

Relendo Balzac: as fisiologias, a moda e a elegância

Bernardete Oliveira Marantes*

Resumo

Esta reflexão tenciona relacionar a moda das roupas e o comportamento urbano de meados do século XIX em Paris, aos escritos fisiológicos de Balzac alusivos à moda e elegância.

Palavras-chave: Balzac; moda das roupas; fisiologia; literatura

Relire Balzac: les physiologies, la mode et l'élégance

Résumé

Cette réflexion a l'intention de tisser des observations parmi la mode des vêtements et le comportement urbain du milieu du XIX^e siècle à Paris, et les écrits physiologiques de Balzac allusif à la mode et à l'élégance.

Mots-clé: Balzac, mode des vêtements; physiologie; littérature

Introdução

Como se sabe, a descrição de vestimentas não é estranha à literatura, e muito menos à literatura de Honoré de Balzac. De acordo com um arrolamento¹⁶⁶ estão presentes por volta de trezentos e setenta e cinco¹⁶⁷ retratos indumentários em sua grande obra, *A comédia humana*, e parafraseando Philippe Perrot, Daniel Roche afirma:

*Mestra e doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo
bernardetemarantes@hotmail.com bernardete.marantes@usp.br

¹⁶⁶ Cf. REBOUL, Jeanne. Balzac et la « vestignomonie » (pp. 210-233). *Revue d'histoire littéraire de la France*, 50^e Année, n.2 (Avril-Juin). Paris: Armand Colin, 1950, p. 211.

¹⁶⁷ Há praticamente em todas as obras de Balzac alguma descrição de roupas e acessórios. Rose Fortassier destaca, na edição da Bibliothèque de la Pléiade, algumas consideradas mais relevantes: *Le Père Goriot* (III, p. 57-58); *Pierrette* (IV, p. 74-75; 80); *Illusions Perdues* (V, p. 360); *La Cousine Bette* (VII, p. 212; 378); *Splendeurs et Misères des courtisanes* (VI, p. 520-529; 632). Cf.: FORTASSIER, Rose. *Les Écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988, p. 58.

Balzac, entre outros, foi quem primeiramente introduziu a moda à literatura, e os *minores*, leituras heteróclitas, nas quais, as coisas e as palavras se comunicam. A pintura, o desenho, a gravura apresentam uma galeria evocatória de personagens diversificados na qual a imagem de moda dá o tom, e na qual, a caricatura acentua o traço. A burguesia vencedora, e em seguida triunfante, domina a paisagem social do vestuário, assim como a ornamentação do vestuário¹⁶⁸.

Balzac, porém, não restringiu suas ponderações acerca das vestimentas apenas à sua grande obra, mas movido pela necessidade de ganhar dinheiro medrou diversos escritos teóricos sobre as modas, tanto das roupas quanto dos comportamentos sociais, fora do domínio da alta literatura. Tal incursão balzaquiana no mundo da moda e da elegância se deu por volta de 1830, quando, no intuito de assegurar sua subsistência, o escritor “volta às costas ao romance para dedicar-se ao jornalismo”¹⁶⁹, e será o jornal, doravante, a maior fonte de renda¹⁷⁰ não só de Balzac, mas de muitos escritores, e também dos fisiologistas.

I.

O fenômeno das fisiologias ocorreu na primeira metade do século XIX, mais ou menos em paralelo a uma recém-estabelecida “literatura ilustrada”, ou seja, os *magazines de mode*, que começavam a virar febre em diversas cidades europeias. Tanto as fisiologias quanto os periódicos de moda são resultado da ascensão de um veículo de comunicação que pretendia ser uma testemunha fiel da história, a imprensa. Se no período pós-revolucionário os pequenos jornais da Restauração sofriam por distintas debilidades, as primeiras décadas do século XIX assistiram ao grande fortalecimento desse meio. As contínuas modernizações ocorridas no setor levaram a imprensa a tornar-se, em meados de

¹⁶⁸ ROCHE, Daniel. *La Culture des apparences. Une Histoire du vêtement (XVII^e - XVIII^e siècle)*. Paris: Fayard, 1989, p. 293 (tradução nossa).

¹⁶⁹ NATTA, Marie-Christine, in: BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. Clermond-Ferrand: Presses de Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 9.

¹⁷⁰ Cf. NATTA: a partir da década de 1830 aparecem nos jornais e revistas parisienses, os romances-folhetins (*feuilleton-roman*). Esses longos romances populares publicados fragmentadamente, mas de modo sequenciado, tiveram grande importância na expansão da imprensa, principalmente a diária. In: *Ibid*, *idem*.

1830, um poderoso instrumento de comunicação. Praticamente todos os jornais parisienses contavam entre seus colaboradores com influentes jornalistas que atemorizavam os governos lançando críticas mordazes tanto no intuito de fabricar reputações como no de destruí-las. O poder adquirido pela imprensa no período é incontestado, e até Balzac, que nutria um caso de amor e ódio por ela – como, por exemplo, demonstram os textos *Monografia da imprensa parisiense* e *Os salões literários e as palavras* –, sentiu-se, por duas ocasiões, seduzido a ter sua própria publicação; não teve sorte, porém, em nenhuma das empreitadas.

Pois, é justamente nesse período de consolidação da imprensa que entra em voga em Paris o gênero literário que rapidamente se incorporará à vida cotidiana dos leitores: a fisiologia¹⁷¹. Qualquer coisa ou situação que fosse passível de observação poderia ser retratada pelo fisiólogo e, segundo Eduard Fuchs, a fisiologia “explica a colossal passagem em revista da vida burguesa que se estabeleceu na França... Tudo passava em desfile... dias de festa e dias de luto, trabalho e lazer, costumes matrimoniais e hábitos celibatários, família, casa, filhos, escola, sociedade, teatro, tipos, profissões”¹⁷².

