



## PLÁGIO E PASTICHE NA *COMÉDIA HUMANA*, DE BALZAC, OU DA ASCENSÃO DA ARTE BURGUESA NO SÉCULO XIX

Fausto Calaça (UFMT)

**RESUMO:** Nos anos da década de 1830, no contexto do Romantismo desencantado, Honoré de Balzac publica diversas obras (romances, novelas, contos, artigos e ensaios) sobre a condição do artista na sua época. Na novela intitulada *Pierre Grassou*, o autor põe em narrativa as relações da burguesia com as artes, em particular, a pintura. Sob o olhar da classe burguesa em ascensão, o pintor é julgado pelo valor politicamente correto dos temas representados em suas telas, pela capacidade de reproduzir outras obras de arte e pelo valor mercadológico das obras. No presente artigo, estas ideias são exploradas a partir de uma análise das noções de plágio e pastiche em *Pierre Grassou*, estabelecendo relações com alguns ensaios sobre história da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, burguesia, Balzac

## PLAGIARISM AND PASTICHE IN *THE HUMAN COMEDY*, BY BALZAC, OR BY THE RISE OF BOURGEOIS ART FROM XIX CENTURY

**ABSTRACT:** In the years of the 1830 decade, in the context of disenchanting Romanticism, Honoré de Balzac publishes many works (novels, novellas, short stories, articles and essays) about the artist's condition in his time. In the novella *Pierre Grassou*, the author narrates the bourgeois relations with arts, especially painting. From the perspective of the rising bourgeois class, the painter is judged according to the politically correct values of themes represented on his canvas, the capacity to reproduce other art works and the market value of his works. These ideas are herein explored based on an analysis of the ideas of plagiarism and pastiche in *Pierre Grassou*, by establishing relations with some essays on art history art.

**KEY-WORDS:** Art, bourgeois, Balzac



*Inventar em todas as coisas é querer morrer lentamente;  
Copiar é viver.<sup>1</sup>*  
(Honoré de Balzac, 1839)

*Terrível pensamento! Somos todos como tábuas  
litográficas das quais uma infinidade de cópias se  
produz...<sup>2</sup>*  
(Honoré de Balzac, 1832)

## Arte pela arte e vida de artista

Em seu famoso ensaio *The Decay of Lying – an Observation*, incluído na sua coleção de ensaios intitulada *Intentions*, publicada em 1891, Oscar Wilde apresenta sua visão radical de Arte. A favor de uma teoria que repouse, em primeiro lugar, na procura da beleza, em movimento contrário a qualquer visão útil, ética e moral da obra de arte, a posição do escritor inglês faz ressonância com o manifesto “Arte pela arte”, de Théophile Gautier, no prefácio de *Mademoiselle de Maupin* (1834). Ressaltando a oposição entre Arte e Natureza, considerando a natureza como imperfeita e entediante, e a arte como o “nosso espírito de protesto, nossa tentativa galante para ensinar a natureza qual é o seu devido lugar” (WILDE, 2012, p. 04), *The Decay of Lying* também ressoa alguns elementos do ensaio *Éloge du maquillage* (1863), um manifesto de rejeição à Natureza e elogio do Artifício, por Charles Baudelaire.

Diferentes heróis romanescos são citados em *The Decay of Lying* como modelos que influenciam a vida dos leitores que, identificados com os personagens, tentam “polir” suas vidas a fim de torná-las mais belas e sublimes, próximas de uma ficção. É aí que, segundo Oscar Wilde – crítico severo e irônico da literatura e dos costumes de sua época – reside a essência da Arte. Desta forma, ele se manifesta a favor do movimento literário “Arte pela arte”, estabelecendo uma relação de antecipação entre a literatura e a vida, no século XIX:

---

<sup>1</sup> Cf. texto original: «Inventer en toute chose, c’est vouloir mourir à petit feu; copier, c’est vivre». Todas as referências em línguas francesa e inglesa foram por nós traduzidas.

<sup>2</sup> Cf. texto original: «Effrayante pensée! nous sommes tous comme des planches lithographiques dont une infinité de copies se tire...»



A Literatura sempre antecipa a vida. Ela não a copia, mas sim a modela segundo o seu propósito. O século dezenove, da maneira como nós o conhecemos é, em grande parte, uma invenção de Balzac. (WILDE, 2012, p. 22)<sup>3</sup>

Neste ensaio, o romancista francês Honoré de Balzac é citado como um dos “inventores”, ou mesmo “antecipadores” de estilos de vida que se constituíram a partir da segunda metade do século XIX. Oscar Wilde cita três dos principais protagonistas que compõem os mais de noventa romances de *La Comédie humaine*, de Balzac, tomando-os como modelos que se reproduzem no cotidiano de sua época:

Nossos Luciens de Rubempré, nossos Rastignacs e De Marsays realizaram suas primeiras aparições no palco da *Comédia Humana*. E nós estamos apenas realizando, *com notas de rodapé e acréscimos desnecessários*, o capricho ou fantasia ou visão criativa de um grande romancista. (WILDE, 2012, p. 22. Grifos nossos)<sup>4</sup>

Segundo nesta “fantasia” de Wilde, poderíamos vislumbrar as “reaparições” de diversos outros personagens balzaquianos no cenário da vida moderna. Cada um dos mais de dois mil personagens se constituiria, assim, como uma referência individualizada ou um protótipo de encenação da vida humana no “grande teatro chamado mundo” onde, segundo o romancista, “tudo está na forma” (BALZAC, 1977b, p. 700).

O universo fictício da *Comédia Humana*, de Balzac, compõe-se de uma grande quantidade de formas de vida – uma tentativa ambiciosa de representar e construir uma sociedade completa – que, no desenrolar de suas tantas narrativas, são mencionadas segundo critérios profissionais, geográficos, sociais, econômicos, políticos etc. Um dos mais conhecidos recursos balzaquianos é o uso da expressão teatral “cenas da vida” para se referir a cada dimensão dos costumes que organizam a sociedade francesa da primeira

---

<sup>3</sup> Cf. o texto original: “Literature always anticipates life. It does not copy it, but moulds it to its purpose. The nineteenth century, as we know it, is largely an invention of Balzac”.

<sup>4</sup> Cf. o texto original: “Our Luciens de Rubempré, our Rastignacs, and De Marsays made their first appearance on the stage of the *Comédie Humaine*. We are merely carrying out, with footnotes and unnecessary additions, the whim or fancy or creative vision of a great novelist”.



metade do século XIX. No meio destas cenas, encontram-se as mais variadas formas de vida ou, em termos foucaultianos, “estéticas de existência”.

