



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MELISSA RAQUEL ZANETTI FRANCHI

**A REPRESENTAÇÃO DO ESCRITOR EM
*ILUSÕES PERDIDAS***

CAMPINAS

2017

MELISSA RAQUEL ZANETTI FRANCHI

**A REPRESENTAÇÃO DO ESCRITOR EM
*ILUSÕES PERDIDAS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de História e Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Cano

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Melissa Raquel Zanetti Franchi e orientada pelo Prof. Dr. Jefferson Cano.

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Lilian Demori Barbosa - CRB 8/8052

Z16r Zanetti Franchi, Melissa Raquel, 1991-
A representação do escritor em *Ilusões Perdidas* / Melissa Raquel Zanetti Franchi. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Jefferson Cano.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Balzac, Honoré de, 1799-1850. 2. Escritores. 3. Jornalismo. 4. Classe média. 5. Boemia. 6. Representações sociais. 7. Literatura e sociedade - Séc. XIX. I. Cano, Jefferson, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The portrayal of the writer in *Lost Illusions*

Palavras-chave em inglês:

Balzac, Honoré de, 1799-1850

Authors

Journalism

Middle classes

Bohemianism

Social representations

Literature and society - 19th century

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Jefferson Cano [Orientador]

Mario Luiz Frungillo

Rodrigo Camargo de Godoi

Data de defesa: 14-11-2017

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Jefferson Cano

Mario Luiz Frungillo

Rodrigo Camargo de Godoi

**IEL/UNICAMP
2017**

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA – Sistema de Gestão Acadêmica.

Para meus pais

AGRADECIMENTOS

Embora uma dissertação de mestrado carregue o nome de um único autor, sua redação envolve o apoio incondicional de muitas pessoas, sem as quais sua realização seria impossível e, certamente, pouco significativa. Gostaria de registrar aqui minha gratidão por tê-los por perto:

Agradeço ao professor Jefferson Cano, sempre solícito, pela generosidade, pelos ensinamentos e críticas. Obrigada por me mostrar novos caminhos e questionamentos literários.

À minha família e, em especial, aos meus pais, cujo incentivo, paciência e confiança foram fundamentais.

À Ana Cecília, Luísa, Priscila e ao Tiago, que estiveram ao meu lado, sempre prontos a me amparar nos momentos de incertezas e a me fazer sorrir.

À equipe do IEL, pela ajuda burocrática e bibliográfica, e aos professores que possibilitaram esta trajetória até o mestrado.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

“Isso é parte da beleza de toda a literatura. Você descobre que seus desejos são desejos universais, que você não está só e isolado de todo mundo. Você pertence”

(F. Scott Fitzgerald)

RESUMO

Esta pesquisa pretende perscrutar de que maneira a representação do escritor em *Ilusões Perdidas* contribui para a compreensão da situação da literatura e da sociedade no início do século XIX, partindo da dicotomia, estabelecida por Balzac, entre o Cenáculo de Daniel D'Arthez e o jornalismo. Para isso, faz-se necessário apresentar um breve panorama do estatuto do homem de letras e mobilizar o conceito de “gênio”, que, em suas ligações com a melancolia e a incompreensão dos contemporâneos, funciona como sanção e legitimação do literato. Sua sacralização, preconizada no pensamento romântico, como afirma Bénichou (1973), entra em conflito com a ascensão da “literatura industrial” (SAINTE-BEUVE, 1839), folhetinesca, ligada à lógica burguesa e ao jornalismo, veementemente criticado por Balzac. Esse conflito culmina na mútua influência entre os campos literário e jornalístico (THÉRENTY, 2007), que permanecem, por muito tempo, entremeados – na figura do literato (que atua em ambos) e no estilo de escrita. É escopo do trabalho problematizar também as demais oposições sobre as quais o romance se constrói, de forma a discutir possíveis aproximações e sentidos para o momento histórico representado: burguesia e boemia, classicismo e romantismo, capital e província, literatura-missão e literatura-profissão. Busca-se destacar a confluência entre esses conceitos na emergência de uma sociedade capitalista, em que todos os indivíduos encontram-se inexoravelmente interligados pelo próprio processo de produção que a move. A análise acessória de outras obras da *Comédia humana* que retratam o escritor possibilita uma compreensão mais aprofundada sobre o tema da atração exercida pela carreira literária nas narrativas de Balzac, autor cuja atuação em prol da regularização dos direitos autorais e da formação de uma sociedade de escritores é marcante. Recorre-se também a periódicos e outros impressos coetâneos a fim de investigar a condição de publicação e a recepção da obra balzaquiana.

Palavras-chave: Balzac. Representação do escritor. Jornalismo. Burguesia. Boemia.

ABSTRACT

This research intends to examine in which ways the portrayal of the writer in *Lost Illusions* contributes to the understanding of the situation of the literature and of the society at the beginning of the 19th century, starting from the dichotomy, established by Balzac, between Daniel D'Arthez's *Cénacle* and journalism. In order to accomplish that, it is necessary to present an overview of the men of letters' status and mobilize the concept of "genius", which, associated to melancholy and misunderstanding of the contemporaries, works as sanction and legitimation for the writer. This sacre aura, recommended by the romantic imaginary, as affirmed by Bénichou (1973), conflicts with the rise of the "industrial literature" (SAINTE-BEUVE, 1839), the *feuilletons*, linked to the bourgeois logic and to journalism, firmly criticized by Balzac. That conflict culminates in a mutual influence between the literary and the journalistic fields (THÉRENTY, 2007), which remain, for a long while, intertwined – in the character of the writer (who works for both) and in the writing style. It is also scope of this paper to question the other oppositions on which the novel is based, so to discuss approximations and meanings for the historical moment represented: bourgeoisie and bohemia, classicism and romanticism, capital and province, literature as a mission and as an occupation. It is expected to emphasize the confluency of those concepts in the emergency of a capitalist society, in which all individuals find themselves inexorably related by the production process that moves it. The accessory analysis of other stories from the *Human comedy* that portray the writer allows a more comprehensive apprehension on the theme of the literary career attraction in Balzac's narratives, author whose activism in the settlement of copyright and in the gathering of a writers' society is remarkable. Newspapers and other contemporary articles are also consulted in order to explore the publishing conditions and the reception of the balzacien masterpiece.

Keywords: Balzac. Portrayal of the writer. Journalism. Bourgeoisie. Bohemia.

RÉSUMÉ

Ce travail a l'intention de sonder comment la représentation de l'écrivain dans *Illusions Perdues* contribue pour la compréhension de la situation de la littérature et de la société au début du XIXe siècle, à partir de la dichotomie, établie par Balzac, entre le Cénacle de Daniel D'Arthez et le journalisme. Pour ce faire, il faut présenter une vue d'ensemble du statut de l'homme de lettres et mobiliser le concept de « génie », qui, dans ses rapports avec la mélancolie et l'incompréhension des contemporains, fonctionne comme sanction et légitimation du littéraire. Sa sacralisation, préconisée par la pensée romantique, comme affirme Bénichou (1973), entraîne un conflit avec l'ascension de la « littérature industrielle » (SAINTE-BEUVE, 1839), les feuilletons, associée à la logique bourgeoise et au journalisme, fermement critiqué par Balzac. Ce conflit aboutit à l'influence mutuelle entre les champs littéraire et journalistique (THÉRENTY, 2007), qui restent, pour long temps, étroitement liés – dans la figure de l'écrivain (qui écrit pour les deux) et dans le style de rédaction. C'est aussi but de cet étude de poser des problèmes sur les autres oppositions sur lesquelles le roman est construit : bourgeoisie et bohémie, classicisme et romantisme, capitale et province, littérature comme mission et comme métier. On objective souligner la confluence entre ces concepts à l'émergence d'une société capitaliste, dans laquelle tous les individus sont inexorablement interliés par le processus de production qui la meut. L'analyse accessoire d'autres oeuvres de la *Comédie humaine* qui représentent l'écrivain rend possible une compréhension plus profonde sur le thème de l'attraction de la carrière littéraire dans les récits de Balzac, dont l'activisme pour la régularisation des droits d'auteur et pour la formation d'une société des gens de lettres est remarquable. Quotidiens et autres imprimés contemporains sont aussi consultés afin d'examiner la condition de publication et la réception de l'oeuvre balzacienne.

Mots-clés: Balzac. Représentation de l'écrivain. Journalisme. Bourgeoisie. Bohémie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
OS DETENTORES DO DISCURSO: BALZAC E OS HOMENS DE GÊNIO	22
O lugar da literatura na sociedade e o estatuto do escritor.....	24
Boemia e burguesia.....	44
A IMPRENSA E A LITERATURA INDUSTRIAL	54
O romance-folhetim e a dialética literatura-jornalismo.....	58
<i>A Monografia da imprensa parisiense</i> e a tipologia de Balzac.....	73
A FRIEZA DA GLÓRIA	84
As mulheres superiores de Balzac.....	86
A organização da esfera literária, estilos e posicionamentos políticos.....	98
O brilho e a escuridão: aproximações e diferenças entre capital e província.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

INTRODUÇÃO

Ilusões Perdidas é uma das obras centrais de Honoré de Balzac, apresentando temas que perpassam e sustentam toda a *Comédia Humana*¹. A escrita do romance levou um longo tempo e, como era costume de Balzac, foi modificada e corrigida diversas vezes, apresentando diferentes edições em um curto espaço de tempo. À época de sua publicação, o escritor, que também atuava como jornalista e editor, já desfrutava de grande reconhecimento por parte do público e da crítica, assim como seu minucioso e insano método de trabalho. Balzac passava noites em claro escrevendo, movido a inúmeras xícaras de café; trabalhava simultaneamente em diversos livros e só se rendia ao cansaço quando atingia total esgotamento físico e mental. Excêntrico e sempre endividado, o estilo de vida do autor foi alvo de uma mescla de estranhamento e admiração². Não é de se espantar, portanto, que a mitificação da figura do escritor, que permeia muitas de suas obras, seja uma constante nas biografias e na bibliografia sobre Balzac, que sempre tem atribuída a si a designação de “gênio”³.

No ano de 1833, Balzac já havia escolhido o título *Ilusões Perdidas*, que chegou a nomear inicialmente a primeira parte da obra, publicada quatro anos mais tarde pelo editor Werdet. Em 1838 e 1839, o autor se dedica à segunda parte – *Um grande homem de província em Paris* –, editada por Souverain, versão precedida pela pré-publicação em folhetim, no jornal *La Presse*⁴. Já a parte final do romance, a princípio intitulada *Ève et David*, é, após ter aparecido no jornal *L'État*, publicada em 1843 pelas edições Furne. Também nesse ano as três partes são publicadas sob a forma unificada de romance, que passa a levar o nome que conhecemos hoje. Assim, a primeira e a terceira partes são rebatizadas, tornando-se, respectivamente, *Os dois poetas* e *Os sofrimentos do inventor*.

¹ Segundo Leila de Aguiar Costa (2007), *Ilusões Perdidas* é uma obra considerada por muitos críticos o “ponto central da *Comédia Humana*” (p. 21).

² Em *A vida de Balzac: uma bibliografia ilustrada* (1999), Paulo Rónai descreve como Balzac se fez editor em 1825 e adquiriu sua própria tipografia em 1826, tentativa fracassada de enriquecer no começo de sua carreira (p. 51-55). O estudioso húngaro chama de “orgia” a rotina insana de trabalho do autor francês (p. 94-100), minuciosamente apresentada nas cartas de Balzac a Eveline Hanska: dezoito horas de trabalho diárias, noites em claro, vida sedentária e alimentação desregrada, por exemplo.

³ Contemporâneo de Balzac, Victor Hugo o descreve como “homem de talento [...] e de gênio” (HUGO, 1882 *apud* COSTA, 2007). Rónai (1999) constantemente refere-se ao autor da *Comédia Humana* como “homem genial” (p. 13) e afirma que Balzac desenvolveu a “anomalia psicológica que é o gênio” (p. 14). Ainda acerca da atribuição da genialidade a Balzac, lembramos que Carlos Heitor Cony, ao prefaciar *Os jornalistas* (1999/2015), batiza seu texto com o sugestivo título de “O grito do gênio”, declarando que as ideias do autor francês eram proferidas de um “posto de observação privilegiado: o do gênio” (p. 11).