Segundo Roland Barthes, no que tange à moda das roupas as fisiologias tinham uma função prática; pois, após a Revolução Francesa a roupa masculina, também alimentada pela austeridade *quaker*¹⁷³, se uniformiza e se democratiza. Essa novidade, porém, provoca uma padronização indumentária – claramente perceptível no abundante uso da cor preta e tons

¹⁷¹ Jean-Jacques Brochier, em seu prefácio para o *Traité des excitants modernes*, de Balzac, afirma: “O século XVIII, para evocar seus contemporâneos, inventa o conto paródico, fantástico: *Candide* ou as *Lettres persanes*. O século XIX, sério, científico, escreve “Fisiologias”. Estudo de personagens (o barbeiro, o caçador, o pensionista), análises de comportamento, descrições de modas, de manias, de atitudes”. Cf.: BROCHIER, Jean-Jacques, in: BALZAC, Honoré de. *Traité des excitants modernes. Suivi de Physiologie de la toilette; et de Physiologie gastronomique*. Pantin: Castor astral [Bègles]/ Collection Les Inattendus, 1992, p. 9 (tradução nossa).

¹⁷² FUCHS, 1921, p. 362, apud BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 34.

¹⁷³ BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 337/ Obs.: Barthes nesse artigo, *Da joia à bijuteria*, faz uma interessante observação concernente ao uso de joias por homens: “a joia foi por muito tempo signo de superpoder, ou seja, de virilidade (afinal, só recentemente e sob influência puritana do vestuário *quaker*, origem de nossa indumentária masculina, os homens deixaram de usar joias)”.

escuros para os trajes masculinos – a ponto de não mais se conseguir distinguir um burguês de um nobre. Tal estado faz surgir, então, o conceito de *distinção* como um novo valor:

Esse é o papel dessas *Fisiologias*, de inspiração dandista: ensinar o aristocrata a distinguir-se do proletário ou do burguês pela *maneira* de usar uma roupa, agora formalmente indiferenciada; como diz um desses *fisiologistas*, a gravata substituiu a espada: há em todos esses opúsculos como que o esboço de uma axiologia do vestuário¹⁷⁴.

O termo axiologia, muito bem colocado por Barthes, remete-nos à ciência, à teorização, por isso, cabe lembrar que essa literatura de observação advém, em parte, da leitura das pesquisas científicas de Johann Kaspar Lavater (1741-1801) e Franz Joseph Gall (1758-1828), inventores da fisiognomonia (ou fisiognomia) e da frenologia, respectivamente. Mas principalmente as pesquisas de Lavater – pretensiosas em estudar o indivíduo psicológica e moralmente a partir da forma e dos traços de expressão do rosto – chamaram a atenção de Balzac, e sendo ele um entusiasta das novas ciências, sempre que possível mencionará o nome desses cientistas em seus escritos fisiológicos para corroborar suas ponderações. Ademais, pode ser apontada como uma inspiração advinda das leituras lavaterianas o fato de que muitas das fisiologias balzaquianas serem escritas na forma de tratado, ou seja, como um estudo formal, que beira ao cientificismo. Advém dessas leituras a « *vestignomonie* » balzaquiana¹⁷⁵

Não obstante tais ressalvas que aproximam Balzac de seu célebre reacionarismo, é indiscutível o fato de que os escritos fisiológicos balzaquianos enriqueceram, e muito, o popular mundo das fisiologias. Diversos artigos relacionados à moda e à elegância atestam que o incansável e atento observador da vida cotidiana parisiense, que gostava de admirar

¹⁷⁴ Ibid., p. 287/ Cf.: ainda neste mesmo volume de *Inéditos*, no artigo Dandismo e moda (p. 344-352), há referência a um novo predicado estético: o *detalhe* indumentário.

¹⁷⁵ A « *vestignomonie* » pode ser traduzida como uma “ciência” que tem por objeto o conhecimento de uma pessoa através de suas vestimentas. Este termo « *vestignomonie* », ou “ciência da moda” surge por volta de 1840 em Paris, e inspira-se em outra ciência, a fisiognomonia ou fisiognomia (*physiognomonie*)! Cf. sobre a « *vestignomonie* » balzaquiana: REBOUL, Jeanne. Balzac et la « *vestignomonie* ». **Revue d'histoire littéraire de la France**, 50^e Année, n. 2 (Avril-Juin). Paris: Armand Colin, 1950, p. 210-233.

as grandes lojas e as vitrines¹⁷⁶ – uma das muitas e excitantes novidades do período –, mostra-se, até nas fisiologias, um escritor que detém um raro e significativo instinto, o de diagnosticar uma época¹⁷⁷. A pretensão balzaquiana de fazer uma literatura universalista, ou em suas palavras de “traçar, enfim, a imensa fisionomia de um século”¹⁷⁸, coaduna por completo com a literatura panorâmica das fisiologias, e estas, não mais que os romances, mas mais objetivas em seu diagnóstico comportamental, cumprem de modo específico a tarefa proposta. Certamente vale salientar que as fisiologias participam da literatura balzaquiana como um ensaio, como uma avaliação crítica e antropológica das variadas e peculiares características da vida francesa; assim, colocando em perspectiva a produção literária do escritor, as fisiologias surgem como um estofó antecipatório para sua composição literária maior, *A comédia humana*.

II.

Balzac, que tinha intimidade com a imprensa desde sua juventude, quando de sua chegada a Paris, já havia escrito alguns artigos exclusivos sobre moda, como a *Physiologie du Mariage*, que fora publicada e pirateada¹⁷⁹ no final de 1829 por um dos fundadores do jornal *La Mode*, o extravagante Émile Girardin. A partir de 1830 aparecem a *Physiologie de la Toilette* e a *Physiologie Gastronomique* no *La Silhouette* de junho e julho de 1830.

Mas o que seria uma reflexão sobre a moda, principalmente das roupas masculinas, nas primeiras décadas do século XIX? Para Barthes ponderar sobre a moda é refletir sobre o

¹⁷⁶ Hobsbawm, E. J. *A Era das Revoluções 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, p. 376-377.

¹⁷⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 452.