Em 1830, Balzac publica um artigo na revista *La Mode*, no qual ele analisa e “teoriza” a constituição das novas “estéticas de existência” da sua época. Intitulado *Traité de la vie élégante*, o artigo tem como foco a essência do “viver elegante”, elemento que diferencia o homem “nobre” do homem “vulgar”, em uma sociedade marcada por profundas transformações socioculturais decorrentes da Revolução Francesa. O “viver elegante” se caracteriza como uma “arte de viver”, que tem como base não só os privilégios do ócio e do dinheiro, mas, sobretudo, a inteligência e o “sentimento de elegância”. A nova civilização – formula Balzac (1981) – categorizou os homens em três grandes linhas:

O homem que trabalha,  
O homem que pensa,  
O homem que não faz nada.  
Daí, três fórmulas de existência bem completas para exprimir  
todos os gêneros de vida (...)  
A vida ocupada,  
A vida de artista,  
A vida elegante. (BALZAC, 1981. p. 212)<sup>5</sup>

Estas “fórmulas” balzaquianas, em princípio, explicam o persistente confronto entre o “mundo dos artistas” e o “mundo dos ocupados” presente na *Comédia Humana*. Publicado no mesmo ano de *Traité de la vie élégante*, em 1830, o romance *La Maison du chat-qui-pelote* expressa tragicamente uma impossibilidade de conciliação entre estes dois mundos que estão sempre tão próximos. No entanto, é importante observar que é possível identificar outras “explicações” sobre este confronto em suas publicações tardias.

---

<sup>5</sup> Cf. Texto original:

«L’homme qui travaille,  
L’homme qui pense,  
L’homme qui ne fait rien.  
De là, trois formules d’existence assez complètes pour exprimer tous les genres de vie (...)  
La vie occupée,  
La vie d’artiste,  
La vie élégante.»

A “vida ocupada” representa a vida dos proletários e dos pequenos burgueses, como bem expressam o artigo e o romance. O homem ocupado passa toda sua vida em busca de ascensão social, por meio do trabalho e do acúmulo de bens; seu objetivo final é o repouso. Sendo assim, ele não reconhece os significados da “vida de artista”, nem mesmo da “vida elegante”, pois mesmo tornando-se rico, falta-lhe o “sentimento de uma vida elegante”, algo que só se aprende em uma vida ociosa.

Quanto à “vida de artista”:

*O artista é uma exceção: seu ócio é um trabalho e seu trabalho é um repouso; ele é elegante e negligente vez por outra; ele reveste, à sua maneira, a blusa do proletário e decide estilos de vestir para o homem na moda; ele não se submete às leis: ele as impõe. Que ele se ocupe em nada fazer, ou medite sobre uma obra-prima; que ele conduza um cavalo com uma vara ou mesmo como um grande cavaleiro; que ele não tenha nem vinte e cinco centavos, ou esbanje punhados de dinheiro, *ele é sempre a expressão de um grande pensamento e domina a sociedade.* (BALZAC, 1981, p. 215. Grifos nossos)<sup>6</sup>*

Eis uma imagem idealizada do artista, em 1830, pelo jovem Balzac, ambicioso, energético e romântico, embora já irônico e desencantado. Balzac quer ele mesmo tornar-se uma exceção, expressar grandes pensamentos e “dominar” a sociedade com sua obra e sua própria figura. A figura do artista adquire, na obra balzaquiana, lugares de destaque a cada nova análise dedicada a esta forma de vida.

No presente trabalho, tomemos as cenas da “vida de artista” da *Comédia Humana* a fim de constituir nosso *corpus* de análise. Neste “ambiente”, encontraremos artistas de vanguarda, artistas aristocratas, artistas burgueses, artistas com e sem talento etc. Cada personagem do meio artístico

---

<sup>6</sup> Cf. Texto original: «L'artiste est une exception : son oisiveté est un travail, et son travail un repos ; il est élégant et négligé tour à tour ; il revêt, à son gré, la blouse du laboureur, et décide du frac porté par l'homme à la mode ; il ne subit pas les lois : il les impose. Qu'il s'occupe à rien faire, ou médite un chef d'œuvre, sans paraître occupé ; qu'il conduise un cheval avec un mors de bois, ou même à grands guides les quatre chevaux d'un britishka ; qu'il n'ait pas vingt-cinq centimes sur lui, ou jette de l'or à pleines mains, il est toujours l'expression d'une grande pensée et domine la société».



balzaquiano acrescenta uma nova visão da “vida de artista” apresentada em *Traité de la vie élégante*.

Divagando ainda no ritmo de Oscar Wilde, poderíamos vislumbrar que, no âmbito do cenário artístico moderno (do fim do século XIX até os nossos dias), em especial, no âmbito da pintura, nós encontraríamos aí – “com notas de rodapé e acréscimos desnecessários”? – diversas “reaparições” de protagonistas da *Comédia Humana*, tais como Frehonfer, Sommervieux, Sarrasine, Bridau, Schinner, Lora, Bixou, Gambara, Grassou etc. Este último, o pintor Pierre Grassou, parece-nos que se constitui como a melhor “antecipação” de um tipo de artista moderno: politicamente correto, esteticamente adequado e burguês. Na novela *Pierre Grassou*, Balzac propõe uma reflexão sobre as relações entre burguesia e arte, em particular a pintura. Ele explora a incapacidade de discernimento, por parte do público, entre uma obra de talento e uma cópia ou um pastiche presentes nas exposições anuais do grande Salão do museu Louvre, de Paris. Ridiculariza a pretensão de pintores iniciantes – e sem qualquer talento – de exporem suas obras ao lado de artistas de gênio, bem como o nivelamento democrático que permite o acesso de uma numerosa quantidade de quadros a serem expostos. Nestas condições, sob o olhar da classe burguesa em ascensão, a obra de arte é julgada pelo valor “politicamente correto” do tema, pela capacidade de utilizar adequadamente as técnicas aprendidas em cursos de pintura e, sobretudo, pelo seu valor econômico. Assim, Balzac põe em prosa as noções de “cópia”, “plágio”, “pastiche”, “reprodução em série” e “mercantilização” em obras de arte.

Esta discussão sobre reprodução de obras de arte, bem como sobre as noções de imitação, invenção, originalidade, autenticidade impõe muitas polêmicas e divergências desde Platão e Aristóteles, passando por vertentes modernas, de Auerbach a Pavel, que defendem a ideia de verossimilhança entre a arte e a vida, ou por vertentes de autores como Barthes, Genette, Foucault, Deleuze, que defendem o caráter inventivo da obra de arte. No entanto, o presente trabalho não tem como finalidade discutir essas questões.