⁴ Os extratos mais famosos de *Um grande homem de província em Paris* contemplam os capítulos XVII e XVIII, conhecidos pelo título de *Comment se font les petits journaux*, que se opõem à “*petite presse*” parisiense.

No prefácio de *Os dois poetas* (1837), Balzac justifica, sem falsa modéstia, o extenso intervalo de tempo que vinha utilizando para compor sua *Comédia*, frisando as “críticas desmerecidas” (BALZAC, 2007, p. 725) que lhe dirigiam: “Quando um escritor empreendeu uma descrição completa da sociedade, vista sob todas as suas faces, percebida em todas as suas fases [...], não se deve ter um pouco de atenção e um pouco de paciência com um autor tão corajoso?” (*idem*, p. 725). A “grandeza da empreitada” (p. 726) de Balzac se constituía pelo detalhado retrato do que o autor considerava os tipos sociais da sociedade francesa do século XIX, que seriam tão abundantes quanto as variedades zoológicas. Afirma, entretanto, que “os personagens eminentes de uma época não são tão numerosos quanto se poderia crer” (p. 726), o que o leva a aplicar com maestria a técnica do retorno de personagens, desenvolvida inicialmente em *O pai Goriot* (1835). Tal recurso contribui grandemente para o propósito de criação de um mundo entrelaçado (e, portanto, mais verossímil) dentro da *Comédia Humana*⁵.

Estudar os prefácios de Balzac é interessante e fundamental pelo fato de o escritor discorrer sobre o seu próprio processo de criação. Neste primeiro, o autor “confessa” as dificuldades impostas pela publicação seriada, em forma de romance-folhetim, “sendo impossível para ele determiná-la [a obra] inteiramente logo no começo” (p. 726). A princípio, Balzac pensava a primeira parte como única; seria uma cena que trataria “apenas de uma comparação entre os costumes da província e os costumes da vida parisiense”, de um ataque às

[...] ilusões que se têm uns dos outros na província por falta de comparação, e que produziriam verdadeiras catástrofes se, para sua sorte, as pessoas da província não se habituassem tanto à sua atmosfera e aos felizes pesares de sua vida que enfrentam em todos os outros lugares, e que sobretudo em Paris não se sentem à vontade (BALZAC, 2007, p. 727).

Ilusões Perdidas – o mais balzaquiano dos romances da *Comédia*, segundo Rónai (1990) –, parte do momento em que David Séchard assume a velha tipografia do pai, com a ajuda do amigo Lucien. Os dois, ávidos por literatura e pelo trabalho criativo – por isso, *poetas* – eram ingênuos no tocante ao funcionamento do capitalismo. São opostos tanto em personalidade quanto em constituição física, jogo antitético sobre o qual a história se constrói. Quando um dos poemas de Lucien chega ao conhecimento de uma mulher das altas rodas de Angoulême, a sra. de Bargeton, o jovem vê a possibilidade de ascensão social. Ela é a sua “mentora”, que o incentiva a deixar a província e buscar sucesso literário em Paris,

⁵ Rónai (1999) explicita: “A volta sistemática das mesmas personagens dentro de diversos romances é, com efeito, uma inovação originalíssima e de grande alcance, que cabe exclusivamente a Balzac”, servindo a uma “ilusão de realidade completa” (p. 83).

introduzindo-o aos primeiros artifícios mercantilistas e jogos de interesses, em detrimento dos valores familiares e da integridade moral. A primeira parte do romance narra até a ida dos amantes à capital, onde ambos acabam por se decepcionar um com o outro diante da comparação que fazem, inconscientemente, entre os parisienses, educados na verdadeira nobreza, e a simplicidade que eles mesmos carregavam na sua origem provinciana.

No entanto, “o campo se alargou apesar do autor” (p. 727), mostrando-se necessária a Balzac uma maior dedicação à narrativa, que seria parte de um romance cujo enredo estaria ainda mais imbricado aos problemas da sociedade, trazendo à tona não só as questões do microcosmo dos personagens (âmbito particular), mas também do macrocosmo (mecanismos sociais e políticos). Se a primeira parte do romance se concentrava no trabalho dentro de uma tipografia provinciana, a segunda mostraria outro estágio da publicação – a maneira pela qual as ideias das obras, impressas nas tipografias, eram concebidas. Para isso, era imprescindível um desdobramento do retrato empreendido por Balzac, que mostrasse o jornalismo, a literatura industrial e a literatura enquanto missão e sacerdócio:

Por isso as *Ilusões Perdidas* não devem mais apenas dizer respeito a um rapaz que se julga um grande poeta e à mulher que o incentiva em sua crença e o joga no meio de Paris, pobre e sem proteção. As relações existentes entre Paris e a província, sua atração funesta, mostraram ao autor o rapaz do século XIX sob uma nova face: pensou repentinamente na grande chaga desse século, no jornalismo que devora tantas existências, tantas belas cabeças, e que produz terríveis reações nas modestas crenças da vida de província. Pensou sobretudo nas mais fatais ilusões dessa época, naquelas que as famílias se fazem a respeito de seus filhos, que possuem algum dos dons do gênio sem possuir a vontade que lhes dá um sentido, sem possuir os princípios que reprimem seus desvios (BALZAC, 2007, p. 727).

Nesse sentido, o romance deixa de ter caráter individual para contemplar um tema muito mais abrangente, compreendendo toda uma geração de jovens, saídos de famílias burguesas e seduzidos pelos encantos da vida literária, que só tinha lugar de destaque na capital francesa. E é justamente esse o tema que se desenrola ao longo das páginas de *Um grande homem de província em Paris*: o tempestuoso conflito entre ingenuidade e mordacidade, integridade e falsidade, sacerdócio literário e mercantilismo de talentos.

A esse respeito, Lukács (1965) chega a afirmar que o romance é de grande impacto por discorrer sobre as desilusões advindas da era da burguesia, apresentando o processo pelo qual a sociedade francesa se tornou capitalista em todas as suas esferas. O estudioso defende também que a obra retrata um momento que não mais prezava por seus heróis, já que, durante a Restauração, os efeitos da revolução de 1789 foram encobertos pelo retorno da monarquia, dando origem a uma juventude deslocada (LUKÁCS, 1965, p. 96).

Balzac inicia seu segundo prefácio informando aos leitores que, mais uma vez, não estava anunciando uma obra acabada, pois esta se tornaria uma trilogia. O autor discorre sobre o comércio livreiro, a lógica produtiva dos jornais, o pagamento pelas publicações e a questão das contrafações de obras, facilitada pela publicação seriada. Reitera que o propósito de seu livro é destrinchar a imprensa, “esse câncer que talvez irá devorar o país” (p. 733).

Respondendo a críticas sobre sua crueldade na descrição do jornalismo, afirma que o retrato que traçara não era inspirado por ressentimentos pessoais, ainda que houvesse enfrentado problemas com Buloz, editor que teria publicado o manuscrito de *O lírio do vale* sem sua autorização, em 1836. Declara que não escrever sobre o tema seria uma negligência de sua parte, tendo em vista que “o jornalismo [...] desempenha um tão grande papel na história dos costumes contemporâneos” (BALZAC, 2007, p. 733). A reprovação balzaquiana se respaldava, principalmente, na lógica capitalista que regia o mundo literário; estando o lucro em primeiro plano, os literatos não podiam exercer sua intelectualidade de maneira desinteressada, pois suas ideias dependiam da corroboração de seus editores e dos jornais (enquanto instituições com determinado posicionamento político-ideológico) a que pertenciam. Além disso, as exigências com relação a prazos apertados comprometiam a qualidade de suas reflexões; por conseguinte, suas produções ficavam cerceadas. Os escritores passam a ser tratados como substituíveis, pelo mero critério da produtividade e de seu “preço”; dessa maneira, só lhes resta recorrer a contatos de larga influência para lhes dar relevo no campo social e no campo artístico; isso, de acordo com Balzac, mancharia sua integridade moral e ética.

Não se trata aqui senão da influência depravadora do jornal sobre as almas jovens e poéticas, das dificuldades que esperam pelos iniciantes e que jazem mais na ordem moral do que na ordem material. O jornal não somente mata muita juventude e talentos, mas também sabe enterrar seus mortos no mais profundo segredo, jamais joga flores sobre seus túmulos, apenas derrama lágrimas por seus defuntos assinantes [...] (BALZAC, 2007, p. 734).

Pessimista, o autor lamenta não ser capaz de impedir que outros jovens se juntem ao “número de danados do inferno parisiense que se batem com golpes de pena, lançam-se à frente de suas obras abortadas, e arrancam-se a foice para destruir, por inveja um do outro, as flores mais delicadas [...]” (BALZAC, 2007, p. 734), pois

[...] a juventude tem contra ela a juventude; o talento de província tem contra ele a vida de província, cuja monotonia faz todo homem de imaginação aspirar aos perigos da vida parisiense. Paris é para eles o que a batalha é para os soldados, todos se gabam pela manhã de estarem com vida à noite, pois que os mortos são apenas contados no dia seguinte. Os Lucien são como os fumantes que, em uma mina com mofetas, acendem seus cachimbos apesar de todas as proibições. Os abismos têm seus magnetismos. Pelos menos aqui

se aprenderá que a constância e a retidão são ainda talvez mais necessárias que o talento para conquistar uma nobre e pura fama (BALZAC, 2007, p. 734-735).

Nesse parágrafo final do segundo prefácio, nota-se uma proposta moralizante da narrativa balzaquiana, quase propedêutica. Em *Um grande homem de província em Paris*, Lucien chega a um estado tão lastimável – endividado, desacreditado pelos seus companheiros de literatura, tendo perdido sua amante para a doença –, que se resolve a voltar para o seio familiar, a fim de se redimir. Nesse sentido, Balzac deixa claro que a fama do personagem era deturpada pelos seus deslizes morais e Lucien mesmo parece estar resignado disso, tendo perdido todas as ilusões de sucesso na capital.

No entanto, essas decepções não foram suficientes; o romance continua. O quadro se torna ainda mais complexo quando o protagonista retorna à província e encontra sua família também devastada pelas dívidas que ele lhes impusera ao constantemente solicitar-lhes ajuda financeira. Ao fim da narrativa, quando está a ponto de se suicidar, encontra o padre Carlos Herrera, homem de passado obscuro que assegura a Lucien uma vida confortável e bem-sucedida contanto que este se entregue plenamente e sem questionamento às vis manobras do espanhol⁶. Não restam dúvidas de que o poeta de Angoulême vende sua alma, deixando de lado a missão de visionário da sociedade, para obter um sucesso pouco genuíno e demasiadamente mercantil.

Na parte final de *Ilusões Perdidas*, a constante contraposição entre província e capital, pureza e mácula expressa no excerto acima fica ainda mais evidente diante das dificuldades enfrentadas pelo casal Séchard, cuja vida “é uma oposição violenta aos costumes parisienses” (BALZAC, 2007, p. 738). O tema, aliás, é recorrente na obra balzaquiana, que procura destrinchar a vida provinciana de vários tipos sociais - o poeta, o nobre (*O gabinete das antiguidades*), o burguês (*O deputado de Arcis*) – e suas respectivas ambições para compor suas *Cenas* a contento, mostrando a “ligação da vida de província com a vida parisiense” (BALZAC, 2007, p. 739). O autor assevera no terceiro prefácio que, através da “história trágica da juventude”, seu intuito era fazer uma “defesa da família” (BALZAC, 2007, p. 739-740).

David Séchard, descrito também como um gênio no início do romance, é a representação da “constância e retidão” exaltadas por Balzac; o tipógrafo, tendo inventado um tipo de papel mais barato após inesgotável dedicação, é coagido pelos irmãos Cointet a renunciar à patente de sua invenção e à sua tipografia. O rapaz se resigna a esses termos a fim

⁶ O espanhol afirma que o poeta lhe pertence como “a criatura ao criador” (BALZAC, 2007, p. 690), atitude expressiva de um acordo que é interpretado por Costa (2007) como um “pacto diabólico” (p. 30).

de quitar suas dívidas e ser liberto da prisão. A trama mostra os mecanismos capitalistas de um viés extremamente cruel e objetivo. Na figura de Séchard, então, se apresenta o gênio aclamado por Balzac – inteligência desinteressada das conquistas materiais, preocupada com uma missão social maior, incompreendida por um mundo prático e mercantilista. Daí seus sofrimentos, que, aceitos sem amarguras, indicariam uma grandeza de caráter incomparável.