¹⁷⁸ BALZAC, Honoré de. *La Comédie Humaine* (vol. I). Paris: Gallimard/ Pléiade, 1976, p. 268.

¹⁷⁹ A pirataria de matérias no meio jornalístico era prática comum na época. Como na sua maioria os textos não eram assinados, o dono de um jornal roubava uma determinada matéria de um concorrente, e, despidoradamente a publicava em sua gazeta com um novo título.

efêmero e a minudência, pois é o *detalhe*¹⁸⁰ imprescindível que torna todo o traje invulgar, e sob esse aspecto, na virada do século XVIII para o século XIX, a gravata foi o elemento essencial da *toilette* masculina, e quem restabeleceu este acessório tornando-o insígnia de elegância foi o célebre dândi inglês George Brummell. Acompanhando essa marcha, Balzac se curva à soberania da gravata na *Physiologie de la Toilette*, e além de tecer considerações acerca das roupas como símbolos civilizatórios, o escritor elege a gravata como o acessório-referência; este é o elemento que determina a elegância masculina, o acessório-símbolo (“a gravata é romântica em sua essência”¹⁸¹), pois é a única peça que distingue um artesão de um burguês. A este acessório, responsável pela elegância, ou não, masculina, Balzac dedica um capítulo inteiro nessa fisiologia: *Da gravata, considerada nela mesma e em suas relações com a sociedade e os indivíduos* (*De la cravate, considérée en elle-même et dans ses rapports avec la société et les individus*). Por outro lado, ainda na mesma fisiologia, Balzac denuncia que na contramão da elegante gravata estão as roupas com enchimento (*des habits rembourrés*), e por considerar essas vestimentas extravagantes e destituídas de elegância¹⁸², o escritor convoca o público masculino a rejeitar esse tipo de roupa.

Entretanto, seu texto mais marcante sobre moda, e também o mais cuidadoso, é certamente o inacabado *Tratado da vida elegante* (*Traité de la Vie élégante*)¹⁸³. Com seu estilo explicativo, como diz Proust, o criador d’*A comédia humana*, ele expõe com humor e ironia a sociedade parisiense e suas vanidades sob o viés do que seria uma efetiva vida elegante. O apuro empregado na feitura do *Tratado* tornou-o, mesmo incompleto, um texto de referência no estudo sobre o dandismo¹⁸⁴, algo que hoje se examina como uma “elegantologia dândi” (*élégantologie dandy*).

¹⁸⁰ BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 346.

¹⁸¹ BALZAC, Honoré de, *Oeuvres Diverses* (1830-1835) (vol. II). Paris: L. Conard, 1938, p. 47.

¹⁸² *Ibid.*, p. 52.

¹⁸³ O *Tratado da vida elegante* encomendado por Émile Girardin, diretor do *La Mode*, não teve seu devido arremate; ele apareceu sem assinatura nos números de 02, 09, 16, 23 de outubro, e 06 de novembro de 1830.

¹⁸⁴ Segundo Marie-Christine Natta se justifica tal concepção a partir do momento em que “Roger Kempf associou, em 1971, a esta obra àquela de Barbey d’Aurevilly, *Do Dandismo e de George Brummel* (1845), e a de Baudelaire, *O pintor da vida moderna* (1863), reunidos sob o título *Sobre o dandismo*”. Cf.: NATTA, Marie-

III.

Ironicamente, apesar de já ter tido alguns textos pirateados por Girardin, foi para o próprio jornal de Girardin, o já citado *La Mode*, que Balzac desenvolveu seu *Traité*. É nele que o escritor examina com perspicácia a mundanidade parisiense, seus tipos, hábitos e vestimentas, e como se disse, esse exame se faz pautado no rigor, pois Balzac explana suas ideias a partir do método geométrico.

A escolha em escrever o *Tratado* por meio de aforismos, axiomas e corolários revela-nos desvelo do escritor ao tratar dos assuntos comportamento e moda das roupas. Mas esta opção em estruturar um texto de moda a partir da formalidade e da sistematização, sugere-nos ainda outra perspectiva, a de que o objeto moda das roupas já teria adquirido nesse período certo *status* de ciência (algo como uma “ciência da elegância”), pois a cada dia a moda granjeava mais e mais atenção, categorização e consideração, tanto por parte daqueles que se debruçavam a refletir sobre ela, quanto por parte do grande público que a consumia.

A fisiologia *Tratado da vida elegante* foi um texto que exigiu bastante de Balzac, e, embora seu estilo de escrita frequentemente contasse com uma arguciosa comicidade, afirma Marie-Christine Natta que nele o escritor “preferiu ser o teórico da moda em vez de seu observador, ou ainda querendo ir além da observação”¹⁸⁵, e esta pretensão pode ser comprovada no Capítulo II do *Tratado: Do sentimento da vida elegante (Du sentiment de la vie élégante)*, no qual ele afirma: “ora, um tratado da vida elegante, sendo a reunião de princípios incomparáveis que devem dirigir a manifestação de nosso pensamento pela vida exterior, é uma espécie de *metafísica das coisas*”¹⁸⁶.

Christine, in: Balzac, H. de. *Traité de la Vie élégante*. Clermond-Ferrand: Presses de Universitaires Blaise Pascal 2000, p. 28.

¹⁸⁵ BALZAC, Honoré de. *Traité de la Vie élégante*. Clermond-Ferrand: Presses de Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 28.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 101.