Mas, sim, explorar, no contexto da época romântica, os primórdios da era da reprodução em série de obras de arte a partir da criação literária, neste caso, por meio de uma novela de Balzac, *Pierre Grassou*, que tem como trama a ascensão de um pintor medíocre no mundo burguês. Medíocre sob o julgamento dos artistas de gênio; talentoso, segundo os valores dos novos ricos nos anos das décadas de 1830 e 1840, sob a Monarquia de Julho – a monarquia do “Rei Burguês”, Louis Philippe.

### **Pierre Grassou, politicamente correto**

Em 1839, o personagem balzaquiano Pierre Grassou surge como uma expressão do desenvolvimento de uma era de reprodução em série da obra de arte. O herói da novela *Pierre Grassou* é um pintor sem talento que, com a ajuda de um comerciante de quadros, o personagem Elie Magus, alcança a notoriedade diante da pequena burguesia em ascensão. Incitado pelo comerciante, sem mesmo ter consciência disso, o medíocre pintor, bom moço que saiu do interior da França – a cidade de Fougères – para estudar as belas-artes em Paris, realiza diversas cópias e pastiches de quadros antigos de grandes mestres da pintura, os quais são vendidos a famílias burguesas como se fossem autênticas, a preço alto, por Magus. À custa do trabalho forçado e muito mal pago pelo comerciante, o ingênuo pintor conseguirá um bom casamento com a jovem rica herdeira burguesa dos Vervelle que, entusiasmados, reconhecem nas pinturas de Grassou o talento de grandes artistas como Raffaello, Tiziano, Rubens, Rembrandt.

No ano de 1819 da ficção, aos vinte e sete anos de idade, com “uma inocência de dezesseis anos” (BALZAC, 1977, p. 1098), o jovem Grassou inicia sua carreira de pintor, apresentando sua primeira tela ao júri da exposição anual do museu Louvre. Sua obra representa um casamento em um vilarejo – *L'Accordée de village* (1760), um plágio laboriosamente mal feito da obra de Greuze. Sua tela foi recusada e, obviamente, não foi exposta no museu. Ao receber a notícia da “fatal decisão” do júri, o pintor:



(...) nem caiu na *fúria ou no acesso de amor-próprio epiléptico* os quais acometem os *espíritos orgulhosos* e que acabam, algumas vezes, em cartéis enviados ao diretor ou ao secretário do museu, *ameaçando-os de morte*. Fougères [apelido de Pierre Grassou] recuperou tranquilamente sua tela, envolveu-a no seu lenço e levou-a ao seu atelier jurando para si mesmo que se tornaria um grande pintor. (BALZAC, 1977, p. 1096. Grifos nossos)<sup>7</sup>

Aqui, Balzac descreve o espírito do pacato artista burguês, em movimento contrário aos espíritos instáveis dos artistas de gênio. Grassou de Fougères foi aluno de grandes mestres e nenhum deles teve qualquer simpatia pelo corajoso rapaz sem talento, que sonhava em se tornar um grande pintor:

(...) os mestres gostavam dos sujeitos brilhantes, dos espíritos excêntricos, bem-humorados, apaixonados, ou tipos sombrios e profundamente introspectivos que denotavam um talento futuro. Tudo em Fougères anunciava a mediocridade. (BALZAC, 1977, p. 1096)<sup>8</sup>

*Pierre Grassou* é uma construção, em 1839, por Balzac, do perfil do artista no contexto do “Romantismo desencantado” (décadas 1830-1840). O sentimento de desencanto gerado no seio da monarquia aburguesada de Louis Philippe e suas consequências na economia, na cultura e, sobretudo, no cotidiano das pessoas – especialmente, na juventude – é traduzido por Alfred de Musset, em *La Confession d’un enfant du siècle* (de 1836), como o “mal do século”.

O personagem Grassou faz parte de um período de “maturidade”, ou de “ilusões perdidas” na obra balzaquiana, período que se expressa pela escrita e publicação do romance *Illusions perdues*, de 1837 a 1843, onde reina o “mal do século”. Grandes artistas da *Comédia Humana*, tais como Sommervieux,

---

<sup>7</sup> Cf. Texto original: «(...) il ne tomba point dans ces fureurs ou dans ces accès d’amour-propre épiléptique auxquels s’adonnent les esprits superbes, et qui se terminent quelquefois par des cartels envoyés au directeur ou au secrétaire du Musée, par des menaces d’assassinat. Fougères reprit tranquillement sa toile, l’enveloppa de son mouchoir, la rapporta dans son atelier en se jurant à lui-même de devenir un grand peintre».

<sup>8</sup> Cf. Texto original: «(...) les Maîtres aiment les sujets brillants, les esprits excentriques, drolatiques, fougueux, ou sombres et profondément réfléchis qui dénotent un talent futur. Tout en Fougères annonçait la médiocrité».



Sarrasine, Frenhofer, Schinner, foram criados no momento da grande aparição do nome “Honoré de Balzac”, de 1829 a 1832 – momento carregado de sonho, energia e produção. Os artistas deste período inicial ainda conservam uma sensibilidade romântica e melancólica do período idealista (décadas 1800-1820) – um romantismo “aristocrático”, “conservador”.

A partir da experiência de recusa do seu primeiro trabalho, a “obra condenada”, Pierre Grassou “ocupará sucessivamente todos os lugares [etapas] que um artista pode ter frente ao museu” (GOETZ, 1994, p. 27). Primeiramente, o pintor iniciante copia, não para enganar o público, mas para se instruir – função pedagógica primordial do museu no século XIX, segundo a observação de Adrien Goetz (1994). Depois do plágio, seguido de dez anos de estudo e conselhos de grandes mestres – inclusive, conselhos para desistir da carreira de pintor – e muita prática, a segunda etapa será um pastiche de *La Femme hydrolique* (1663), de Gérard Dow, com a sua tela intitulada *La toilette d'un chouan condamné à mort en 1809*: “apesar de medíocre, a tela obteve um prodigioso sucesso” (BALZAC, 1977, p. 1100)<sup>9</sup>. O interesse do público se deu por se tratar de uma tela da moda. A temática político-religiosa, politicamente correta e bem representada na tela, é aplaudida pelo Rei Charles X, pela igreja e pela pequena e alta burguesia:

Este salão foi para Pierre Grassou toda sua fortuna, sua glória, seu futuro, sua vida. *Inventar em todas as coisas é querer morrer lentamente; copiar é viver*. Depois de, enfim, descobrir este filão cheio de ouro, Grassou de Fougères praticou a parte desta máxima cruel à qual a sociedade deve suas infames mediocridades carregadas de eleger hoje os superiores em todas as classes sociais; mas que naturalmente se elegem elas mesmas e fazem uma guerra amarga contra os verdadeiros talentos. (BALZAC, 1977, p. 1101. Grifo nosso)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cf. Texto original: «Quoique médiocre, le tableau eut un prodigieux succès».