Em grande parte do último prefácio de *Ilusões Perdidas*, Balzac se dedica à defesa de sua obra e da autonomia do literato. Buscando redarguir os ataques que lhe dirigem, apela para a sanção que a figura de escritor lhe confere na defesa dessa missão visionária da literatura, enquanto julgadora e mantenedora da sociedade⁷:

É preciso que quatrocentos!! legisladores de que dispõe a França saibam que a literatura está acima deles. Que o Terror, que Napoleão, que Luís XIV, que Tibério, que os mais violentos poderes, assim como as mais fortes instituições desaparecem diante do escritor que se faz a voz de seu século. Esse fato [...] chama-se JORNAL (BALZAC, 2007, p. 740).

Escrito em 1844, o prefácio critica diretamente a censura imposta por Luís-Filipe na Carta de 1830, documento fundador da Monarquia de Julho, que duraria até 1848. Balzac mostra-se militante nessa temática, opondo-se categoricamente ao cerceamento e à interferência da política em assuntos de ordem literária:

Um dos maiores erros destes tempos é a perseguição em matéria de imprensa. Podem suprimir, com grandes dificuldades, um jornal, jamais conseguirão suprimir o escritor. A palavra *escritor* é tomada aqui em uma acepção coletiva [...]. Podem perseguir as obras, elas renascem e o escritor irrompe com seu pensamento por meio de mil publicações (BALZAC, 2007, p. 741)⁸.

Vemos que os textos introdutórios da obra de Balzac dificilmente se restringiam a aspectos formais e temáticos das histórias narradas; como escritor envolvido com a política e com a defesa dos interesses dos literatos⁹, os prefácios aludem constantemente a questões de ordem social e procuram responder a eventos de repercussão que tomavam corpo à época de sua elaboração.

⁷ BÉNICHOU, P. *Le sacre de l'écrivain – 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne*. Paris: Librairie José Corti, 1973. 3ª ed. pp. Todas as traduções, a não ser que especificado o tradutor, são de minha autoria.

⁸ No romance, o personagem Claude Vignon defende a censura à imprensa, afirmando que esta exigiria mais concessões quantas mais lhe fossem dadas e que as matérias publicadas nos jornais não tinham quaisquer escrúpulos. Rónai também destaca, na sua introdução a *Ilusões Perdidas*, que Balzac “exige medidas coercitivas do governo contra ela” (1990, p. 19).

⁹ Balzac foi presidente da *Société des Gens des Lettres* (1839), candidatou-se à Academia Francesa e às eleições legislativas (1848). Escreveu também tratados e artigos a fim de uma normatização mais rígida dos direitos autorais.

A seguir, estudaremos como os prefácios relativos a *Ilusões Perdidas* se articulam ao *Avant-Propos* da *Comédia Humana*, com o intuito de compreender como o plano literário do autor foi pensado e concretizado.

É digno de nota que o *Avant-Propos* da *Comédia Humana*, que contém o projeto de Balzac para sua grandiosa obra, só foi escrito em julho de 1842 - após quase treze anos, segundo o próprio autor, do início da elaboração das narrativas que a compõem. Embora apenas o prefácio a *Os sofrimentos do inventor* seja posterior, é possível observarmos que muitos dos pressupostos apresentados no *Avant-Propos* já estão presentes nos prefácios às primeiras partes de *Ilusões Perdidas*.

Um deles é a referência às espécies sociais como tão variadas quanto as zoológicas, visto que o meio e o momento histórico tornam necessárias diferenciações e especializações, gerando os tipos sociais, que são “a grande imagem do presente” (BALZAC, 1947, p. 13). Balzac acredita que para desenhar fielmente a sociedade, sua obra deveria abranger “as pessoas e a representação material que elas dão ao seu pensamento, em resumo, o homem e a vida” (BALZAC, 1947, p. 12). O autor destaca ainda que acrescentaria ao romance histórico de Walter Scott, que tanto admirava, a ligação entre as narrativas, “[...] com o fim de coordenar uma história completa, da qual cada capítulo formasse um romance e cada romance uma época” (BALZAC, 1947, p. 14). Reproduzimos a seguir um trecho consagrado do tão aclamado introito balzaquiano:

A sociedade francesa ia ser o historiador, eu nada mais seria do que seu secretário. Ao fazer o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais relevantes da sociedade, ao compor os tipos pela reunião dos traços de múltiplos caracteres homogêneos, poderia, talvez, alcançar escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes (BALZAC, 1947, p. 14).

No excerto, notamos uma premissa fundamental à construção da *Comédia*: o enfoque dado aos costumes sociais, não às leis¹⁰. Esses são, no funcionamento da obra, o “motor social” dos acontecimentos, “a razão de seu movimento” (BALZAC, 1947, p. 15). Nesse sentido, Balzac apresenta os personagens em sua completude dinâmica, como resultado de suas boas e más ações. Com isso, o autor justifica a presença de imoralidades em sua obra, opondo-se às críticas que caracterizavam a ele mesmo como imoral: “Ao copiar toda a

¹⁰ “Não há leis, há apenas costumes [...]”, diz o padre Carlos Herrera, pseudônimo de Vautrin (Jacques Collin), a Lucien na terceira parte de *Ilusões Perdidas*. Rónai (1990) afirma que o cônego reforça em Lucien a ideia de que o gênio está acima de todas as leis (p. 22).

sociedade, ao interpretá-la na imensidade das suas agitações, aconteceu, tinha de acontecer, que tal composição apresentasse mais de mal que de bem” (BALZAC, 1947, p. 16)¹¹.

Curiosamente, no que se refere à função social do escritor, o autor se utiliza do termo *lei*, e não alude a qualquer *costume* desse grupo: “A lei do escritor, o que faz que ele o seja, o que, não temo dizê-lo, o torna igual e talvez superior ao homem de Estado, é uma decisão qualquer sobre as coisas, uma dedicação absoluta a princípios” (BALZAC, 1947, p. 15). Fica implícita aqui uma superioridade intelectual do literato perante a sociedade, que o legitimaria a analisá-la e orientá-la. Como afirma Bénichou (1973), o escritor é consagrado como alguém que está acima e à frente da sociedade, em um posicionamento privilegiado que lhe confere a chancela para elaborar as benesses e as mazelas que compõem seu momento histórico.

Balzac dedica parte do *Avant-Propos* a explicar os objetivos de cada subdivisão da obra. São seis os “cenários” (BALZAC, 1947, p. 20) dos *Estudos de Costumes: Cenas da Vida Privada, Provinciana, Parisiense, Política, Militar e Rural*. As *Cenas da Vida Provinciana*, às quais pertence a história de Lucien de Rubempré e David Séchard, “representam a idade das paixões, dos cálculos, dos interesses e da ambição” (BALZAC, 1947, p. 20). A *Comédia* se completa com os *Estudos Filosóficos* e os *Estudos Analíticos*.

Com a abrangente intenção de registrar a sociedade em toda a sua complexidade, Balzac é considerado um dos precursores da estética realista, ainda que sua obra seja permeada do tema romântico que instigou esta pesquisa: a condição do literato na sociedade, figura recorrente e relevante na *Comédia humana. Ilusões Perdidas* trata, essencialmente, do tema do gênio – a inteligência e o talento superiores – e de sua aplicação e função social, conflito que lhe é intrínseco e aprofundado pelas relações capitalistas, que tendem a relegar o caráter de sacerdócio ou missão social do gênio a um segundo plano.

É escopo de nosso trabalho investigar a representação da legitimação social do discurso do e sobre o literato na narrativa, atentando ao gênio criativo enquanto chancela do talento literário¹². Vale ressaltar que, desde o século XVIII, quando os homens de letras dispuseram de grande prestígio (DARNTON, 1989), um interesse crescente sobre seu estilo de vida surgiu, dando origem a diversos estudos.

O médico Tissot (1768) se preocupou em discutir o que chamou de “*maladie des gens de lettres*”, a doença dos homens de letras, derivada do esgotamento (“*épuisement*”).

¹¹ Vale ressaltar que o autor posiciona-se em defesa do catolicismo e da monarquia no que tange ao tema da imoralidade, chegando a afirmar (assim como vimos no terceiro prefácio de *Ilusões Perdidas*) que considera “a família, e não o indivíduo, como o verdadeiro elemento social” (BALZAC, 1947, p. 16).

¹² A esse respeito, baseamo-nos também em Bénichou (1973), Allen (1981), Bourdieu (1996), e Brissette (2008).

littéraire”) provocado por uma vida dedicada aos estudos e ao trabalho intelectual. Para ele, mente e corpo estavam diretamente ligados e, assim, o desgaste de um acarretava o adoecimento do outro; a vida sedentária e restrita a ambientes fechados e escuros propiciava a fragilidade dos literatos, comumente retratados como melancólicos e pálidos, e situados em uma tênue linha entre autenticidade e insanidade. Mais tarde, Brunaud (1819) também elabora um manual de higiene, bem-estar e bons hábitos, dedicado à manutenção da saúde dos intelectuais. Vila & Chalmin (2015) afirmam que existe uma medicalização do literário em Balzac, quando o autor ressalta o potencial destruidor do pensamento, e uma literarização da medicina nos manuais de Tissot e Brunaud, que acabam por inscrever a si mesmos na história como homens de letras.

Na contramão do sacerdócio poético, o jornalismo tem lugar de destaque na obra de Balzac. São páginas e páginas dedicadas ao desvendamento do seu funcionamento, o que, bem como a relação pessoal do autor com essa esfera da sociedade, motiva parte do nosso trabalho a se concentrar nas relações entre literatura e jornalismo, tema que permeia, ainda hoje, o imaginário da figura do homem de letras. O surgimento do romance-folhetim consolidou essa interligação e permitiu que as criações literárias fossem ainda mais ancoradas às perguntas que circulavam na sociedade no momento de sua concepção. E, para além da mitificação do gênio sofredor, o estilo de vida dos homens que vivem da pena não pode ser ignorado como um fator de identificação de grupo, o que aponta para a importância de averiguarmos os sentidos da boemia para a representação do escritor¹³.

Pretendemos também apurar a repercussão da obra balzaquiana por meio da análise de artigos em periódicos contemporâneos a ela, sondando as principais críticas e elogios que lhe eram dirigidos. Em um momento histórico em que os autores de destaque não eram assim tão numerosos, boa parte do jornal era dedicada aos pareceres relativos a obras de renome, o que nos permite perscrutar a situação de publicação enfrentada por Balzac.

Acreditamos ser a nossa uma linha de estudo instigante principalmente pelo fato de abranger questões que surgem em muitas das obras da *Comédia Humana*. E é por esse motivo que estabeleceremos paralelos com outras narrativas, bem como *Ao chat-qui-pelote* (1830), *Beatriz* (1839), *A musa do departamento* (1843) e *Modesta Mignon* (1844). Situadas em outras cenas que não as da *Vida Provinciana*, essas remissões acessórias são válidas por apresentarem outras perspectivas acerca das questões que nos são pertinentes – por exemplo, a representação das mulheres superiores. Fornecem também a oportunidade de encontrarmos

¹³ Utilizaremos como base para essa discussão textos de Sainte-Beuve (1839/2009), uma publicação monográfica do próprio Balzac (1843/2015), Seigel (1992) e Thérenty (2007).

personagens significativos em outra fase da vida e, por conseguinte, com uma visão de mundo bastante modificada¹⁴.

Além disso, na última seção do trabalho, discutiremos as oposições sobre as quais *Ilusões Perdidas* parece se construir: artistas e burgueses, capital e província, classicismo e romantismo. Nosso objetivo é problematizar essa dualidade estanque, atentando para as confluências entre os polos. Buscando situar as personagens historicamente, traremos à tona também o debate político-literário tratado no romance, bem como a situação do mercado literário no início do século XIX e a militância de Balzac em prol da regularização da profissão de escritor.