Balzac nomeia no *Tratado* três fórmulas de existência: (1) a vida ocupada, (2) a vida de artista, e (3) a vida elegante, ou seja, ele investiga o indivíduo urbano a partir de três grupos sociais; a categoria dos que trabalham; a dos que pensam; e a dos ociosos. Muitas são as definições de vida elegante, como por exemplo: “a vida elegante é a perfeição da vida exterior, ou ainda: a arte de gastar suas rendas no homem de espírito”¹⁸⁷. No aforismo IX do Capítulo II Balzac reduz: “um homem torna-se rico; ele nasce elegante”. Esta última afirmação está essencialmente conectada ao organismo social da França de então, aquela França que terá o homem francês moderno como o *self-made-man*, ou seja, alguém que se faz por si próprio, com seu esforço e seu talento pessoais. Esse francês moderno e pós-revolucionário posiciona-se na sociedade munido do discernimento necessário que iluminará todos os aspectos de sua vida, tanto pessoal quanto social, incluindo-se aí os aspectos político e o da moda das vestimentas. Por esse motivo, um pouco mais à frente nesse mesmo capítulo do *Tratado* o escritor pronunciará: “sendo a roupa o mais enérgico de todos os símbolos, a Revolução teria sido também uma questão de moda, um debate entre a seda e o pano”¹⁸⁸.

Balzac escreve como um visionário da moda, e vaticina que a mulher elegante deve aprontar seu vestuário três vezes no dia, ou seja, num futuro bem próximo (por volta de 1855), após a entrada em cena de Charles Worth (1825-1895), um dos fundadores da alta-costura, tal representação indumentária será obrigatória e não apenas facultativa.

Outrossim, um dado interessante é apontado por Rose Fortassier; ela destaca que para Balzac não há diferença entre as palavras *costume* (peças de vestimenta que constituem um conjunto) e *coutume* (hábito, modo, tradição), e dadas suas significações, sobretudo no século XIX, e ocorrendo a já aventada uniformização na moda, os termos *costume* (traje/*costume*) e *coutume* (modo/*coutume*) se mesclam: “vestia-se para fazer-se observar, veste-

¹⁸⁷ BALZAC, Honoré de. *Oeuvres Diverses* (1830-1835) (vol. II). Paris: L. Conard, 1938, p. 157.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 163.

se agora para passar-se despercebido, fazendo como todo o mundo. O traje está de acordo com os costumes”¹⁸⁹.

A estandardização comportamental e indumentária é patente na sociedade francesa, mas principalmente a cidade de Paris é para Balzac o termômetro dessas transformações, e por esse viés a mesma pretensão universalista que se manifesta n’ *A comédia humana* está presente nos escritos fisiológicos. Desse modo, percebe-se igualmente no *Tratado* – e ainda nas outras fisiologias –, o esforço do escritor em tentar distinguir o *ser* do *parecer*, ou seja, em discernir um registro genuinamente existencial e essencial de um registro simulado, o que no domínio da moda seria diferenciar o homem civilizado autêntico do meramente afetado. Essa postura crítica de Balzac denota a influência que os moralistas que o precederam¹⁹⁰ tiveram sobre ele, e como a questão acerca do significado da civilização o mobilizou. Uma clara distinção entre ser e parecer pode ser observada quando ele forja, por meio de duas personagens, uma visita a George Bryan Brummell (*Le Beau Brummel*), “o herói feito pela alfaiataria”¹⁹¹, no Capítulo III do *Tratado*. Neste capítulo, Balzac demonstra como o homem social está intrincado à sua *toilette*, assim sendo, encerram-se na vida elegante as roupas, os cabelos, os perfumes, o mobiliário, e mais ainda, as relações morais, sociais, artísticas, políticas; ou seja, o homem civilizado e cultivado de Balzac é antes de tudo um ser pensante, crítico, e não um insignificante empolado: “o homem se veste antes de agir, de falar, de andar, de comer; as ações que pertencem à moda, à atitude, à conversação, etc., nunca são as consequência de nossa *toilette*”¹⁹².

¹⁸⁹ FORTASSIER, Rose. *Les Écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988, p. 27.

¹⁹⁰ Conforme Fortassier: o jovem Balzac em seus estudos oscilou entre os moralistas Voltaire e Rousseau no tocante as ponderações destes acerca da moda, dos comportamentos e da mundanidade, enfim. Ressalta a comentadora que, mormente a distinção entre *ser* e *parecer* foram para Balzac pontos importantes em sua reflexão acerca da civilização moderna. In: FORTASSIER, Rose. *Les Écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988, p. 43.

¹⁹¹ HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas. A evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 119.

¹⁹² BALZAC, Honoré de. *Oeuvres Diverses (1830-1835) (vol. II)*. Paris: L. Conard, 1938, p. 168.

Ele reflete igualmente sobre o uso dos acessórios e os pecados do excesso, por esse motivo o axioma XLI do Capítulo V diz: “a incúria da *toilette* é um suicídio moral”¹⁹³, e este cuidado fundamental na moda, ou melhor, na ciência das vestimentas¹⁹⁴, reporta a outro axioma, que expressa a noção essencial concernente a elegância do homem moderno balzaquiano – do homem que é, e não do homem que aparenta ser –: “a *toilette* não deve jamais ser um luxo”¹⁹⁵. Juntando este axioma à ideia de que “é menos a simplicidade do luxo do que um luxo de simplicidade”¹⁹⁶, Balzac imprime novos tons na reflexão acerca da moda e da elegância masculinas, por isso, “com Balzac, a moda colocada sobre o patrocínio do Belo, para de ser esta frívola, arbitrária e tirânica deusa que fustiga os moralistas, e que dobra sob sua lei os dândis de Beçanson e os elegantes de Saumur, que fazem vir suas modas de Paris”¹⁹⁷, observa Fortassier. Sob outro ângulo, Hollander lembra determinada herança erotizada do traje masculino, e que advém desse período balzaquiano:

O apelo do traje moderno masculino em nossa época é ainda sua aparência combinada de conforto e vivacidade, com sua gola e gravata elegantes que desafiam perpetuamente as forças do tempo escaldante, do trabalho árduo e da alta ansiedade, seu invólucro confeccionado sem pregas ou rugas que sugere um invencível autodomínio físico, inclusive sexual¹⁹⁸.

A roupa seduz, comunica, significa, sugere, e o Balzac fisiólogo, e igualmente outros fisiologistas, contribuíram de modo eficaz para não apenas enriquecer, mas antes, para inaugurar um léxico de termos que até hoje aplicamos quando a matéria é moda das roupas.