<sup>10</sup> Cf. Texto original: «Ce salon fut pour Pierre Grassou toute sa fortune, sa gloire, son avenir, sa vie. Inventer en toute chose, c'est vouloir mourir à petit feu ; copier, c'est vivre. Après avoir enfin découvert un filon plein d'or, Grassou de Fougères pratiqua la partie de cette cruelle maxime à laquelle la société doit ces infâmes médiocrités chargées d'élire aujourd'hui les supériorités dans toutes les classes sociales ; mais qui naturellement s'élisent elles-mêmes, et font une guerre acharnée aux vrais talents».



A novela balzaquiana põe, assim, em cena, o desenvolvimento de uma era de reprodução em série da obra de arte, pela arte da cópia. A figura do artista se constitui, então, nos mesmos moldes da figura do burguês, do “homem ocupado”: disciplinado e dócil como um excelente cidadão que faz da Arte um *métier* como qualquer outro, no qual se pode progredir profissionalmente por meio do trabalho persistente, de uma vida regrada por economias rígidas, do reconhecimento do talento adquirido pelo esforço individual e pela compaixão do público que gosta de recompensar a boa vontade nas Artes.

A próxima etapa desejada pelo pintor Grassou será sentar-se ao lado de grandes pintores como Théophile Schinner e Léon de Lora, ou seja, fazer de sua arte um motivo para a glória de sua pessoa na sociedade; tornar-se um nome importante na boa sociedade. Na etapa seguinte, Grassou será, então, um autor de dezenas de obras que remetem a tantas obras de artistas de gênio. Ele carregará, assim, uma multidão de nomes em seu próprio nome. Finalmente, reconhecido no mundo burguês como um bom pintor de quadros e, exclusivamente, neste mesmo mundo, como um dos grandes artistas de sua época, casado e bem estabelecido economicamente, Pierre Grassou se tornará um colecionador de obras de arte de “grandes” e “verdadeiros” pintores. O artista medíocre termina “bom pintor, bom pai e bom esposo” (BALZAC, 1977, p. 1111): alguém que, acima de tudo, reconhece e aprecia o talento dos grandes artistas.

## **Benjamin, Debord, Warhol**

Vislumbrando a literatura na perspectiva supracitada de Oscar Wilde e procurando estabelecer relações entre a novela *Pierre Grassou* com alguns textos clássicos da história da arte contemporânea, propomos aqui algumas questões.

Será que esta novela balzaquiana pode ser lida como um tipo de “antecipação” romanesca – antecipação de um século! – de *A obra de arte na*



*era da reprodutibilidade técnica*, o consagrado ensaio de Walter Benjamin (2000), publicado, pela primeira vez, em 1936?

Nostalgicamente, Benjamin (2000) nos lembra que, em épocas remotas, anteriores à ascensão da burguesia no século XIX, a relação do público com a obra de arte se dava pela experiência da “aura”, entendida como um tipo de ritual marcado pela distância e a reverência que cada obra de arte impunha ao observador, uma vez que se tratava de uma obra única. Segundo o ensaio de Benjamin (2000), no contexto da época romântica, época de Balzac, a experiência da “aura” adquire um valor de distinção social, sendo esta um privilégio de quem pode ter acesso à obra “autêntica”, “original” – ideologia que se constitui com o advento da sociedade burguesa moderna.

Em princípio, Benjamin (2000) analisa que toda obra de arte sempre foi reprodutível. Nesta lógica, tudo que os homens fizeram poderia ser refeito por outros, por outras gerações: a réplica servia como difusão das obras, a cópia como exercício do *métier* pelos alunos, a falsificação pelos ávidos em obter lucro. A novidade se instala com o surgimento das técnicas de reprodução mecânica, a partir da litografia, da fotografia e do cinema, no decorrer do século XIX. Esta constatação o leva a refletir sobre o papel e o lugar das técnicas de reprodução no campo artístico: a reprodução mecânica de obras de arte antigas modifica a recepção das mesmas, bem como novas técnicas de reprodução se impõem como novas formas de arte.

Por sua vez, Balzac analisa o momento em que a reprodução de obras de arte se adapta ao gosto burguês, ressaltando o poder dos interesses mercadológicos que, obviamente, só visam o lucro, propiciando o aumento considerável da prática reprodutora. Assim, o romancista põe em cena o personagem do artista do século XIX que constitui o seu trabalho artístico no mesmo estilo de um funcionário ou proletário de uma indústria. A obra de arte se constitui aí – na perspectiva do gosto burguês – como a boa “arte de copiar”: o bom artista é aquele que sabe copiar com perfeição. Balzac assinala este momento histórico com expressões do tipo *c’est de l’argent* (“é dinheiro”) para se referir aos quadros pintados por Pierre Grassou, na voz do personagem



Sr. Verville, vendedor de garrafas, o novo rico burguês que adquire o hábito de comprar boas cópias (e pastiches) de obras de grandes nomes. Pierre Grassou é aplaudido e condecorado pela *Légion-d'Honneur*: “o senhor é Rubens, Rembrandt, Terburg, Ticiano!” (BALZAC, 1977, p. 1110), diz o Sr. Verville ao pintor Grassou.

Segunda questão: será que podemos também vislumbrar a novela *Pierre Grassou* como uma “antecipação” romanesca da *Sociedade do espetáculo*, o manifesto cultural e político – também nostálgico e um tanto romântico – de Guy Debord (1992), publicado em 1967? Trata-se de um manifesto contra a sociedade na qual as relações humanas são mediadas pelas imagens, onde tudo que era vivido diretamente se distancia pela sua representação; contra a sociedade que prefere a imagem em vez da coisa que ela representa; que prefere a cópia em vez do original. O espetáculo se constitui, assim, como a inversão da vida concreta. Debord (1992) realiza uma espécie de extensão da crítica do fetichismo da mercadoria já desenvolvida por Karl Marx, em *O Capital*, estabelecendo uma relação entre a noção de espetáculo e aquela de alienação.

Pierre Grassou é um herói antecipado da “sociedade do espetáculo”. Após conseguir os aplausos da burguesia com sua obra politicamente correta, o pintor deseja adquirir um lugar na Academia de Belas-Artes ao lado dos grandes nomes. Ele percebe que o título e a premiação são determinantes para a constituição do artista: o “ser” se constitui no “parecer”. O reconhecimento conferido pelo título de honra da sociedade substitui as críticas severas dos mestres da Arte. Logo, é a espetacularização de uma imagem de bom artista que constitui o “ser” do novo artista. A novela *Pierre Grassou* é uma expressão de um contexto onde a estética da falsificação substitui a estética do verdadeiro.