Entendemos a obra literária não como transcrição neutra da sociedade, mas como fruto das contradições, da dinâmica, dos discursos e dos questionamentos com os quais o autor se defronta em uma determinada época; daí o seu caráter histórico. Toda obra possui vestígios da leitura e da interpretação do seu autor, visto que este tem seu propósito de escrita específico e sua própria maneira de lidar com a realidade que o cerca, além de ser um sujeito atravessado por valores, crenças e incoerências. Fundamenta-se, assim, a importância de se perscrutar as relações entre literatura e história, na medida em que formam uma dinâmica de mútua construção – uma possibilitando interpretações à outra. É com essa perspectiva que pretendemos explorar o mundo criado por Balzac, que, justificando seu estatuto de cânone universal, mantém-se atual e fascinante.

¹⁴ É o caso de Étienne Lousteau, que reaparece em *A musa do departamento*, já mais maduro e menos entusiasta da vida de excessos que levava em *Ilusões Perdidas*.

1. OS DETENTORES DO DISCURSO¹⁵: BALZAC E OS HOMENS DE GÊNIO

Basta uma rápida pesquisa na biografia de Honoré de Balzac (1799-1850) para encontrarmos elogios à sua genialidade e ao seu talento, referências a curiosidades sobre seu método de trabalho, a anedotas sobre seus hábitos peculiares e à sua progressiva perda de lucidez ao fim da vida. Paulo Rónai, grande estudioso da obra balzaquiana, afirma em *A vida de Balzac* (1999) que, embora existam incontáveis estudos sobre sua obra e biografia, “[...] compreendemos cada vez menos o seu *talento*, essa *monstruosidade* que o diferencia dos outros homens”, pois o conjunto dos elementos descobertos “não dá uma soma igual ao *gênio*” (RÓNAI, 1999, p. 15, grifos nossos).

Muitos contemporâneos do autor da *Comédia Humana* também reconheceram sua importância para a literatura mundial. Segundo a revista *La France Littéraire*, Balzac era “um dos mais fiéis trabalhadores da obra literária”¹⁶ do século XIX. Tendo sido chamado, por Théophile Gautier, de “Dante da comédia humana”¹⁷, o lançamento dos seus romances era “impacientemente esperado”¹⁸ pelo público.

O jornal *Le Figaro* (1840)¹⁹ afirma que “M. De Balzac trabalha dezesseis horas por dia; nunca perde um minuto [...]”; rotina essa permeada pela sua criatividade e incansável busca por perfeição: “dotado de uma imaginação viva e brilhante, ele possui uma instrução quase universal”. Depois de contar alguns rumores sobre as excentricidades (“*bizarres originalités de notre écrivain*”) de Balzac, o artigo as justifica, declarando que “os mais sérios são aqueles cujo espírito é mais inclinado às infantilidades quando descansam de suas graves ocupações”. Sugerindo um pedantismo ocasional do autor, o jornal destaca que todas as suas obras demonstram “um conhecimento tão feliz do coração humano [...], que é impossível não estimar e admirar esse prodigioso talento”²⁰.

¹⁵ Bourdieu (1996) afirma que o grupo composto por artistas (escritores, pintores, intelectuais, produtores culturais de maneira geral) possuem controle do discurso social (p. 73).

¹⁶ “Bulletin Littéraire”. *La France Littéraire*. Neuvième année. Paris, 10 jan. 1840. Pp. 88. No original: “*un des plus fidèles ouvriers de l’oeuvre littéraire de notre siècle*”. Doravante, todas as traduções, a não ser que especificado o tradutor, são da autora.

¹⁷ GAUTIER, T. “Variétés”. *La Presse*. Dixième année. n. 3532. p. 3. Paris, 31 dez. 1845. No original: “*Dante de la comédie humaine*”.

¹⁸ *Journal des Débats Politiques et Littéraires*. Paris, 20 jul. 1831. P. 4. No original: “*impatiemment attendu*”.

¹⁹ *Le Figaro*. Second année. N. 147. p. 1. Paris, 30 jul. 1840.

²⁰ *Idem*. No original, respectivamente: “*M. de Balzac travaille seize heures par jour; il ne perde jamais une minute [...]*”; “*doué d’une imagination vive et brillante, il possède en outre une instruction presque universelle*”; “*les plus sérieux sont ceux dont l’esprit est le plus porté aux enfantillages, quand ils se reposent de leurs graves occupations*”; “*une connaissance si heureuse du coeur humain [...], qu’il est impossible de ne pas estimer et admirer ce prodigieux talent*”.

Victor Hugo, amigo e admirador de Balzac, proferiu um discurso durante o funeral do escritor no qual reiterou que o povo lamentava a morte do homem de talento e a França, a do homem de gênio²¹. O romântico exalta “a esplêndida e soberana inteligência”²² de Balzac, afirmando que seu nome entraria para a história como um dos que construíram uma era. Algum tempo após a morte do autor da *Comédia Humana*, o crítico Jules Janin – que trocara farpas com Balzac acerca de *Ilusões Perdidas* - escreveu que este se tornara “uma imagem imponente”²³.

Nos elogios e descrições de Balzac, vemos uma constante referência à sua suposta distinção enquanto gênio, marcada pela aura artística de sua visionária missão literária. No início do século XIX, o Romantismo popularizou o conceito de artista (de todas as faces da arte, mas principalmente os literatos, que obterão maior espaço em nosso trabalho) inspirado, eleito por uma entidade maior para um sacerdócio que o tornava uma espécie de guia da sociedade. Caberia ao escritor, então, compreender profundamente sua época, representá-la e exercer juízos sobre ela (BÉNICHOU, 1973), movimento dialético que proporcionava também o efeito contrário: o artista participaria igualmente, a partir de suas criações, da construção desse momento histórico e da representação do seu próprio grupo social (BOURDIEU, 1996).

Esse talento inato, entretanto, teria sua contrapartida: a incompreensão de seus contemporâneos “desprovidos dos dons artísticos”, inaptos a usufruir das elaborações desses homens de gênio que, embora parte da sociedade, não vivem seus valores da mesma forma, transgredindo seu funcionamento usual (NISBERT, 1976). Daí a associação entre criatividade exacerbada e insanidade (BROMBERT, 1960), gênio e infelicidade (BRISSETTE, 2008; GEOFFRION, 2009). Estudaremos ao longo deste capítulo como os artistas (e, em especial, os literatos) buscam incessantemente pela sua distinção em relação ao burguês, figura fortemente atrelada ao capitalismo. Paradoxalmente, a representatividade de um artista necessita da legitimação da sociedade; dessa forma, visamos investigar como o esforço de oposição à burguesia e, simultaneamente, de obter dela chancela para seu sacerdócio se combinam no retrato do artista na obra de Balzac.

O tema do gênio é o fio condutor de *Ilusões Perdidas*, pois que o romance nos apresenta personagens de inteligência superior, inclinadas às atividades criativas.

²¹ HUGO, V. *Littérature et philosophie mêlées*. Tome 2. Paris: Hachette et Cie, 1868. Disponível em: <http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/mort_et_funeraillles_dhonore_de_balzac>. Acesso em: 28/09/2016. 11h34. No original: “aujourd’hui, le deuil populaire, c’est la mort de l’homme de talent; le deuil national, c’est la mort de l’homme de génie”.

²² *Idem*. No original: “splendide et souveraine intelligence”.

²³ JANIN, J. “M. Delécluze”. *Journal des Débats Politiques et Littéraires*. Paris, 20 jul. 1863.

Acompanhamos a saga de David Séchard para inventar um novo tipo de papel, a de Lucien de Rubempré nos percalços da vida literária e jornalística, a dos brilhantes membros do Cenáculo para ganhar notoriedade através de seu talento financeiramente imensurável, a dos jornalistas lutando para sobreviver ao ritmo insano de trabalho imposto pela imprensa. Principalmente no que tange a esses últimos literatos, a investigação do estilo de vida levado pelos artistas se mostra importante para conjecturarmos sobre os efeitos da chamada boemia (MURGER, 1845/1850; SEIGEL, 1986) no imaginário que paira sobre os homens de talento. Assim, a função da arte e do artista entra em pauta, levando-nos a refletir sobre o lugar da literatura no corpo social.

1.1. O lugar da literatura na sociedade e o estatuto do escritor

Em *Le sacre de l'écrivain* (1973), Paul Bénichou assevera que a literatura comporta uma ligação com o divino, com algo de externo à sociedade e ao humano desde a Antiguidade, quando dispunha de um caráter oracular. Os profetas eram os mensageiros dos deuses, transmitindo as palavras dos seres superiores que regiam e explicavam o mundo. Enquanto intermediários da voz divina, os profetas eram rodeados por uma aura de autoridade e sabedoria, contestada, mais tarde, pelos filósofos, que procuravam outras formas de conhecimento para além da religião e da espiritualidade (BÉNICHOU, 1973, p. 12).

Durante a Idade Média, ocorre uma cisão entre literatura profana e divina, sendo a última ditada pelo Espírito Santo e rigidamente controlada pela Igreja Católica. Com o Renascimento, o profano passa a ser dignificado, ao passo que a soberania religiosa começa a perder força diante do conceito de antropocentrismo (BÉNICHOU, 1973). Dessa forma, a literatura se emancipa do controle religioso e, gradualmente, no período absolutista, se constitui como forma de entretenimento doméstico, sem atuação independente. Entretanto, no século XVIII, ocorre uma virada nesse cenário, pois os homens de letras, desacreditados dos dogmas e autoridades tradicionais (temporais e seculares), decidem-se por reivindicar e restituir seu poder diante do estado (BÉNICHOU, 1973, p. 17), em um movimento que acabou por aliar o literato ao pensador com o objetivo de contestar a ordem reinante²⁴.

²⁴ Um ponto fundamental a se considerar é que os homens de letras do século XVIII eram “exonerados da tutela do poder”, assumindo “sua feição moderna e sua força” (CANO, 2001, p. 4). Anteriormente, os literatos eram obrigados a recorrer ao patronato aristocrático a fim de obter financiamento para suas obras. Essa realidade se alterou a partir do século XIX, quando o mercado editorial começou a tomar forma, possibilitando que os escritores vivessem do comércio para o público em geral (CANO, 2001; ALLEN, 1981).

A partir de então, o sacerdócio literário revive na figura dos intelectuais que buscam, acima de tudo, definir sua função e seu campo de atuação. Bénichou preconiza que a literatura é “portadora de ideias”, “um grito de interrogação e de resposta à escala humana”²⁵; dada uma tão sublime posição na sociedade, aqueles capazes de elaborar os debates relativos à condição humana de forma artística, construindo-a e atribuindo-lhe valores, formam, sem dúvida, um grupo seletivo e que deseja, sobretudo, ser visto como tal.

[...] é preciso considerar que aqueles cujo papel é de exprimir e dar crédito a valores, filósofos, escritores, artistas, têm todas as razões para se considerarem um grupo distinto dos outros e de pensarem a partir de sua condição comum. Sua função, única, e o poder particular de que dispõem os convida a uma tomada de consciência; daí sua autonomia [...]. O homem, assim, distancia-se de si mesmo para conceber sua conduta em função de valores absolutos: não haveria intelectuais se fosse diferente. Também se espera dos intelectuais fórmulas universais, desligadas de interesses e circunstâncias, válidas para todos e para sempre. Toda sua força se liga a essa situação que faz deles, a cada época e sob qualquer forma, clero ou corporação laica, o tribunal da sociedade, ao mesmo tempo que sua voz. Essa força é inegável; eles a têm pela natureza humana e pela investidura pública. Ela é legítima: como a teriam usurpado? Devem, portanto, exercê-la para ser o que são, e justificar a posição que lhes é concedida. Por mais intimidantes que sejam os poderes a serem contrariados, eles [os intelectuais] não podem, sem se prejudicar, limitar-se a servi-los por meio de pensamentos acomodados à sua exigência. Constrangem-se, se compreendidos de qualquer forma que não um instrumento de mistificação. Vê-los apenas sob esse último aspecto, é desconhecer a natureza profunda de um grupo social de primeira importância, necessariamente colocado entre duas forças opostas à conformidade e ao governo espiritual²⁶.

O caráter religioso do talento artístico se dissipou com o passar dos séculos, mas o cerne do sacerdócio, como podemos conferir na citação acima, continuou relacionado à mistificação da criação literária, herdada dos primórdios da humanidade. Disso depreendemos que outros recursos de legitimação de superioridade intelectual tiveram de ser acionados, a

²⁵ “*porteuse d’idées*”; “*cri d’interrogación et de réponse à l’échelle humaine*” (BÉNICHOU, 1973, p. 18).