Por isso, além das noções *detalhe* e *distinção*, citados como os qualificativos elementares do dicionário da moda, noções como diligência, asseio, cuidado de si, ausência de luxo, estilo, qualidade estética, harmonia, discrição, exclusividade, invulgar, atitude, postura, estarão cada vez mais presentes em proveito da intrincada definição do belo na moda, ou seja, da

¹⁹³ Ibid., p. 180.

¹⁹⁴ Ibid., p. 183.

¹⁹⁵ Ibid, idem.

¹⁹⁶ Ibid., p. 182.

¹⁹⁷ FORTASSIER, Rose. *Les Écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988, p. 51.

¹⁹⁸ HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas. A evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 129.

elegância – eis um termo de difícil precisão, e que se torna mais complexo quando avizinjado às noções de luxo e de simplicidade, como veremos mais à frente.

IV.

Adentrando um pouco mais o termo distinção, homem algum se vestia com mais distinção do que um dândi, entretanto, esse fenômeno ultraurbano, o dandismo, estava em plena decadência em Paris nas décadas de 1820-1830. Nesse período, o termo dândi era amiúde usado pejorativamente e se aplicava para assinalar uma espécie insignificante de francês aristocrata e presunçoso. O dândi, modelo-símbolo da elegância masculina citadina, era alvo de críticas, piadas e desconfianças; esse julgamento ferino, porém, mostrava-se adequado a sua época, afinal, esse é o período das ambicionadas paridades sociais¹⁹⁹, e segundo Balzac, nada seria mais fora de moda (*désuèt*) do que assumir-se, nesse momento, como um dândi. Todavia, o tema dandismo não é inequívoco para Balzac, e sobre esta personagem urbana o escritor mostra-se contraditório. Vejamos em que registro se mostra a contradição.

Sob um primeiro aspecto faz-se necessário assinalar que, embora destacando o importante tributo deixado pelo Belo Brummell aos cenários da moda e da elegância masculina, o observador agudo da *urbanité* decreta no *Tratado da vida elegante*: “o Dandismo é uma heresia da vida elegante”²⁰⁰. Considerando o dandismo uma afetação da moda, Balzac avalia que o dândi é aquele que não pensa:

Tornando-se *dandy* um homem se torna um móvel de *boudoir*, um boneco extremamente engenhoso que pode montar a cavalo, sentar num canapé, morder por hábito o cabo da bengala, mas um ser pensante, jamais! O homem no mundo que só enxerga a moda é um tolo²⁰¹.

¹⁹⁹ “[...] o filho natural de um *baigneur* milionário e um homem de talento têm os mesmos direitos que o filho de um conde; atualmente nós nos distinguimos apenas por nosso valor intrínseco”. In: Balzac, H. de. *Oeuvres Diverses* (1830-1835) (vol. II). Paris: L. Conard, 1938, p. 161 (tradução nossa).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 177.

²⁰¹ *Ibid.*, *idem*.

A birra do escritor, como fica evidente, não é com Brummell, menos ainda com sua contribuição para elevar o nível da elegância na moda masculina, mas sim com aqueles que pervertiam, no sentido de extrapolar, a lida de Brummell em prol do apuro na apresentação das vestimentas masculinas, e como indica Natta, “certamente, os fisiologistas e Balzac, ele mesmo, estigmatizaram sua extrema rigidez e seu desdém, mas as críticas concernem, sobretudo [...] aos “pintarroxos do dandismo”, os imitadores servis do grande modelo inglês George Bryan Brummell”²⁰². Dessa aversão ao dandismo, desdobra-se o aspecto referente à atitude intelectual do homem social e urbano, daquele que pretende viver uma vida verdadeiramente elegante, conforme os cânones balzaquianos.

De acordo com o escritor, a postura do dândi é oposta aos preceitos ditados para a vida elegante, e assim ocorre por que a vida elegante não exclui nem o pensamento e nem a ciência, mas pelo contrário, ela os consagra. Destarte, se o dândi é aquele que vive exclusivamente em função da manutenção da elegância pessoal, ele contradiz este princípio básico, por isso, o dandismo, em sua elegância ao mesmo tempo sóbria e exageradamente esmerada, que remete à melancolia romântica, mas não ao código das vestimentas dos românticos, esvazia-se sob a perspectiva da vida elegante ditada por Balzac.

Acompanhando essa concepção é manifesto que tal postura do escritor esteja em harmonia com sua leitura de um novo organismo social estabelecido após a Revolução. Em sua busca por descrever o pensamento e a realidade sócio-urbanas contemporâneas, Balzac tem como horizonte o axioma que pretende substituir a exploração do homem pela inteligência, que em seu sentido primário decreta a supressão da exploração do homem pelo homem, como ele mesmo afirma:

Foi em 1789 que se operou a grande revolução, substituindo como meio de dominação do homem pelo homem, a força brutal pela inteligência. No entanto, continuam a se confrontar – e para sempre – os ricos e os pobres. Oposição diferentemente curiosa do legitimismo e do republicanismo, tema obrigatório dos jornais após Julho²⁰³.

²⁰² NATTA, Marie-Christine. *La Mode*. Paris: Anthropos, 1996, p. 48.

²⁰³ BALZAC, Honoré de. *Oeuvres Diverses* (1830-1835) (vol. II). Paris: L. Conard, 1938, p. 160/ Cf.: FORTASSIER, Rose. *Les Écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988, p. 47.

Não obstante essa coerência do escritor frente ao dandismo, ironicamente, Balzac – e ainda Stendhal, Musset e Barbier – foi o responsável pela divulgação e exposição destas distintas figuras, pois imortalizou personagens dândis em seus romances²⁰⁴.