Obviamente, os contextos culturais e políticos de Balzac, no século XIX, e Benjamin e Debord, no século XX, são bem distintos. Na época balzaquiana, a reprodução da obra de arte se dá pela cópia e pelo pastiche de uma única obra sobre outra, a primeira. Logo, trata-se de uma reprodução



manual, anterior à reprodução mecânica. Por sua vez, Benjamin se refere à reprodução e multiplicação das obras de arte a partir da invenção da litografia e, posteriormente, da fotografia e do cinema, no século XIX, no início da era industrial, em sociedades democráticas, permitindo a divulgação de imagens e o reconhecimento de obras únicas. Quanto a Debord, entramos numa era de espetacularização da imagem, na qual a vida cotidiana já se encontra toda tomada pelo capitalismo avançado, onde a condição moderna se caracteriza como uma imensa acumulação de espetáculos. Mas, apesar das distinções, vislumbramos, na perspectiva da criação literária como antecipação da vida concreta – ilustrada por Oscar Wilde – uma aproximação entre as visões desencantadas destes autores frente às noções e questões de originalidade e talento no que concerne à obra de arte.

E, para acrescentar, pensemos *Pierre Grassou* como uma “antecipação” romanesca – ainda um tanto precária – do *Pop Art*, onde se destaca a figura de Andy Warhol, movimento artístico que surge no fim dos anos 1950, pondo em cena e em questão os exageros do consumo de massa proporcionado pela indústria da reprodução de imagens de obras de arte. Nas obras completas de Honoré de Balzac, existem diversas referências ao fenômeno da reprodução em série, à degradação e à dessacralização da obra de arte e, conseqüente ou concomitantemente, da vida cotidiana. Como exemplo, na pequena novela *Madame Firmiani*, encontramos o célebre aforismo de indignação da protagonista frente às inúmeras “reproduções” de sua imagem na sociedade: “Terrível pensamento! Somos todos como tábuas litográficas das quais uma infinidade de cópias se produz pela fofoca maliciosa” (BALZAC, 1976, p. 147). Desconsiderando o caráter moralista da personagem e a precária tecnologia de reprodução da época – quando comparada com as tecnologias dos nossos dias – observamos que o espírito da reprodução moderna da arte e da vida já se encontra nos diálogos de personagens balzaquianos.

O mesmo espírito também se encontra nos artigos sobre Arte publicados por Balzac em diversas revistas e jornais. Dentre eles, o mais comentado é o artigo *Des artistes*, publicado em três etapas, no ano de 1830,



em *La Silhouette*, jornal que tem como subtítulo “*album lithographique: Beaux-arts, dessins, mœurs, théâtres, caricatures*”. Roland Chollet e René Guise (1996) observam que, para Balzac, *La Silhouette* foi o lugar de uma reflexão sobre a condição do artista em sua época. A originalidade deste jornal de artistas se deve à importância acordada às litografias, onde se reproduziam ilustrações de importantes desenhistas do século XIX, tais como Grandville e Daumier. Integradas ao texto, as ilustrações manifestam a intenção de associar o trabalho do desenhista ao do escritor. É também a partir desta interação da escrita com o desenho que Balzac se apropria de uma noção de “reprodução em série” nos seus romances, tomando como metáfora a litografia, tecnologia avançada da época que permitia a impressão de múltiplos exemplares de uma imagem produzida em pedra calcária.

### **Balzac, literatura e pintura**

No seu artigo *Des artistes*, Balzac afirma que não existe nenhuma diferença fundamental entre o pintor e o escritor, pois ambos são encarnações da grande figura do artista, definida por ele, pela primeira vez, como o “ser dotado de poder criador” (BALZAC, 1996, p. 708). O mestre Frenhofer, protagonista do conto *Le Chef d’œuvre inconnu* (*A obra prima desconhecida*), é o personagem balzaquiano que representa este ideal de artista: o herói que se suicida ao ver que o seu projeto artístico fracassa. Segundo Balzac (1996), o grande artista, o gênio, só deve ter fé em si mesmo, desprezando, assim, as concepções da massa que o reprova e até mesmo o leva à morte; o artista não tem nenhuma lição moral a propor e nem mesmo espera qualquer coisa da sociedade. Trata-se aqui de uma figura isolada e infeliz do artista maldito, condenada pela sociedade burguesa liberal em ascensão. Yves Gagneux (2012) observa que Frenhofer foi considerado por muitos artistas e críticos de arte como o emblema do inventor excepcional, como um precursor da arte abstrata – gênio demais para ser compreendido.

Mas, é preciso lembrar que, em todos os estudos balzaquianos, nunca se pode considerar uma ideia de Balzac como absoluta, pois, no conjunto de suas obras, é possível encontrar uma ideia que contradiz o que foi ardentemente defendido em outro texto. A contradição e a controvérsia são marcas famosas da escrita balzaquiana. Por isso, em outros textos, encontraremos outras concepções de artista. No decorrer da década de 1830, a visão de artista de Balzac se modifica: de um romantismo idealista e trágico a um romantismo irônico e desencantado, pleno de contradições.

As reivindicações balzaquianas sobre o artista ideal, nos anos de 1830 e 1831, de fato, não encontram lugar em toda a *Comédia Humana*, onde os personagens artistas levam uma vida de sonhos e desilusões, de frágeis esperanças nutridas na juventude. Os artistas d'*A Comédia* “procuram, em vão, conciliar o mundo e a glória, o dinheiro e a arte”<sup>11</sup> (BALZAC, 1977c, p. 1049).

*Le Chef d'œuvre inconnu*, publicada um ano depois do artigo *Des artistes*, é a mais importante novela de Balzac sobre a pintura. Constituindo-se como uma reflexão sobre a arte – a única na qual o autor ensaia uma análise estética – ela é também uma das suas mais célebres e comentadas obras balzaquianas. Além de suscitar comentários de importantes críticos, dentre eles Zola, Cézanne e Picasso, esta novela também influenciou a vida de artistas de vanguarda. Em 1937, Pablo Picasso, fascinado por este texto balzaquiano, instala seu atelier no mesmo endereço, o número sete da *rue des Grands-Augustins*, em Paris, onde se situa o atelier do personagem Frenhofer, o ilustre pintor da *Comédia Humana*, de Balzac, no século XVII da ficção. É neste lugar que o grande mestre do cubismo produz a sua obra-prima *Guernica*.