²⁶ [...] *il faut prendre garde que ceux dont le rôle est d’émettre des pensées et d’accréditer des valeurs, philosophes, écrivains, artistes, ont toutes les raisons de se considérer eux-mêmes comme un groupe distinct des autres et de penser selon leur condition commune. Leur fonction, tout à fait unique, et le pouvoir particulier dont ils disposent les invitent à cette prise de conscience ; et d’ailleurs leur autonomie [...]. L’homme est ainsi fait qu’il se met à distance de lui-même pour concevoir sa conduite en fonction de valeurs absolues: il n’y aurait pas d’intellectuels s’il en était autrement. Aussi attend-on des intellectuels des formules universelles, distinctes des intérêts et des circonstances, valables pour tous et pour toujours. Toute leur force tient à cette situation qui fait d’eux, à chaque époque et sous quelque forme que ce soit, clergé ou corporation laïque, le tribunal de la société en même temps que son organe. Cette force n’est pas négligeable; ils la tiennent de la nature humaine et de l’investiture publique. Elle est, en somme, légitime: comment l’auraient-ils usurpée? Ils doivent donc l’exercer pour être ce qu’ils sont, et justifier le rang qui leur est accordé. Si intimidantes que soient les puissances qu’ils peuvent avoir à contrarier, ils ne peuvent sans se nuire à eux-mêmes se borner à les servir par des pensées accommodées à leurs exigences. Ils sont contraints, s’ils veulent être quelque chose, d’être autre chose qu’un instrument de mystification. Ne les voir que sous ce dernier aspect, c’est méconnaître la nature profonde d’un groupe social de première importance, nécessairement tendu entre les deux forces opposées de la conformité et du gouvernement spirituel* (BÉNICHOU, 1973, p. 18-19).

fim de suprir a lacuna deixada pelo descrédito gradativo do poder religioso. É justamente nesse contexto que o conceito de gênio passa a ser largamente difundido, principalmente durante o romantismo.

Quando as letras retomaram o fôlego para efetivamente influir na sociedade em plena renovação durante o Século das Luzes, a consagração do escritor estava estreitamente ligada à compreensão de que o grupo social formado pelos ditos Homens de Letras teria de lidar com a vulnerabilidade intrínseca ao seu ofício: o fato de ser “determinado por seus interesses, mas também por sua função, que é um de seus interesses, pela preocupação de sua autoridade e de seu prestígio, dedicado, de algum modo, ao ideal como a sua razão de ser”²⁷. A missão “messiânica” dos escritores persistia, na medida em que o sentido de sua existência residia em serem “juízes e suportes da sociedade”²⁸ (BÉNICHOU, 1973, p. 20), uma “aliança entre Razão e Sensibilidade”²⁹, que permite que o divino e o religioso sejam vistos a partir do homem. Dessa forma, os Homens de Letras do século XVIII foram responsáveis por uma “magnificação da humanidade” (*idem*, p. 32)³⁰, ocupando o posto espiritual da Igreja, quando essa e o poder absolutista entram em decadência, em oposição à burguesia, que começa a despontar. Competiu à poesia estabelecer a origem sublime do homem (p. 94), bem como o seu excelso papel com relação ao futuro; entendida como um eco da linguagem universal do homem, torna-se mais do que uma faculdade divina (p. 102).

O entrelaçamento entre arte e liberdade é uma premissa e, portanto, a primeira se constitui como instrumento fundamental para as revoluções. Madame de Staël, uma das principais difusoras do romantismo, defendia essa característica da nova literatura, condenando a censura imposta por Napoleão³¹. O papel da literatura na França desde a Revolução de 1789 e por todo o século XIX (em especial nos anos de 1830 e 1848) foi crucial para que se delineassem os contornos da nova sociedade. Nesse sentido, a figura do escritor passou por intensas mudanças no próprio campo artístico, além das transformações político-sociais. Visto como rebelde, desordeiro e incentivador do inconformismo, o literato também teve de lutar contra os ataques reacionários em meio às atribulações da revolução no fim do

²⁷ “*déterminée par ses intérêts, mais aussi par sa foction qui est l’un de ses intérêts, par le souci de son autorité et de son prestige enfin vouée en quelque façon à l’idéal comme à sa raison d’être*” (BÉNICHOU, 1973, p. 20).

²⁸ “*les juges de la société en même temps que ses soutiens*” (op. cit.).

²⁹ “*un alliage de la Raison et de la Sensibilité*” (*idem*, p. 31).

³⁰ “*magnification de l’humanité*” (*idem*, p. 32). Bénichou (1973) afirma que, desde o início do século XVIII, a Academia se esforçava para homenagear os “grandes homens”. Para compreender a posição de destaque de que o intelectual passou a dispor nessa época, basta a seguinte declaração: “*Le législateur, l’homme de lettres, l’éducateur sont admirables de la même façon: ce sont des hommes qui instituent l’humanité*” (BÉNICHOU, 1973, p. 48).

³¹ A liberdade é exaltada por Mme. de Staël em *Considérations sur la révolution française* (1818) e em *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800).

século XVIII. Essa época foi crucial, inclusive, para a consolidação da emancipação das letras, que assegurou sua posição autônoma na sociedade, defendendo seus próprios ideais em detrimento da ordem vigente. Percebeu-se a importância da independência das letras em relação aos poderes dominantes: se, até o século XVIII, a arte como um todo contava com o patronato monárquico ou com o apoio de mecenas, sendo, assim, “partidária”, paulatinamente, o público passa a exigir a emancipação da literatura e da classe intelectual em geral. Como explica Bénichou (1973), a literatura “perde sua virtude se o público a sabe parcial” e sobre isso ela se respalda, pois “a justificação da ordem social implica, dessa forma, aquela do seu próprio ministério”³².

Foi nesse pano de fundo que o literato tornou-se personagem central da criação poética, constituindo-se simultaneamente como tipo social e oráculo (BÉNICHOU, 1973, p. 299). Nesse movimento de reforma literária, os escritores tomaram para si a tarefa de não só representar seu tempo, mas também de governá-lo (BÉNICHOU, 1973, p. 328)³³. A esse respeito, Bourdieu (1996) afirma que o grupo social que se constitui pelos que são designados como escritores, artistas, intelectuais, produtores culturais “tem a particularidade de possuir quase um monopólio da produção de discurso sobre o mundo social” (1996, p. 73).

Em meio às provações desse período, que exigia temas de esperança, crime, arrependimento, piedade e redenção, mesclou-se à figura do poeta-escritor a ideia fundamentalmente cristã de “experiência fecunda da dor” (BÉNICHOU, 1973, p. 204), que funda as bases do romantismo³⁴. Por sua vez, esse movimento propaga o imaginário de sofrimento e fardo sobre os literatos. A generosidade implícita nessa noção de sacerdócio decai proporcionalmente conforme a vaidade dos escritores começa a ocupar um espaço maior na configuração de sua função social.

É interessante ressaltar que José-Luis Diaz (2007), em sua obra *L'écrivain imaginaire*, estabelece um diálogo com o ponto de vista proposto por Bénichou. Segundo Diaz, o autor de *Le sacre de l'écrivain* teria sido pouco abrangente ao abordar a figura do escritor como circunscrita ao conceito de sacralização, isto é, em sua relação com o sagrado. Isto porque essa perspectiva deixa de fora a diversidade de “cenografias autorais” (DIAZ,

³² “perd sa vertu si le public la sait comandée”; “la justification de l'ordre social implique d'abord celle de son propre ministère” (BÉNICHOU, 1973, p. 279).

³³ Segundo Allen (1981) e Bénichou (1973), essa alta tarefa foi declarada pela própria elite pensante (ou seja, trata-se de uma empreitada “self-assumed”), sob o pretexto de responder às necessidades da sociedade em que vivem; vale lembrar, a esse propósito, a declaração da Madame de Staël, segundo a qual “um país que se quer fundar em raízes racionais coloca seus pensadores em primeiro plano, já que eles são os únicos verdadeiros adeptos dessa política intelectual” (BÉNICHOU, 1973, p. 239).

³⁴ Vale dizer que, no século XIX, o homem de letras passa a ser definido como o literato que não apenas se dedica às letras, mas que vive das letras (CANO, 2001, p. 4), não exercendo outras profissões.

2007), de que os escritores lançam mão para legitimar sua função e postura sociais durante o romantismo (para além do cenário melancólico, haveria o enérgico e o irônico, por exemplo). Para Diaz, a consagração do escritor pode ser compreendida em um registro profano, que contempla sua “*starisation*” e “*vedettarisation*” (DIAZ, 2007, p. 3). Nesse sentido, existe uma necessidade de *mise-en-scène* na representação autoral, um “*jeu de rôles*” (DIAZ, 2007, p. 17) no qual o escritor constrói uma imagem de si mesmo (em todos os seus escritos: romances, diários, correspondências, prefácios), que, depois, passa a ser exigida (e reforçada) pelos leitores.

Escreve Bonald: “São necessárias infelicidades, e das maiores, para se fazer o que há de mais lindo na mais bela das artes”³⁵. A melancolia dessas palavras expressa muito bem a atmosfera romântica, segundo a qual a falta e a infelicidade eram partes significativas do mundo, que atingiam impiedosamente os grandes homens, cuja sensibilidade era incomparável³⁶. As contradições humanas e o difícil discernimento entre o bem e o mal³⁷, juntamente à noção cristã de “anjo caído”, permearam essa nova fase da concepção literária.

Interessados não apenas no presente da sociedade, mas principalmente em seu porvir (BÉNICHOU, 1973, p. 160), os homens de gênio viam-se frequentemente incompreendidos pelos seus contemporâneos; conseqüentemente, o isolamento e a melancolia proveniente das ideias visionárias e originais passam a fazer parte do retrato dessas grandes mentes, cujos hábitos e rotinas se transformam em peculiaridades, como se fragmento essencial de sua obra (GEOFFRION, 2009). Bénichou afirma que o literato se situa “acima e à frente” da sociedade³⁸, posição de difícil compreensão para qualquer outra esfera social, o que impõe certo obstáculo – paralelo à aura de superioridade – ao entendimento entre artistas e burguesia.

A “revolução romântica”, nas palavras de Bénichou (1973), consistiu numa “modificação geral de valores”, consagrando o poeta e o literato como substitutos da fé religiosa. Ressalte-se que esses novos representantes espirituais eram sujeitos a blasfêmias e

³⁵ “*Il faut des malheurs, et des plus grands, pour faire ce qu’il y a de plus beau dans le plus beau des arts*” (BONALD, 1817 *apud* BÉNICHOU, 1973, p. 137).

³⁶ De acordo com Madame de Staël, “[...] *À l’époque où nous vivons, la mélancolie est la véritable inspiration du talent: qui ne se sent pas atteint par ce sentiment ne peut prétendre à une grande gloire comme écrivain*” (STAËL, 1800, p. 139 *apud* BÉNICHOU, 1973, p. 238).

³⁷ Em 1827, no *Prefácio a Cromwell* – texto-ícone do Romantismo -, Victor Hugo disserta sobre o fato de a época moderna se deter sobre o drama da verdade e da vida, que consistia na “harmonia dos contrários” (HUGO, 2007, p. 46). Segundo ele, o pensamento dualista do bem *versus* o mal tinha origem cristã, mas essa visão maniqueísta não fazia mais sentido nos tempos modernos, desde Shakespeare. Assim, seria impossível conceber um indivíduo ou objeto de todo bom ou de todo mau. Todos os seres seriam, nesse sentido, uma “combinação” do sublime e do grotesco, do feio e do belo, do bem e do mal.

³⁸ “*il se situe au dessus d’elle [la société], et en avant*” (BÉNICHOU, 1973, p. 155).

abertos à dúvida, pois não desfrutavam de uma “sanção doutrinal oficial”³⁹. Sua legitimação baseava-se em ter atribuída a si, por seus pares e pelo público, a genialidade. O conceito de “gênio” (*génie*), corrente à época, como vimos tentando demonstrar, possui uma extensa definição no *Dictionnaire de L’Académie Française* (1835):

GÊNIO significa TALENTO, disposição natural, aptidão para uma coisa. Diz-se ocasionalmente em um sentido ruim.

