fato terá sua existência para sempre conjugada no pretérito. A glória de quando fora coronel já não tem mais espaço na guerra de condes e condessas. Incapaz de se valer da arma da época – o dinheiro –, o doravante chamado Hyacinthe, nada mais pode fazer senão despedir-se de seu velho capote, à mesma maneira de Napoleão que, derrotado, despira-se de sua farda e de seu Império. Assim, de forma consciente, a indumentária constrói o personagem de Chabert.

É imprescindível a ressalva de que, para os fins deste artigo, somente as passagens referentes ao protagonista foram analisadas, muito embora o mesmo processo de significação possa ser observado nas demais personagens, independente do grau de protagonismo na narrativa.

### ***THE INTERFACE BETWEEN FASHION AND LITERATURE IN BALZAC'S NOVEL LE COLONEL CHABERT***

**ABSTRACT:** *The legacy left by great literature authors finds dialog with writers who regard fashion nowadays as a complex and wide universe, leaving behind the idea of fashion as a simple elite's frivolous expression, and considering it a powerful instrument of sociological analysis. Honoré de Balzac, in the 19th century, had already noticed the profound connection between fashion and literature. Thereafter, in the first decades of the 20th century, the Bakhtin Circle would provide significant contributions to the understanding of both domains as cultural products, thus, necessarily marked by ideology. Also, the publications of the French philosopher and scholar of hypermodernity, Gilles Lipovetsky, help to investigate several fashion references in the 1844 version of *Le Colonel Chabert*. This paper attempts to show how fashion constitutes a relevant element to build the diegesis, the characters' perception about themselves and about others, and, in an*

Rafael Felipe Dos Santos e Maristela G. S. Machado

*intra- and extratextual movement, the view of the post-Revolution French society. Finally, this paper seeks to combine domains not very often linked and to present the opportunity of an enlargement of perspectives on the literary text and its social environment.*

**KEYWORDS:** *Balzac. Le Colonel Chabert. Fashion. Literature.*

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável.** Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editora, 2012.

BALZAC, H de. **O coronel Chabert seguido de A mulher abandonada.** Tradução de Paulo Neves e Rubem Mauro Machado. Porto Alegre: LPM, 2008.

\_\_\_\_\_. **Le Colonel Chabert.** Préface et commentaires de Jeannine Guichardet. Paris: Pocket, 1998.

\_\_\_\_\_. *Traité de la vie élégante.* **La mode**, nov. 1830. Disponível em: <<http://www.bmlisieux.com/curiosa/balzac14.htm>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

BARTHES, R. **Système de la mode.** Paris: Seuil, 1983.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE [BNF]. **Le vêtement sous toutes ses coutures:** une histoire du costume et de la mode en France. set. 2008. Disponível em: <[http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_histoire\\_mode.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_histoire_mode.pdf)>. Acesso em: 29 jul. 2017.

BOURDIEU, P. **A Produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 3. ed. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2015.

\_\_\_\_\_. *Alta Costura e Alta Cultura.* In: \_\_\_\_\_. **Questões de sociologia.** Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p.154-161.

DÉRUELLE, A. **Aude Déruelle commente Le Colonel Chabert de Balzac.** Paris: Gallimard, 2007.

ESPACE FRANÇAIS. **Histoire de la France:** le XIX siècle, 2012. Disponível em: <<http://www.espacefrancais.com/histoire-de-la-france-au-xixe-siecle/>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VOLOSHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

KÖHLER, C. **História do vestuário**. Editado e atualizado por Emma Von Sichart. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Ed. M. Fontes, 2009.

SOUZA, S. C. de. **O simbolismo do vestuário em Machado de Assis**. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.