*Le Chef d'œuvre inconnu* e *Pierre Grassou* são duas novelas completamente opostas. De um lado, uma encenação trágica de um pintor excêntrico que concebe a obra de arte como expressão da natureza, destruindo a sua obra e a si mesmo por se sentir incompreendido. De outro lado, uma

---

<sup>11</sup> Cf. Texto original; «cherchent vainement à concilier le monde et la gloire, l'argent et l'art».



encenação cômica de um pintor, cidadão bem comportado no mundo burguês, honesto e perseverante, que só consegue produzir boas cópias e pastiches de grandes mestres. De um extremo ao outro, Balzac propõe uma análise complexa, por meio dos seus romances, sobre o fenômeno social no qual se constitui a arte no início do século XIX: de um subjetivismo romântico, expressivo e trágico a um tipo de “objetivação” e repetição que resulta na mercantilização de plágios e pastiches de grandes obras antigas e clássicas.

No que concerne ainda às relações de Honoré de Balzac com a arte, Gagneux (2012) observa que, na sua biografia, nada o predispõe a conceder à arte uma tamanha importância, ele que descende de famílias que pouco demonstra interesse pelas belas-artes. O escritor nem mesmo se beneficiou de uma educação artística. Logo, sua iniciação, que se opera tardiamente, é uma resposta a um desejo pessoal. A partir de 1830, ele tem o privilégio de se encontrar com importantes críticos de arte, em particular, seu amigo Théophile Gautier, e o pintor Eugène Delacroix. Vale destacar que Balzac adquire o hábito de colecionar obras de arte, algo que ele considera como um distintivo do refinamento do homem de bom gosto em contraponto ao gosto vulgar do novo rico.

### **De Frenhofer a Pierre Grassou: os pintores do século XIX, segundo Balzac**

Segundo Anne-Marie Meininger (1977), a figura do artista, ilustrada pelo mestre Frenhofer, em 1831, não estava completa para Balzac, ou seja, ela ainda não era suficiente para representar o artista da sua época. Desde 1836, o romancista tinha planos de escrever uma obra complexa sobre a “vida de artista” que seria intitulada *Les Artistes*. Depois de publicar outras novelas que têm como protagonistas figuras de diferentes artistas (tais como *Gambara* e *Massimila Doni*), em 1839, Balzac anuncia que ele está concluindo *Les Artistes*: tratava-se, então, da novela *Pierre Grassou*. O termo “artistas”, anunciado no título (em francês) está no plural, pois o protagonista Pierre Grassou não está sozinho. Nesta novela, reaparecem dois dos personagens



artistas de talento que compõem a *Comédia Humana*: Hippolyte Schinner (protagonista de *La Bourse*) e Joseph Bridau (protagonista de *La Rabouilleuse*; personagem inspirado em Delacroix). Ambos “estão lá para explicar como e porque um Grassou é o ‘artista execrável’” (MEININGER, 1977, p. 1080).

Depois de ter ensaiado filosoficamente em *Le Chef d’œuvre inconnu* a figura do artista ideal, Pierre Grassou se constitui como um estudo do artista, pelo aspecto negativo: “Balzac mostra os artistas no século [dezenove]” (MEININGER, 1977, p. 1080). Pierre Grassou representa a geração de pintores que expõe suas obras no grande salão do Louvre, no fim da década de 1830. Segundos os critérios do artista de gênio – segundo a noção romântica de artista – esta nova geração é, em sua essência, sem originalidade, sem talento. É uma geração de homens honestos, sóbrios e sem brilho, que reconhece a sua mediocridade e que, sobretudo, admira os grandes mestres – como um Delacroix.

Nas primeiras palavras da novela Pierre Grassou, o narrador assim anuncia o seu mal-estar:

De todas as vezes que você, com toda seriedade, foi ver a Exposição de obras de escultura e de pintura, que acontece regularmente desde a Revolução de 1830, alguma vez já se sentiu tomado por um sentimento de inquietação, de tédio, de tristeza, diante do aspecto daquelas grandes galerias lotadas de gente? Desde 1830, o Salão não existe mais. (BALZAC, 1977, p. 1091)<sup>12</sup>

O desgosto do narrador se refere às grandes mudanças da sociedade francesa, com maior evidência na vida parisiense, logo após a Revolução de 1830, na qual se instituiu a Monarquia de Julho, o grande evento político que marca o início do “mal do século” na história da literatura francesa. O reflexo desse mal é percebido pelo narrador ao observar as galerias lotadas de quadros e esculturas de má qualidade, bem como de uma grande população que nunca

---

<sup>12</sup> Cf. texto original: «Toutes les fois que vous êtes sérieusement allé voir l’Exposition des ouvrages de sculpture et de peinture, comme elle a lieu depuis la Révolution de 1830, n’avez-vous pas été pris d’un sentiment d’inquiétude, d’ennui, de tristesse, à l’aspect des longues galeries encombrées? Depuis 1830, le Salon n’existe plus».



teve uma formação artística ou o hábito de discutir sobre as belas-artes. Diante dessa nova realidade, o narrador nostalgicamente lamenta:

Antes de 1817, a exposição dos quadros admitidos jamais ultrapassava as duas primeiras colunas da longa galeria onde estão expostas as obras dos velhos mestres, e este ano [1839] elas preenchem todo este espaço, para o espanto do público. (BALZAC, 1977, p. 1091)<sup>13</sup>

O museu Louvre do início do século XIX, antes de 1817, era o herdeiro das coleções da realeza do Antigo Regime e do Império de Napoleão, onde o Salão de exposições só admitia obras de grandes gênios. Para além de um lamento “reacionário”, contra a abertura das galerias para os novos artistas e a democratização dos espaços dos museus, o “mal-estar” do narrador exprime a desqualificação do Salão como lugar de apresentação de novos talentos e de originalidade. Ele se espanta com o espírito de mercantilização no universo das artes:

(...) em vez de uma Exposição gloriosa, vocês têm aí um tumultuado bazar; em vez de uma escolha, vocês têm uma totalidade. O que está acontecendo? Neste lugar, o grande artista se perde. (...) Agora, que qualquer ignorante pode enviar seus borrões na tela, só se trata de gente que não entende nada de arte. (BALZAC, 1977, p. 1092)<sup>14</sup>

Ele se queixa da súbita degradação do mais importante dos espaços e dos eventos das Artes, onde a quantidade substitui a qualidade e a cópia substitui a inventividade. Eis um marco importante do início da era da reprodução em série das obras de arte, embora ainda não mecânica.

Anne-Marie Meininger (1977) comenta que, apesar da recusa do número de mil e seiscentas obras, a lista do catálogo das obras expostas no *Salon de 1839*, do Louvre, constituía-se de duas mil e quatrocentas e quatro

---

<sup>13</sup> Cf. texto original: «Avant 1817, les tableaux admis ne dépassaient jamais les deux premières colonnes de la longue galerie où sont les oeuvres des vieux maîtres, et cette année ils remplirent tout cet espace, au grand étonnement du public».