Diz-se, particularmente, da qualidade dos espíritos superiores que os torna capazes de criar, inventar, empreender coisas extraordinárias, etc. E, nesse sentido, emprega-se frequentemente de forma absoluta.

É um homem de gênio. Aquele homem tem o gênio. O voo, o fogo, o entusiasmo do gênio. Os desvios do gênio. [...] Ele é dotado de um gênio superior. [...]

GÊNIO se diz igualmente daquele que tem o gênio⁴⁰.

A imagem do “gênio”, própria do romantismo (HOBSBAWN, 2007), perpassa toda a narrativa de *Ilusões Perdidas*; portanto, é imperativo que nos detenhamos sobre ela, que, assim como o estatuto do literato na sociedade, sofreu alterações. Segundo o *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires* (2001), desde a Antiguidade até o século XVII, o termo era associado a um “divino ardor”, “furor demoníaco”, “loucura sublime” e “inspiração sobre-humana”. No século XVIII, a palavra começou a ganhar uma conotação mais positiva, até que Diderot define o homem de gênio como alguém que “encontra sua motivação em uma instância diferente da do resto dos homens”, que se opõe à ordem e ao decoro; daí sua necessidade de “dar corpo aos fantasmas que o assombram”⁴¹.

Süssekind (2010) explana como a discussão acerca da distinção entre arte e filosofia está imbricada na noção de gênio, visto que tal conceito seria uma explicação, uma justificativa da criação artística. Segundo o filósofo Immanuel Kant, “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte”, ou “[...] gênio é a inata disposição de ânimo [*ingenium*] pela qual a natureza dá regra à arte” (KANT, 2005, p. 156 *apud* SÜSSEKIND, 2010, p. 32). Já Hegel

³⁹ “un bouleversement général des valeurs” (*idem*, p. 275); “sanction doctrinale officielle” (p. 276).

⁴⁰ « GÉNIE signifie TALENT, disposition naturelle, aptitude pour une chose. [...] On le dit quelquefois en mauvaise part.

Il se dit, particulièrement, de cette qualité des esprits supérieurs qui les rend capables de créer, d’inventer, d’entreprendre des choses extraordinaires, etc. Et, dans ce sens, on l’emploie souvent absolument. C’est un homme de génie. Cet homme a du génie. L’essor, le feu, l’enthousiasme du génie. Les écarts du génie. [...] Il est donné d’un génie supérieur. [...]

GÉNIE se dit également de Celui qui a du génie ».

Disponível em: < <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=g%E9nie&dicoid=ACAD1835&headword=&dicoid=ACAD1835> >.

Acesso em: 01/10/2016, 19h14.

⁴¹ “divine ardeur”, “fureur démoniaque”, “sublime folie”, “inspiration surhumaine”, “trouve des motivations d’un autre ordre que le reste des hommes”, “donner corps aux fantômes qui le hantent” (DICTIONNAIRE des Genres et Notions Littéraires, 2001).

compreende o gênio como “uma instância que permite a expressão daquilo que foi observado, apreendido e que ganhou forma na consciência do criador” (SÜSSEKIND, 2010, p. 34), problematizando a questão da originalidade e dos rumos da arte na modernidade.

Assim, há uma variabilidade na aplicação do termo – ora, o gênio é definido como o dom, ora como o detentor desse dom. Aliás, o próprio Balzac utiliza as duas acepções da palavra em *Ilusões Perdidas*. Ora o vocábulo se refere à pessoa e não à sua habilidade criativa em si, ora o autor parece descrevê-lo como uma cisão no homem/escritor. Acerca disso, Claude Abastado (1979) declara que

A evolução da especulação sobre o gênio após 1760 tem uma consequência semântica decisiva: a palavra que designava a aptidão se aplica doravante ao homem que a possui. [...] Certas tendências místicas conduzem uma contaminação entre duas etimologias, *ingenium* e *genius* [...]. O gênio é *genius*, o outro em si mesmo, o demônio que atormenta ou ajuda, a presença interior, a voz que dita ao homem de ação sua conduta, ao poeta suas obras, a marca de uma predestinação⁴².

O conceito de gênio esteve sempre associado à figura do escritor ao longo da transformação de seu estatuto, cristalizando seu sentido de vocação, talento e missão, e não apenas de profissão. Nisbert (1976) afirma que o culto ao gênio foi intensamente desenvolvido na era napoleônica, quando grandes feitos intelectuais e materiais eram incentivados e exaltados, destacando que “se acreditava que os gênios tinham uma mente de tão insuperável criatividade ou heroísmo que seus limites racionais eventualmente levavam a uma afinidade entre gênio e formas de insanidade”⁴³. Encontramos, assim, um paralelo entre arte e loucura, segundo o qual os gênios são escusados dos padrões e as transgressões lhes são permitidas, como se consequência aceitável e inevitável das suas habilidades superiores.

De acordo com Brombert (1960), os temas românticos implícitos no romance balzaquiano são “o sofrimento da grande mente, o isolamento, a incomunicabilidade de uma visão privada, a luta com o conhecimento e a beleza, a doença da superioridade espiritual”⁴⁴, o que torna os homens de gênio de Balzac mártires de sua vocação, sem o recurso de deserção. A incomunicabilidade citada por Brombert certamente é um fator curioso, pois

⁴² “L'évolution de la spéculation sur le génie après 1760 a une conséquence sémantique décisive: le mot qui désignait les aptitudes s'applique désormais à l'homme qui les possède. [...] Certaines tendances mystiques entraînent une contamination entre deux étymologies, *ingenium* et *genius* [...]. Le génie est *genius*, l'autre en soi-même, le démon tourmenteur ou secourable, la présence intérieure, la voix qui dicte à l'homme d'action sa conduite, au poète ses oeuvres, le signe d'une prédestination” (ABASTADO, 1979, p. 44-45 *apud* GEOFFRION, 2009, p. 36).

⁴³ NISBERT, R. Genius. In: *The Wilson Quarterly* (1976-), v. 6, n. 5, Special Issue (1982). Pp. 99. No original: “geniuses were believed to have minds of such surpassing creativity or heroism that their rational limits could sometimes give way, leading to an affinity between genius and forms of insanity”.

⁴⁴ “the suffering of the great mind, his isolation, the incommunicability of a private vision, the fatal struggle with knowledge and beauty, the ‘disease’ of spiritual superiority” (BROMBERT, 1960, p. 10).

aponta para a possibilidade de um homem de talentos não ser compreendido por não conseguir elaborar, expressar e compreender os efeitos de sua própria inteligência.

É importante ressaltar que a definição do gênio possui também cunho político e econômico, portanto, as diferentes concepções do termo remetem aos discursos em voga a cada época. Por um lado, temos o imaginário romântico, aqui apresentado detalhadamente, como se as grandes mentes fossem unidades de ordem e responsabilidade social, tendo que conciliar sua superioridade com a humildade; por outro, na era do livre comércio, há de se considerar a possibilidade de prosperidade à população em geral, sendo o gênio uma forma de monopólio da inteligência, que culmina em uma divisão desigual do trabalho. Portanto, a dinâmica de aproximação e afastamento que o intelectual tem com a sociedade fica constantemente em jogo (cf. MCDERMOTT, 2004). Atualmente, por exemplo, parte-se do princípio de que todas as habilidades podem ser desenvolvidas, sendo os dons inatos nada mais do que uma crença sobre as tendências e inclinações que o meio nos oferece, que podem ser oriundas de herança genética, mas não determinadas por ela. Assim, o mito do gênio, fundamental para Balzac, é situado historicamente.

O romance *Ilusões Perdidas*, a mais longa das narrativas balzaquianas, aborda temas de grande destaque na *Comédia*, tais como a ascensão da burguesia, a eventual perversidade do capitalismo, o lugar da arte e do literato na sociedade, o mito do gênio e a deturpação da mente pelo pensamento (BROMBERT, 1960). A narrativa se passa durante os anos de incertezas da Restauração francesa (1814-1830), período em que a dinastia Bourbon volta ao poder e em que “o presente não parece ter futuro”⁴⁵; para Georg Lukács (1965), esse é um período em que os heróis não estão mais em primeiro plano e “os ideais tornam-se inúteis frivolidades”⁴⁶.

Se, na Revolução, a sociedade estava engajada em lutas por mudanças políticas, econômicas e sociais, esse movimento sofre um arrefecimento com o governo autoritário instaurado por Napoleão (ainda que ele representasse um *self-made man*), e, posteriormente, com a retomada do poder pela antiga dinastia na Restauração. Assim, a burguesia vê seus sonhos de liberdade, igualdade e fraternidade caírem por terra. Vale lembrar que Paris era o símbolo da revolução; tendo-se restaurado a monarquia, a cidade se transformou em vestígio de um passado de lutas sociais; passado esse que parecia se apagar pela volta da dinastia Bourbon. O enredo de *Ilusões Perdidas* descreve o choque dos ideais burgueses, cuja

⁴⁵ FRATTINI, P. C. *Walter Scott e Balzac: romancistas da história*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010, pp. 64.

⁴⁶ LUKÁCS, G. Balzac: les illusions perdues. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.

ascensão se dera desde a Revolução de 1789, juntamente às engrenagens capitalistas, segundo as quais tudo está à venda, até mesmo pensamentos, talentos e a própria literatura.

O conflito é trazido por Balzac nas figuras de Lucien de Rubempré e David Séchard. O primeiro, poeta, almejando ter sua produção literária reconhecida e bem-sucedida, deixa-se envolver pelos mecanismos capitalistas – o que se dá já na província, quando opta por utilizar o aristocrático sobrenome materno, e principalmente em Paris, onde percebe que o talento literário é bem menos valioso do que uma extensa rede de contatos e influências no ramo -, colocando dinheiro e fama acima de tudo para alcançar seus objetivos; Lucien sucumbe aos prazeres da sociedade parisiense e “vende-se” ao jornalismo e à imprensa literária. O segundo representa outra maneira de reação ao capitalismo: Séchard, poeta amador, é um pequeno inventor que descobriu uma maneira mais barata de produzir papel; seu lucro e sua “patente”, entretanto, acabam esmagados por uma companhia de maior renome. David, então, conforma-se em ver seu invento sendo útil à sociedade e em continuar a viver de forma discreta e humilde.

De acordo com Brombert (1960), todos os pensadores e criadores de Balzac sofrem com a doença do gênio, como se tomados por “*demonic undertones*”, pois toda forma de conhecimento abarca a negação de si e da vida, num processo autodestrutivo (BROMBERT, 1960, p. 5). O posicionamento adotado por Balzac, entretanto, não tem o objetivo de criticar o processo criativo, mas de exaltar a grandeza da mente humana: “o puro prazer de aprender, saber, pensar, compreender e dominar pelo poder intelectual é um dos temas recorrentes de seu trabalho”⁴⁷. Como vimos na Introdução, a ideia de que a obra esgota as energias do artista, ultrapassando-o, existe desde o fim do século XVIII, levando à associação entre morte, doença e arte, que ainda povoa nosso imaginário. O crítico Claude Vignon afirma, em *Ilusões Perdidas*: “O gênio é uma doença terrível. Todo escritor traz em seu coração um monstro que, semelhante à tênia no estômago, devora os sentimentos à medida que eles ali aparecem. Quem triunfará? A doença do homem ou o homem da doença?” (BALZAC, 2007, p. 511-512)⁴⁸. Petit-Claude, proprietário de uma tipografia, conjectura acerca de Lucien: “- Ele deve ser poeta [...] pois é louco” (BALZAC, 2007, p. 644).

⁴⁷ “*the sheer pleasure of learning, knowing, thinking, understanding, and dominating through intellectual will power is one of the permanent themes of his work*” (BROMBERT, 1960, p. 8).

⁴⁸ No mesmo trecho, a personagem sugere ainda a não correspondência entre o homem e o produto de seu pensamento (tema muito explorado em *Modesta Mignon*): “Certo é que é preciso um grande homem para equilibrar seu gênio e seu caráter. O talento engrandece, o coração seca. A menos que se seja um colosso, a menos que se tenha os ombros de Hércules, fica-se, ou sem coração, ou sem talento” (BALZAC, 2007, p. 512). Vignon assegura, assim, que Lucien sucumbirá.