Tal inserção de dândis na literatura facilitará a transformação da depreciada figura em herói estético da rebelião romântica, esta promovida por ilustrados parisienses. Entre aqueles nomeados dândi, no sentido elevado do termo, encontra-se o jovem poeta Charles Baudelaire, descrito por Théophile Gautier como um “dândi extraviado na boêmia”²⁰⁵. Baudelaire responderá ao qualitativo facultado a ele por Gautier associando a imagem do dândi à do herói moderno, daquele que, em quaisquer circunstâncias, deve aparentar nobreza. O poeta conferirá a seu dândi o epíteto de herói da modernidade, que se empenha em manter uma “grandeza sem convicções”²⁰⁶, que cultiva um heroísmo banal, contraditoriamente visível e discreto; o dândi baudelairiano, é, em suma, um homem civilizado, moderno, superior e excepcional frente à massificadora sociedade burguesa.

A despeito de todas as singularidades superiores imputadas a figura do dândi por Baudelaire, parece estar intrínseca à proposta de condicionamento de seu dandismo certo caráter formalista, e esse formalismo aproxima o fenômeno dandismo da filosofia, mas uma filosofia da aparência, pautada no mero artificialismo. Todavia, mesmo coerentemente destituída de tratados ou reflexões, essa filosofia ratifica o que realmente faz sentido a um dândi, isto é, a exibição de sua composição indumentária e sua gestualidade decorosa.

²⁰⁴ Cf.: Há duas personagens balzaquianas representativas do dandismo n’A *comédia humana*, Henri de Marsay e Máxime de Trailles. A primeira aparece, por exemplo, dentre outras passagens da vasta obra, em *A menina dos olhos de ouro*, *As ilusões perdidas*, *Os segredos da princesa de Cadignan*. A segunda personagem, Máxime de Trailles, igualmente aparece, entre outros episódios d’A *comédia*, em *As ilusões perdidas* e *Um homem de negócios*.

²⁰⁵ GAUTIER, Théophile. *Charles Baudelaire*. Mayenne: Castor astral/ Collection Les Inattendus, 1991, p. 34.

²⁰⁶ BAUDELAIRE, Charles-P. *Correspondance* (vol. I). Paris: Gallimard/ Pléiade, 1973, p. 664.

Natta afirma que o dândi é o “príncipe da esterilidade”²⁰⁷, que “não é somente vaidoso, mas reivindica a vaidade”²⁰⁸, entretanto, não obstante essa convenção, para Baudelaire, a presunção do dândi é pela distinção, que está alinhada a uma simplicidade absoluta no trajar: “apaixonado, antes de tudo, pela *distinção*, a perfeição da *toilette* consiste na simplicidade absoluta, que é, com efeito, a melhor maneira de se distinguir”²⁰⁹.

V.

Portanto, simultânea e discretamente, a figura do dândi baudelairiano torna-se uma eminência parda na moderna sociedade padronizada, e é aqui, nesse particular que alude à simplicidade – e ao luxo de simplicidade balzaquiano – que ambos, Balzac e Baudelaire, parecem encontrar o âmago da elegância na modernidade; tal acepção encerra um paradoxo, que podemos pensar como o paradoxo da simplicidade. Vejamos como se mostra tal desacordo.

Desde o século XIX o glossário da moda amplia-se progressivamente, sobretudo em razão da própria natureza da moda das roupas, que tem no novo, no recente, o elemento motriz que a impulsiona; nova moda e novas tendências²¹⁰ de moda geram novos termos para o vocabulário – que nos dias de hoje parecem oriundos quase que exclusivamente do campo sócio-comportamental, e não mais do puramente estético. Todavia, desde o século XIX, os termos elegância e elegante, embora repetidamente presentes na literatura ilustrada do século XIX e nas nossas hodiernas revistas de moda, talvez sejam as noções mais

²⁰⁷ NATTA, Marie-Christine. *La Grandeur sans Convictions. Essai sur le dandysme*. Paris: Éditions du Félin, 1991, p. 61.

²⁰⁸ NATTA, Marie-Christine. *La Mode*. Paris: Anthropos, 1996, p. 48.

²⁰⁹ BAUDELAIRE, Charles-P. *Oeuvres Complètes* (vol. II). Paris: Gallimard/ Pléiade, 1976, p. 710.

²¹⁰ O termo tendência é um dos mais significativos no vocabulário da moda, mas não era aplicado no período balzaquiano, e como explica Dario Caldas: “O conceito de tendências, tal qual o conhecemos hoje, foi sendo construído ao longo do tempo e como ele responde a um tipo de sensibilidade específica, para a qual a modernidade abriu caminho, com seu culto ao novo, à mudança e ao futuro, e a pós-modernidade acabou por consagrar”, in: CALDAS, Dario. *Observatório de Sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p. 43.

enigmáticas desse vocabulário. Há nos termos elegância (o substantivo) e elegante (adjetivo) certa áurea metafísica que parece não acolher satisfatoriamente nenhuma definição absoluta. Entretanto, na faina de atingir o efetivo significado dos termos, Balzac e Baudelaire recorreram à noção de simplicidade, que conjugada a distinção, revelaria a elegância.

Mas em que conjuntura convém tecer ponderações acerca de como seria essa elegância, esse belo na arte de vestir-se, se há uma contradição tácita, mas inerente, envolvendo a simplicidade conjugada a elegância? O sentido de simplicidade na moda difere muito de seu sentido fundamental, que seria primordialmente o da ausência: ausência de complicação, de pretensão, de luxo, de sofisticação, ou seja, a simplicidade na moda das roupas parece ser o avesso de seu fundamento, pois ela clama por determinado tipo de construção estética, que se não peca pelo excesso, peca pela camuflagem em busca do simples. Esta elaboração estética que enseja encontrar uma naturalidade precisa e única exige atenção e cuidados que ultrapassam os ditames da moda, por isso, a elegância, como resultado do luxo de simplicidade – e em outro domínio o gosto – parecem revelar-se como subjetividades que se externam sob forma de construção indumentária. Entretanto, os atributos, que se supõem inatos são naturalmente passíveis de ser artificiais; e inclusive o estilo, que seria a identidade pessoal e singular de cada indivíduo, pode igualmente ser construído.