<sup>14</sup> Cf. texto original: «Au lieu d'un tournoi, vous avez une émeute ; au lieu d'une Exposition glorieuse, vous avez un tumultueux bazar ; au lieu du choix, vous avez la totalité (...) Maintenant que le moindre gâcheur de toile peut envoyer son oeuvre, il n'est question que de gens incompris».

obras, entre as quais, o que mais se via eram retratos de pessoas desconhecidas: eis a arte da burguesia em ascensão. Este Salão provocou um surto de críticas por parte dos especialistas em revistas como *L'Artiste*, *Revue des deux mondes*, *La caricature* etc. Além do número exorbitante de obras – de má qualidade – admitidas, o ataque principal da crítica foi sobre a “invasão das mediocridades”. Dentre as mais interessantes críticas recolhidas e citadas por Meininger (1977), encontramos observações do tipo:

(...) pinturas e esculturas caseiras, “pequeninas”, “bonitinhas”, “bem cuidadinhas”, mas “coisas grandes, nunca!”; (...) “havia mais pintores, escultores e arquitetos do que sapateiros, alfaiates e pedreiros”, pois “a carreira nas artes se tornou uma opção de todos que não sabem mais o que fazer ou que se deram mal na sua vocação”. (MEININGER, 1977, p. 1081)<sup>15</sup>

Enfim, ressalta Meininger, o incômodo maior da crítica se deu pelo desenvolvimento excessivo das vaidades individuais que se estampavam nos retratos. A arte burguesa se constitui, assim, como a estética do “pequeno”, do “aconchegante”, do “privado”, do “personalizado”, do “anonimato”, em oposição à estética aristocrática, caracterizada pela “grande”, pelo convencional, pelo público, pelo coletivo, pelos grandes nomes. *Pierre Grassou*, da sua maneira, é uma novela que expressa a opinião de Balzac sobre o *Salon de 1839*. Uma crítica antecipada daquilo que se constituiria, muito mais tarde, a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, da sociedade do espetáculo e do *pop art*.

O escritor Stendhal também, da sua maneira, por meio do seu personagem, o pintor burguês-medíocre Féder, expressa sua opinião sobre este mesmo Salão. Gérald Rannaud (2002) analisou os estudos comparados, já publicados, entre as novelas *Pierre Grassou* e *Féder*. As duas novelas expressam a opinião compartilhada entre Balzac e Stendhal sobre o *Salon de*

---

<sup>15</sup> Cf. texto original: «de la ‘peinture d’entresol’, de la ‘sculpture de boudoir’. Du petit, du joli, du soigné et du bien conditionné; mais du grand, jamais ! (...) ‘vous aurez plus de peintres, de sculpteurs et d’architectes que vous n’avez de cordonniers, de tailleurs et de maçons’, (...) parce que ‘la carrière des arts est devenue le pis-aller de tous ceux qui ne savent plus que faire ou qui ont manqué leur vocation’».



1839, no qual, observa Rannaud (2002), diferentes críticos sugerem que os dois romancistas estiveram presentes e ali se encontraram. Os heróis Pierre Grassou e Féder representam uma geração de pintores – uma grande quantidade de iniciantes – que aprendeu o *métier* da pintura estudando a técnica dos gênios, cumprindo disciplinadamente as lições dos grandes mestres, representando em suas telas temas “politicamente corretos” e produzindo grande quantidade de retratos individuais e de família, sob a encomenda da pequena burguesia em ascensão, como meio de sobrevivência.

O mal-estar de Balzac e Stendhal diante das galerias do Louvre tomadas pela arte burguesa reflete o espírito do Romantismo desencantado. A descrição física, psicológica e social de Pierre Grassou nos oferece alguns elementos para melhor compreender o que este personagem representa neste contexto,

Seu ar doce, passivo e resignado revelava um pouco os traços principais de sua fisionomia plena de saúde, mas sem ação. Ele não devia ser atormentado nem pela abundância de sangue, nem pela violência do pensamento, nem pela veia cômica pela qual se reconhecem os grandes artistas. Esse moço, nascido para ser um burguês virtuoso (...) (BALZAC, 1977, p. 1096)<sup>16</sup>

bem distante das características que expressam o tormento e a agitação do “ser dotado de poder criador”, como o mestre Frenhofer, comparado a grandes homens e suas obras:

(...) havia alguma coisa de diabólico nesta figura e, sobretudo, esse *non sei qué* que fascina os artistas. Imagine uma testa calva, saliente, proeminente, caindo sobre um pequeno nariz achatado, arrebicado na ponta como de Rabelais ou de Sócrates (...) Você teria dito que se trata de uma pintura de Rembrandt caminhando silenciosamente e sem moldura na atmosfera negra a qual se apropriou este grande pintor. (BALZAC, 1979, p. 414-415)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Cf. Texto original; «Son air doux, passif et résigné relevait peu ces traits principaux de sa physionomie pleine de santé, mais sans action. Il ne devait être tourmenté ni par cette abondance de sang, ni par cette violence de pensée, ni par cette verve comique à laquelle se reconnaissent les grands artistes. Ce jeune homme, né pour être un vertueux bourgeois...».

<sup>17</sup> Cf. texto original: «(...) il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes. Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de

Pierre Grassou é jovem e “puro”; Frenhofer é velho e “diabólico”. As críticas de Balzac, bem como as de Stendhal expressam um certo mal-estar de conflito de gerações, pois o grande artista é caracterizado pelo arquétipo do velho sábio, do homem que está “para além do bem e do mal”. Por sua vez, o artista medíocre é reconhecido como aquele que não se angustia, nem se atormenta; aquele que não se desespera com o que já está estabelecido, mas, pelo contrário, que se adapta com tranquilidade. Eis o desencantamento da geração de Balzac: a figura de Frenhofer é, aos poucos, substituída pela figura de Pierre Grassou, bem como a de Féder.

Mas, concordando com Adrien Goetz (1994) e Delphine Gleizes (2004), podemos também considerar a novela *Pierre Grassou*, no conjunto da *Comédia Humana*, como um toque de ironia a *Le Chef d'œuvre inconnu*. Afinal, até então, a figura do artista ruim não tinha sido abordada com seriedade. Goetz (1994, p. 22) acrescenta, ainda, que “*Le Chef d'œuvre inconnu* era um romance para os artistas, *Pierre Grassou*, não seria mais do que um documento para os historiadores de arte”. Desta forma, a criação literária de Balzac antecipa filosoficamente e, diríamos, até pedagogicamente, a figura do grande artista às futuras gerações, apresentando Frenhofer como um modelo de inspiração – ver o caso de Picasso. Por outro lado, ele também antecipa uma forma de crítica sociológica da cultura, por meio de Pierre Grassou, como aquelas de Benjamin e Debord.