É importante ressaltar que a primeira parte do romance se intitula *Os dois poetas*. Desse detalhe, já é possível nos questionarmos acerca do sentido de “poeta” para Balzac. Segundo Teixeira Coelho (2012), na obra balzaquiana, o termo pode ser entendido, muitas vezes, num sentido mais abrangente do que o que utilizamos nos dias atuais, já que, em grego, *poiesis* “significa criação, construção, fabricação”. Assim, David, enquanto inventor, também seria poeta. Nas palavras de Balzac,

[...] o termo poeta tem uma acepção tão extensa quanto o termo artista; e, para nós, o pintor, o músico, o escultor, o orador e o escritor de versos são igualmente artistas e poetas.⁴⁹

Fess (1932) afirma que o autor francês também empregava esse termo, assim como a palavra “poesia”, para designar “os mais exaltados ou emotivos momentos da experiência humana ou os elementos profundamente imaginários numa composição em prosa”⁵⁰. Justificado o título da primeira parte do romance, destacamos como Balzac esclarece a maneira pela qual os amigos estabeleceram seus laços e se envolveram com a literatura e com a ciência:

Ambos, com o espírito repleto de muitos talentos, possuíam aquela elevada inteligência que coloca o homem em igualdade com todas as sumidades, e se viam jogados no fundo da sociedade. Essa injustiça do destino criou uma ligação poderosa: todos os dois tinham chegado à poesia por caminhos diferentes. Embora destinado às mais elevadas especulações das ciências naturais, Lucien se voltava com ardor à glória literária; ao passo que David, cujo temperamento meditativo o predispunha à poesia, inclinava-se por gosto às ciências exatas (BALZAC, 2007, p. 56).

É possível notar no trecho acima a constante contraposição que o autor constrói entre os protagonistas, que vai desde sua compleição psicológica até a física. David, “apesar das aparências de uma saúde vigorosa e rústica, [...] era um tipo melancólico e doentio, duvidava de si mesmo” (BALZAC, 2007, p. 61); já Lucien era “dotado de um espírito empreendedor embora volúvel, tinha uma audácia em desacordo com sua aparência indolente, quase débil, mas plena de graças femininas” (*idem*), além de ter traços de nobreza no formato de seu delicado rosto.

O excerto também deixa entrever a mitificação que o gênio – ou o homem de talentos – tem para Balzac; David e Lucien possuem algo de distinto em relação aos seus próximos, a começar pela maneira pela qual lidam com as questões práticas da tipografia. O

⁴⁹ [...] *le mot poëte a une acceptation aussi large que le mot artiste; et, selon nous, le peintre, le musicien, le statuaire, l'orateur et le faiseur de vers ne sont artistes qu'autant qu'il sont poëtes* (BALZAC, 1879 apud FESS, 1932, p. 1160).

⁵⁰ “*the more exalted or emotional moments of human experience or the deeply imaginative elements in a prose composition*” (FESS, 1932, p. 1160). A título de exemplificação, Balzac caracteriza a reação da sra. de Bargeton ao ver Lucien pela primeira vez com a seguinte imagem: “O poeta era já poesia” (BALZAC, 2007, p. 84).

narrador afirma que a renovação dos tipos e a procura por edições de baixo custo, duas medidas que poderiam aumentar os rendimentos do estabelecimento, não estavam dentre as preocupações dos amigos, que ficam “perdidos em meio aos absorventes trabalhos da inteligência” (BALZAC, 2007, p. 58).

A casa de impressão fora comprada por David de seu próprio pai, o velho Séchard, descrito como um homem analfabeto, hábil comerciante e avaro. O personagem parece não poder ser distinguido de sua profissão, mesmo quando abdica da tipografia. Balzac o caracteriza como um burguês cujo vestuário “convinha tão bem a seus vícios e seus hábitos, expressava tão bem sua vida, que o velhote parecia ter sido criado para usá-lo: não seria possível imaginá-lo sem essas peças como não se pode imaginar uma cebola sem sua casca” (BALZAC, 2007, p. 42).

Delineia-se aqui, assim como veremos em diversos momentos do romance, uma oposição entre o burguês (enquanto ligado ao comércio e a uma visão objetiva e prática) e o gênio (relacionado ao campo intelectual, à beleza, ao subjetivo). Se os homens superiores de Balzac estão, no início do romance, “no fundo da sociedade” (BALZAC, 2007, p. 56), seja literalmente – por sua localização provinciana – ou metaforicamente – por não estarem entre seus pares intelectuais, obrigando-os a uma “elevação do olhar” (*idem*, p. 61) -, trata-se de um indício da visão de sociedade cindida expressa pelo autor.

Tentemos perscrutar essa visão através da trajetória de Lucien. Caracterizado como um rapaz mimado, acostumado a sonhar alto e facilmente convencido a ignorar as imoralidades se essas levassem ao sucesso, o destino de Lucien é anunciado logo nas primeiras páginas. Sua ambição o leva a utilizar o sobrenome da mãe em detrimento do de seu pai, haja vista a origem aristocrática materna, o que lhe proporcionaria – conforme aconselhara a sra. de Bargeton, musa, amante e incentivadora de suas aspirações literárias e gananciosas – uma maior aceitação na sociedade. Ter contato com o círculo social ao qual Naïs pertencia representava uma primeira ascensão para o jovem poeta: Angoulême, local nobre onde o palácio dos Bargeton se localizava, estabelecia um acentuado contraste com o Houmeau, onde os protagonistas viviam.

[...] É fácil perceber o quanto o espírito de casta influencia os sentimentos que dividem Angoulême e Houmeau. O comércio é rico, a nobreza é geralmente pobre. Um se vinga do outro por um menosprezo que é igual dos dois lados. A burguesia de Angoulême abraça essa querela [...]; a Restauração aumentou a distância moral que separava, ainda mais fortemente que a distância local, Angoulême do Houmeau. A sociedade nobre, unida então ao governo, tornou-se mais exclusiva do que em qualquer outro lugar da França [...]. Daí procediam aquelas iras surdas e profundas

que concederam uma temível unanimidade à insurreição de 1830 [...] (BALZAC, 2007, p. 67-68).

Desde a Revolução de 1789, a sociedade francesa passava por uma reorganização de classes, desencadeada com a ascensão da burguesia. Com a Restauração da Monarquia, como afirmamos acima, os ideais burgueses foram cerceados e o descontentamento das camadas populares culminou na Revolução de 1830, que assegurou o poderio burguês e as reivindicações liberalistas. De acordo com Bénichou (1973), houve, com esse movimento, uma integração entre a aristocracia remanescente e a burguesia ascendente.

A partir do momento em que Lucien se envolve com a sra. de Bargeton, seu desejo de sucesso se engrandece e o autor adverte: “[...] lá onde começa a ambição, cessam os ingênuos sentimentos” (BALZAC, 2007, p. 83). O jovem poeta, orientado pela amante, decide-se a fazer carreira em Paris, a “terra dos escritores” (*idem*, p. 229). Convencido de seu talento literário, Lucien dispõe-se a tudo para realizar tal empreitada, evidenciando o quão imbricado estava o mito do potencial criativo em seu pensamento.

O gênio só contava consigo mesmo; era o único juiz de seus meios, pois que somente ele conhecia os fins: devia, pois, colocar-se acima das leis, sendo conclamado a refazê-las; aliás, quem domina seu século tudo pode tomar, tudo arriscar, pois tudo está a seus pés (BALZAC, 2007, p. 93).

Dado o contexto do ideário romântico do escritor como mártir de seu talento, a confiança de Lucien em sua vocação poética, bem como na missão de sua literatura, é bastante situada historicamente. Além disso, a descrição feita por Balzac do físico do escritor condiz com a do gênio infeliz, devotado à criação – uma aparência frágil, sofrida e de saúde deficitária, como se seu dom sugasse toda a sua energia. Quando o jovem é introduzido na casa da sra. de Bargeton, um dos convidados, também inclinado aos talentos criativos, declara:

[...] nunca teremos respeito suficiente para com os nobres de espírito em quem Deus introduziu um de seus raios. Sim, a poesia é coisa santa. Quem diz poesia, diz sofrimento. Quantas noites silenciosas não solicitaram as estrofes que admiramos! Saudai com amor o poeta que leva quase sempre uma vida infeliz, e a quem Deus sem dúvida reserva um lugar no céu entre seus profetas. Este jovem é um poeta [...]; não vê alguma fatalidade sobre esta bela frente? (BALZAC, 2007, p. 130).

Entretanto, ao chegar a Paris e buscar editores e livreiros dispostos a dar uma chance ao manuscrito de *O arqueiro de Carlos IX*, Lucien encontra em seu caminho obstáculos ao sucesso literário que se referem muito menos ao talento do que à rede de contatos e influências. Percebendo que a literatura era parte indissociável das engrenagens capitalistas e mercantis, sua idealização do sacerdócio fica abalada. Balzac é explícito ao

afirmar que, na capital, “não há acaso senão para as pessoas extremamente relacionadas” (BALZAC, 2007, p. 236).

Em Paris, o poeta se relaciona com os dois extremos de homens de gênio: os membros do Cenáculo, cujo principal expoente é o escritor Daniel D’Arthez, e os jornalistas, dentre os quais se destaca Étienne Lousteau. Os primeiros representavam a pureza, a alta literatura (alcançada pela inteligência e talento natos e desinteressados), a convivência harmoniosa e respeitosa de ideologias contrastantes – características que, em sentido oposto ao do capitalismo, traziam-lhes satisfação pessoal e valor simbólico, ao passo que, em termos materiais, esses poetas viviam de forma miserável, tinham poucas posses e sofriam as consequências de não pertencerem especificamente a círculo social algum, como mártires de sua vocação. Para esse grupo, “o gênio é a paciência” e a arte é “a natureza concentrada” (BALZAC, 2007, 248). É pertinente destacar que, aos artistas do Cenáculo, restava, muitas vezes, o esquecimento; afinal, sendo tão seletivos em seus temas e seu público e evitando os cotidianos, sua obra quase não circulava.

Já os jornalistas são retratados como literatos prostituídos, que vendem sua habilidade de escrita em troca de uma melhor condição social; são eles os “anjos caídos”, que se entregaram aos vícios e à corrupção a fim de melhor satisfazerem suas vaidades e, ao invés de exaltarem o talento genuíno, apoiam e divulgam o trabalho daqueles que mais vantagens podem lhes trazer, numa constante troca de posicionamentos ideológicos e ânsia por lucro. Esses são os *gens de lettres* já físgados pelo capitalismo, segundo Balzac, e que encarnam o estereótipo do que se tornaria, depois de 1830, o artista boêmio.

É possível dizer que, enquanto na província, o ideal de gênio de Rubempré se identificava com a concepção de literato do Cenáculo - exceto pela questão da vaidade, pois esta acompanha Lucien desde o início da narrativa, como vimos. Entretanto, ao ter seus sonhos de sucesso pelo talento destruído pela dureza da dinâmica mercantil parisiense, o poeta se encaminha para o jornalismo, que englobava a parcela de literatos cuja relação com os aspectos financeiros e práticos da vida na capital é mais clara – são os chamados “*worldly men of letters*” (ALLEN, 1981, p. 75) ou “homens de letras mundanos”, que estudaremos mais detidamente no próximo capítulo.

Enquanto Lousteau “servia às paixões” (BALZAC, 2007, p. 367) de Lucien, “o Cenáculo, aquele mentor coletivo, parecia querer abatê-las, a fim de favorecer virtudes tediosas e trabalhos que Lucien começava a julgar inúteis” (BALZAC, 2007, p. 367-368). Essas duas noções de literatura e literato trazem à tona uma discussão acerca do realismo da

obra balzaquiana, o que as fazem fundamentais para o presente estudo. Começemos pela descrição que Balzac faz do grupo liderado por Daniel D'Arthez:

Essas nove pessoas compunham um Cenáculo onde a estima e a amizade fazia reinar a paz entre as ideias e as doutrinas mais opostas [...]. Não tinham vaidade, eram seu próprio auditório [...]. O verdadeiro talento é sempre uma boa e cândida criança, aberta, nada cobiçosa; nela, o epigrama acaricia o espírito e jamais procura o amor-próprio. [...]. As grandes misérias exteriores e o esplendor das riquezas intelectuais produziam um singular contraste [...]. Suas fronte apresentavam uma amplidão poética. Seus olhos vivos e brilhantes testemunham uma vida sem máculas (BALZAC, 2007, p. 257).