Movido pela orientação identitária, não por acaso, Balzac afirma em seu *Tratado* que não é tanto a combinação das vestimentas, mas a maneira de portá-la que determina a *parure* elegante²¹¹. Infelizmente não temos em português uma tradução específica para *parure*, mas esse é um termo que sumariza o conjunto dos elementos – vestimentas, acessórios, joias – que compõe uma grande *toilette* para ser apreciada publicamente; o acontecimento de vestir-se, preparar-se (unhas, maquiagem) e higienizar-se (corpo, cabelos) tem sempre

²¹¹ BALZAC, Honoré de. *Traité de la vie élégante*. Clermond-Ferrand: Presses de Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 19.

como escopo apresentar-se *comme il faut* em sociedade. Uma *parure* pode ser vislumbrada literalmente como um signo que alimenta diversas significações, pois ela não apenas comunica, mas expressa as intenções de quem se expõe publicamente. Todavia, e principalmente, quando se pensa numa grande *toilette* minuciosamente pensada para um evento único, que compreende o asseio pessoal e a roupa confeccionada seguindo os cânones do luxo e da exclusividade, incluindo o tecido e a modelagem, o ato de adornar-se, de vestir-se (*s’habiller*) torna-se, então, arte de vestir-se, a arte da composição de um belo particular que professa seus próprios ritos. Conforme Balzac essa construção estética pessoal demanda a aplicação de determinado conhecimento adquirido na prática de uma ciência, que como se mencionou, o escritor designa como a ciência da elegância (a « *vestignomonie* » balzaquiana).

Unindo, então, esses dois pontos de vista – a noção de identidade indumentária e a aplicação de um conhecimento adquirido da área da moda –, Barthes dirá que, como em toda linguagem há igualmente na arte de vestir-se uma aprendizagem dos sinais, dos códigos, dos símbolos, por isso, Barthes se referirá a Hegel, observando que o corpo humano sugere “uma relação de significação com o vestuário”²¹², pois o corpo como puro sensível não pode significar, pois são os trajes, o conjunto das roupas, que permitem a transição do sensível para o sentido.

Desse modo, podemos traduzir a busca pela identidade indumentária como parte da construção do sujeito, sua poética pessoal, pois se a convenção do uso de roupas é universal, ela é ainda um instrumento dotado de poder de significação individualizante. E é justamente sobre esse poder de individuação que Alain sustenta que, no domínio da moda, embelezar não quer dizer somente tornar belo, mas antes dar um estilo, pois as “figuras nuas significam pouco, se elas não estão submetidas a algum outro estilo”²¹³. É certo que o

²¹² BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 147: “O vestuário é dar à atitude todo o seu relevo e deve, por esta razão, ser sempre considerado, sobretudo como uma vantagem, neste sentido: subtrai-nos a visão direta daquilo que, sendo sensível, é desprovido de significação”.

²¹³ ALAIN. *Système des beaux-arts*. Paris: Éditions Gallimard, 1926, p. 42.

corpo despido, abstrato e universal, despojado de seus envoltórios e adornos, se não é sempre belo, eventualmente pode sê-lo, todavia, as roupas, e incluem-se aí os adereços, são artifícios que permitem a individuação, a singularidade, o destaque, a distinção, e ainda a tão desejada elegância.

Mas, então, como ficam a simplicidade e o luxo de simplicidade nessa construção estético-individual que, além de apresentar-se como francamente elaborada, sugere-se dispendiosa e requintada? Aderindo a sagacidade de Anatole France, “nada é mais custoso em uma *toilette* que a simplicidade”²¹⁴, somos obrigados a admitir que a arte de vestir-se fundamentada na simplicidade não nega o custo da elegância. Nem Balzac e nem Baudelaire poderiam abster-se de considerar os diversos elementos que compõe a elegância; o tecido, a modelagem, os acessórios. Entretanto, parece que, principalmente Baudelaire, o admirador da maquiagem e dos artifícios, tem uma clara dimensão do quanto é dispendioso manter uma bela *parure*, pois é ele quem apresenta o dândi como um “homem rico, ocioso [...] criado no luxo”²¹⁵. Embora o poeta não exclua com essa afirmação a possibilidade de seu herói moderno ser um homem comum, sem talentos extraordinários ou uma descendência ilustre, não nega que participar efetivamente da modernidade envolve certo ônus.

É seguro afirmar que por mais que uma vestimenta prime pela discrição, ou pela ausência de pretensão, destaca-se ela, costumeiramente, pela exclusividade, seja do tecido, da modelagem, ou de ambos. Entretanto, esse elemento exclusividade é o que determina o quão dispendiosa – e por vezes nada simples – pode ser uma vestimenta, ou um acessório, pois são produtos confeccionados com o objetivo de privilegiar, de dar distinção, singularidade àquele que o porta. Este é o signo oneroso da moda das roupas e dos acessórios, o que denota a distinção, e conseqüentemente, a elegância; e na gramática da

²¹⁴ FRANCE, Anatole. *Les Dieux ont soif*, Édition Folio, p. 130, apud BOUGUERRA, Mohamed Ridha. *Éléments d'esthétique proustienne : l'art et la création artistique dans « À la recherche du temps perdu »*, Tunis: Manouba Publication de la Faculté des Lettres Manouba, 1998, p. 128.

²¹⁵ BAUDELAIRE, Charles-P. *Oeuvres Complètes* (I-II) (vol. II). Paris: Gallimard/ Pléiade, 1976, p. 709.

moda, muita vez, o que chancela a elegância é um evocativo dissimulado, que não deixa de ser enganador, que remete a algo como um “menos que é mais”.

Portanto, a partir do que foi ponderado, a simplicidade absoluta baudelairiana e o luxo de simplicidade balzaquiano, que a princípio poderiam ser pensados como singeleza, ou certo despojamento de adereços e complexidades, mostram-se como elaborações estético-identitárias ambiciosas, que buscam por meio dos artifícios da moda, a expressão mais simples, mas jamais natural, de um sujeito identificado à modernidade. No registro da moda, competirá ao sujeito moderno, doravante fragmentado, a construção de sua distinção na sociedade.