Nos “sombrios” anos de 1830 e 1840, décadas da consolidação dos valores burgueses na cultura francesa, tornam-se cada vez mais confusas e porosas as fronteiras entre o velho mundo da aristocracia e o novo mundo que sobe ao topo da hierarquia das classes sociais, bem como, observa Gleizes (2004), entre as figuras do artista de gênio e do artista medíocre. Neste contexto, os binômios “monarquia-burguesia” e “gênio-medíocre” constituem

---

Socrate (...) Vous eussiez dit d'une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre.»



novas e conflituosas configurações dos laços sociais, oscilando entre momentos de oposição e de conciliação, produzindo efeitos contraditórios.

### **Pierre Grassou “é assim e depois isso se torna outra coisa”: Balzac, Proust, Picasso...**

Retornemos à afirmação balzaquiiana de que não existem diferenças fundamentais entre o pintor e o escritor (BALZAC, 1996), no artigo *Des artistes*. Ela nos leva a refletir sobre as relações do escritor Honoré de Balzac com a pintura, tendo como objeto de análise a obra *Pierre Grassou*. As etapas seguidas pelo herói dessa novela coincidem com aquelas percorridas por Balzac. Antes de 1830, experimentações e fracassos diversos marcaram a biografia deste herói romancista. Nos anos dos *Premiers essais* (*Primeiros ensaios*), de 1818 a 1823, o jovem Balzac ensaiou muitas cópias e pastiches de autores como Walter Scott e Hoffmann, bem como de diferentes filósofos, dramaturgos e poetas. Antes de publicar seu primeiro romance como autor “Honoré de Balzac”, ele já tinha experimentado diferentes pseudônimos como “Lord R’hoone”, “Horace de Saint-Aubin”, “Victor Morillon”, pois reconhecia que ainda não tinha alcançado a “melhor forma” de escrever. Percebia-se como medíocre?

Ao refletir sobre *Pierre Grassou*, Adrien Goetz (1994) considera que, no século XIX, os grandes artistas compreenderam que a criação passa pela cópia. No caso de Balzac, ele teria sido “um Grassou da literatura” (GOETZ, 1994, p. 33). Goetz estende sua reflexão para grandes nomes como de Marcel Proust, “que só pôde começar a escrever depois de ter exorcizado, pelo pastiche, a literatura dos outros” (GOETZ, 1994, p. 30). Quanto a Pablo Picasso, neste sentido, ele é filho tanto de Grassou quanto de Frenhofer, ele, que declarava:

No fundo, o que é um pintor? É um colecionador que quer constituir para si uma coleção fazendo ele mesmo os quadros dos outros – os quadros dos outros que ele mais gosta. *É assim,*



*e depois isso se torna outra coisa.* (CABANNE, 1992, *apud* GOETZ, 1994, p.31. Grifo nosso)<sup>18</sup>

## Referências

BALZAC, Honoré de. Des artistes [1830]. *In*: \_\_\_\_\_. **Œuvres diverses II.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

BALZAC, Honoré de. La Fille aux yeux d'or [1835]. *In*: \_\_\_\_\_. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Volume V. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977c.

BALZAC, Honoré de. Le Chef-d'œuvre inconnu [1831]. *In*: \_\_\_\_\_. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Volume X. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

BALZAC, Honoré de. Les Souffrances de l'inventeur (3<sup>e</sup> partie d'**Illusions perdues**) [1843]. *In*: \_\_\_\_\_. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Volume V. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977b.

BALZAC, Honoré de. Madame Firmiani [1832]. *In*: \_\_\_\_\_. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Volume II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BALZAC, Honoré de. Pierre Grassou [1839]. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Volume VI. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

BALZAC, Honoré de. Traité de la vie élégante [1830]. *In*: \_\_\_\_\_. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Volume XII. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [première version, 1935]. *In*: \_\_\_\_\_. **Œuvres de Walter Benjamin. Tome III.** Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000.

CABANNE, Pierre. **Picasso et son siècle, 2.** L'Époque des métamorphoses (1912-1937). Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1992.

---

<sup>18</sup> Cf. texto original: «Qu'est-ce au fond qu'un peintre? C'est un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu'il aime chez les autres. C'est comme ça, et puis ça devient autre chose». (CABANNE, 1992, p. 528)



CHOLLET, Roland & GUISE, René. Notice des «Articles publiés dans **La Silhouette**». *In*: BALZAC, H. **Œuvres diverses II**. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

DEBORD, Guy. **La société du spectacle** [1967]. Paris: Gallimard, 1992.

GAGNEUX, Yves. **Le musée imaginaire de Balzac**. Les 100 chefs-d'œuvre au cœur de **La Comédie humaine**. Préface par Gonzague Saint Bris. Paris: BeauxArts éditions, 2012.

GLEIZES, Delphine. « Copier c'est vivre »: des valeurs de l'œuvre d'art dans le roman balzacien. **L'Année balzacienne**, 2004/1 n° 5, p. 151-167.

GOETZ, Adrien. Préface. *In*: BALZAC, Honoré de. **Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles**. Édition présentée et annotée par Adrien Goetz. Paris: Folio classique, Gallimard, 1994.

MEININGER, Anne-Marie. Introduction et notes de «Pierre Grassou». *In*: BALZAC, H. **La Comédie humaine**. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Volume VI. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

RANNAUD, Gérald. **Féder et Pierre Grassou, une recherche littéraire?** Université Stendhal, Grenoble, 2002. Disponível em:  
[http://www.humnet.unipi.it/dllm/materiale/G.Rannaud\\_Feder\\_Litteratures\\_2002.pdf](http://www.humnet.unipi.it/dllm/materiale/G.Rannaud_Feder_Litteratures_2002.pdf)

WILDE, Oscar. The Decay of Lying – an Observation. *In*: \_\_\_\_\_. **Intentions** [1891], The Electronics Classics Series, 2012. Disponível em  
<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/oscar-wilde/Intentions.pdf>

Recebido em 03/02/2013.

Aceito em 06/03/2013.

### **Fausto Calaça**

Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem e do Curso de Psicologia, ambos da Universidade Federal de Mato Grosso. Professor convidado na Université Diderot-Paris 7 / *Groupe International de Recherches Balzaciennes* (Bolsista de pós-doutorado CAPES 2012-2013). Correspondente brasileiro da *Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes* (SERD-Paris).

E-mail: faustocalaca@gmail.com