Assim sendo, acerca de uma pressuposta subjetividade que envolve o qualitativo simplicidade, e acrescentando a essa discussão a já aventada aprendizagem dos signos da moda, um pertinente diálogo arquitetado por Marcel Proust entre o narrador e Albertine, em sua grande obra, *Em busca do tempo perdido*, vem a propósito:

[as pequenas d'Ambresac] Em sua idade, vestem-se mais pretensiosamente que as mulheres idosas que bem sabem o que é vestir-se. Veja a Sra. Elstir. Eis aí uma mulher elegante. -- Respondi que ela me parecera vestida com muita simplicidade. Albertine pôs-se a rir. -- Com muita simplicidade, concordo, mas veste-se que é um primor e, para chegar ao que você acha muito simples, gasta um dinheiro louco. -- Os vestidos da Sra. Elstir passavam despercebidos aos olhos de quem não tivesse o gosto seguro e sóbrio das coisas da *toilette*²¹⁶.

Conclusão

Pode-se afirmar que os textos fisiológicos balzaquianos celebram a afirmação de uma época pós-revolucionária; entretanto, o pós-revolucionário deve ser lido aqui em seu sentido maior, que compreende não só a Revolução Francesa, mas também a Revolução Industrial e tudo o que dela adveio, desde os inventos e máquinas – inclusive as máquinas de costura; a profissional, em 1830, e a doméstica, em 1851 –, até a crescente urbanização das cidades.

²¹⁶ PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 354.

A imagem da antiga sociedade monárquica, conservadora, rígida vai muito rapidamente se tornando anacrônica frente à jovem sociedade de classes que vai se estabelecendo, desse modo, “a sociedade francesa pós-revolucionária era burguesa em sua estrutura e em seus valores. Era a sociedade do *parvenu*, isto é, do homem que se fez por si mesmo, o *self-made-man* [...]”²¹⁷. Por outro lado, embora o período fosse propício para efetivar a tão almejada flexibilização social, muitas particularidades fidalgas ainda eram preservadas no seio dessa sociedade. Assim, o término da era aristocrática não representou o fim da influência aristocrática, e tal situação não foge ao olhar arguto de Balzac, pois no *Tratado da vida elegante* o escritor afirma, que a nova sociedade parisiense em fase de reconstituição, curiosamente, se “rebaronificou” (“*rebaronifia*”), se “recondificou” (“*recomtífia*”)²¹⁸. Tal como esse movimento articulado principalmente pelo artifício das roupas e pela mudança de comportamento, outros tantos foram percebidos pelas lentes balzaquianas através das fisiologias, e foram elas que contribuíram – antes mesmo da elaboração de sua obra maior, *A comédia humana* –, para uma clara apreensão do espírito da primeira metade do século XIX.

Referências Bibliográficas

ALAIN. *Système des Beaux-Arts* (1920). Édition électronique réalisée à partir du livre d’Alain (Émile Chartier), *Système des Beaux-Arts* (1920). Paris, Éditions Gallimard, 1926, 362 pp. Disponível em:

http://classiques.uqac.ca/classiques/Alain/systeme_beaux_arts/alain_systeme_BA.pdf

[Acesso em 15 jan. 2014].

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²¹⁷ HOBBSAWM, Eric. J. *A Era das Revoluções 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, p. 257.

²¹⁸ BALZAC, Honoré de. *Oeuvres Diverses* (1830-1835) (vol. II). Paris: L. Conard, 1938, p. 158.

BALZAC, Honoré de. *Oeuvres Diverses* (1830-1835) (vol. II). Paris: L. Conard, 1938.

_____. *Traité de la vie élégante*. Présenté et annoté par Marie-Christine NATTA. Clermond-Ferrand: Presses de Universitaires Blaise Pascal, 2000.

_____. *Traité des excitants modernes. Suivi de Physiologie de la toilette; et de Physiologie gastronomique*. Édition préfacée par Jean-Jacques BROCHIER. Pantin: Castor astral [Bègles]/ Collection Les Inattendus, 1992.

_____. *La Comédie Humaine* (XII tomes). Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges CASTEX avec la collaboration de Pierre BARBÉRIS et alia. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Trad. M. de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. *Inéditos-Vol.3 - Imagem e Moda*. Trad. I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles-Pierre. *Oeuvres Complètes (I-II)*. Texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, avec la collaboration de Jean ZIEGLER. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976.

_____. *Correspondance (I-II)*. Texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, avec la collaboration de Jean ZIEGLER. Paris: Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa; H. A. Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOUGUERRA, Mohamed Ridha. *Éléments d'esthétique proustienne : l'art et la création artistique dans « À la recherche du temps perdu »*. Préface de Jean MILLY. Tunis: Manouba Publication de la Faculté des Lettres Manouba, 1998.

CALDAS, Dario. *Observatório de sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

FORTASSIER, Rose. *Les Écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988.

GAUTIER, Théophile. *Charles Baudelaire*. Préface et notes de Jean-Luc STEINMETZ. Mayenne: Castor astral/ Collection Les Inattendus, 1991.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções 1789 -1848*. Trad. M. T. Lopes; M. Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas. A evolução do traje moderno*. Trad. A. Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

NATTA, Marie-Christine. *La Mode*. Paris: Anthropos, 1996.

_____. *La Grandeur sans Convictions. Essai sur le dandysme*. Paris: Éditions du Félin, 1991.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. M. Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

REBOUL, Jeanne. Balzac et la « vestignomonie » (pp. 210-233). **Revue d'histoire littéraire de la France**, 50^e Année, n.2 (Avril-Juin : Pour le centenaire de la mort d'Honoré de Balzac: 1850-1950 – numéro spécial). Paris: Armand Colin, 1950. Disponível em :

[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5784419m/f488>] [Acesso em 15 jan. 2014].

ROCHE, Daniel. *La Culture des apparences. Une Histoire du vêtement (XVII^e - XVIII^e siècle)*. Paris: Fayard, 1989.