O termo “cenáculo” fica célebre com o poema *Le cénacle*, da obra *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, de Sainte-Beuve (1829), e passa a ser empregado para designar o grupo de poetas e artistas que, em torno de Victor Hugo, contribuíram para a expansão do Romantismo⁵¹. Nessa época, tais reuniões eram recorrentes. Bénichou (1973) reconhece a existência de pelo menos três grupos com caráter de cenáculos: o primeiro, surgido por volta de 1820, com a revista *La Muse Française*, “órgão de espírito católico, realista e nacionalista do movimento romântico”⁵²; mais tarde, instala-se o cenáculo de Charles Nodier, no salão do Arsenal⁵³; por último, o *Petit Cénacle*, de Pétrus Borel, associado à boemia.

Glinoyer (2010) reitera a importância do líder carismático para essas “*sociabilités littéraires*”, principalmente na mediação das “*lectures-performances*” (GLINOER, 2010, p. 557) das obras produzidas pelos membros do grupo, que sinalizam a (auto)representação imbricada no fazer artístico. Esses eventos de socialização de literatos teriam origem nos salões aristocráticos do século XVIII e estão relacionados à coletivização de atitudes literárias (DIAZ, 2010, p. 523) – movimento aparentemente paradoxal do romantismo, que estudaremos no próximo capítulo. Reuniões como essas incrementavam a ideia de que o mundo das inteligências e das artes era um mundo distinto, à parte⁵⁴, repleto de particularidades e segredos; assim, formava-se uma aura de pertencimento à elite – uma elite baseada não no poder financeiro dos eleitos, mas no capital simbólico da vocação artística.

O cenáculo de Hugo, que se reunia na casa dos Deschamps, na rua Saint-Florentin, no início da década de 1820, continha em si “um fervor, uma convicção criadora”⁵⁵ motivados por um momento que incitava a renovação espiritual. A reunião desses poetas tinha

⁵¹ CANH-GRUYER, F. “Cénacles romantiques”. In: *Encyclopaedia Universalis* [em ligne]. Acesso em 25/03/2016, 20h40. Disponível em: <<http://universalis.fr/encyclopedia/cenacles-romantiques/>>.

⁵² *Idem*.

⁵³ Balzac frequenta o salão de Nodier no Arsenal durante outono de 1830 (Vida e obra de Balzac. In: *Ilusões Perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007).

⁵⁴ Thérénty (2010) afirma que, paralelamente, os cafés, mais atrelados ao universo jornalístico, contribuíram para que a *sociabilité littéraire* se tornasse “*matière à écrire*” (THÉRENTY, 2010, p. 597), já que os próprios jornalistas se tornariam a grande atração de Paris.

⁵⁵ “*un ferveur, une espérance créatrice*” (BÉNICHOU, 1973, p. 289).

um caráter de missão social de defesa da universalidade dos homens por meio da regeneração da poesia (*idem*, p. 290/352). O aclamado crítico Sainte-Beuve, ainda que não fizesse parte do grupo, reconhecia nesses “retiros mundanos algo de doce, de perfumado, aconchegante e de encantador; a iniciação se fazia no louvor; era-se reconhecido e sagrado poeta por não se sabe que marca misteriosa, comoção maçônica; e desde então, deleitado, festejado, aplaudido à morte”⁵⁶. Vale destacar que muitos escritores se opunham à lógica *cénaculaire*, afirmando que tais grupos se mantinham unidos não por laços de amizade e fraternidade, mas de interesse por parte dos literatos aos quais faltava coragem para enfrentar o mundo sem o amparo daqueles já renomados (GLINOER & LAISNEY, 2012). É o caso de Henri de Latouche, que redigiu *De la camaraderie littéraire* (1829), um dos primeiros artigos contra os cenáculos; o próprio Balzac também não deixou de destacar as constantes ovações (falsas, segundo ele) com que os ouvintes interrompiam as leituras e apresentações dos “colegas” durante as *soirées* literárias em *Des salons littéraires et des mots élogieux* (1830).

É possível que Balzac tenha se baseado na existência desses seletos grupos de artistas para criar o Cenáculo de *Ilusões Perdidas*; e, nesse sentido, esse elemento é mais uma confirmação de sua busca por retratar a sociedade parisiense em sua totalidade. Entretanto, veremos que a representação balzaquiana eleva os participantes do cenáculo a um nível ainda mais desinteressado das materialidades e de sua situação financeira – o que não corresponde necessariamente ao que ocorria de fato -, para melhor contrapor esses escritores aos jornalistas:

Os sofrimentos da miséria, quando se faziam sentir, eram tão alegremente suportados, desposados com um tal ardor por todos, que em nada alteravam a serenidade particular dos rostos jovens ainda isentos de falhas graves, que não se apequenaram em nenhuma das covardes transações a que levam uma miséria mal suportada, o desejo de triunfar sem nenhuma escolha de meios, e a fácil complacência com a qual as pessoas de letras acolhem ou perdoam as traições (BALZAC, 2007, p. 258).

Geoffrion (2009) afirma que “a pobreza, desde a segunda metade do século XVIII, tornara-se um símbolo de valor literário, já que são os burgueses, frequentemente concebidos pelos poetas como incapazes e capitalistas desprovidos de toda sensibilidade e fineza de espírito, que possuem o dinheiro”⁵⁷.

⁵⁶ “retraites mondaines quelque chose de doux, de parfumé, de caressant et d’enchanteur; l’initiation se faisait dans la louange; on était reconnu et salué poète à je ne sais quel signe mystérieux, à je ne sais quel attouchement maçonnique; et dès lors choyé, fêté, applaudi à en mourir” (SAINTE-BEUVE, 1831 *apud* BÉNICHOU, 1973, p. 289).

⁵⁷ “la pauvreté, dès la deuxième moitié du XVIIIe siècle, devient un gage de valeur littéraire puisque ce sont les bourgeois, souvent perçus par les poètes comme des incapables et des profiteurs dénués de toute sensibilité ou de finesse de sprit, qui possèdent le capital” (GEOFFRION, 2009, p. 33).

Como já mencionado, após a Revolução de 1789, o patronato monárquico e da nobreza⁵⁸ para produções artísticas diminuiu consideravelmente, já que a própria instituição passara a ser questionada. O campo espiritual também vinha sendo colocado em cheque desde o Século das Luzes; a sociedade buscava um novo poder espiritual e é então que os escritores assumem a posição de guias, em um movimento de substituição da orientação religiosa⁵⁹: “Esse poder foi depositado na literatura, elevado a uma dignidade até então desconhecida [...]; nesse sentido, o romantismo é a consagração do poeta”⁶⁰. O literato toma a posição dos padres e dos filósofos, estes últimos extremamente populares no século XVIII. Vale destacar que a própria palavra “cenáculo” remete à tradição cristã:

Se, como Paul Bénichou bem mostrou, o escritor dos anos 1750-1830 pôde substituir o padre como autoridade espiritual, ele teve, para isso, de constituir também uma linhagem de mártires que testemunha o valor da causa defendida. Isto é, o mito que nos interessa não pode ser separado do mito cristão que o precede e excede, já que nele se transplanta e aparece como uma recomposição simbólica laica, adaptada à coletividade letrada, do mito cristão. Dele utilizou não só todo um vocabulário (a assembleia literária como “cenáculo”, etc) e certas imagens ou ritos, mas uma lógica oscilante na qual a infelicidade é dada por um signo de eleição e elevação, assim como um arsenal de argumentos, como o do sacrifício, que consiste em dizer que o valor de uma causa ou de uma dada obra é função da grandeza de sacrifício que o autor está disposto a enfrentar por ela.⁶¹

Bénichou ressalta ainda que, ao contrário dos padres, o escritor teria acesso ao divino e ao profano; dessa forma, o âmbito espiritual do qual era “investigador, intérprete e guia”⁶² seria representado em sua totalidade. De acordo com Allen (1981),

desde o período romântico o autor e o artista foram retratados como os jovens solitários em conflito com a sociedade, visionários prometeicos fadados a público indiferente [...]. O homem de letras romântico se sujeitara ao sagrado dever criativo, apesar dos riscos, apesar dos obstáculos postos em

⁵⁸ Allen (1981) cita Balzac acerca desse patrocínio: “before the Revolution seven out of twelve writers received considerable pensions paid by foreign sovereigns, by the court, or by the regime” (BALZAC, *Oeuvres diverses*, 3:236 apud ALLEN, 1981, p. 89).

⁵⁹ Bénichou (1973) define que o literato era “um substituto incerto, privado de sanção doutrinal oficial, aberto às dúvidas e às blasfêmias, cujos erros mesmos eram dignos de mérito” (pp. 276).

⁶⁰ “Ce pouvoir, on le faisait résider dans la littérature, élevée a une dignité jusque-là inconnue [...]; en ce sens le romantisme est un sacre du poète” (BÉNICHOU, 1973, p. 275).

⁶¹ « Si, comme Paul Bénichou l’a bien montré, l’écrivain des années 1750-1830 a pu se substituer au prêtre comme autorité spirituelle, il a dû, pour ce faire, se constituer lui aussi une lignée de martyrs qui témoigne de la valeur de la cause défendue. Autrement dit, le mythe qui nous intéresse ne peut guère être séparé d’avec le mythe chrétien qui le précède et l’excede, puisqu’il s’y greffe et apparaît comme une recomposition symbolique laïque, adaptée à la collectivité lettrée, du mythe chrétien. Il en a retenu non seulement tout un vocabulaire (l’assemblée littéraire comme « cénacle », etc.) et certaines images ou rites, mais une logique « à bascule » où le malheur est donné pour un signe d’élection et d’élévation, ainsi qu’un arsenal d’arguments, tel celui du « sacrifice », qui consiste à dire que la valeur d’une cause ou d’une œuvre donnée est fonction de la grandeur du sacrifice que l’auteur est prêt à consentir pour elle » (BRISSETTE, 2008, pp. 9-10).

⁶² “chercheur, interprète et guide” (BÉNICHOU, 1973, p. 276).

seu caminho por um mundo materialista cético das suas funções espirituais auto endossadas⁶³.

Diante dessa missão perante a sociedade, formam-se dois ideais românticos do artista: o da torre de marfim, que defenderia a pureza da arte; e o da fonte sagrada, uma espécie de porta-voz de uma entidade superior. Ambos realçam o quadro de “criação inspirada e alienação social inerentes à imagem do gênio criativo moderno”⁶⁴. A questão do ceticismo, trazida à tona na citação se origina da seguinte problematização: o artista estaria acima e à frente da sociedade a fim de poder julgá-la e mantê-la (BÉNICHOU, 1973, p. 20) com seu olhar crítico e visionário; porém, como poderia compreender seu funcionamento se não estava efetivamente engendrado em seus mecanismos?

Em *Ilusões Perdidas*, Balzac opõe completamente os poetas do Cenáculo aos jornalistas no que tange à relação com o dinheiro. É interessante discutir, no entanto, que o fato de esses literatos se dedicarem apenas ao ofício da literatura por si só é indício de sua convicção de que poderiam viver de sua arte. E isso só seria possível se a literatura produzida fosse uma moeda de troca para sua subsistência, em um processo de profissionalização do escritor⁶⁵. Até o século XVIII, era raríssimo que os escritores se dedicassem apenas à literatura ou à filosofia; esse trabalho era sempre complementado por outro, mais rentável e de ordem prática, ou por favores e pensões. Segundo Allen (1981),

[...] o escritor na França pós-napoleônica tinha poucas alternativas a aceitar a venda de seu trabalho como uma mercadoria. Ele se viu em meio à troca do antigo sistema de patronato real e aristocrático pelo mercado literário. Dependente de um público em grande parte de classe média, o autor do início do século XIX cada vez mais precisou agradar um novo, frequentemente inconstante público para sobreviver. Idealistas românticos certamente não eram imunes a essa necessidade [...]⁶⁶.

⁶³ “since the romantic period the author and the artist have often been portrayed as lonely youths in conflict with society, promethean visionaries martyred to an unappreciative public [...]. The romantic man of letters had incurred the sacred duty to create, despite the risks, despite the obstacles placed in his way by a materialistic world skeptical of his self-assumed priestly functions” (ALLEN, 1981, p. 74).

⁶⁴ “inspired creation and social alienation inherent in the image of modern creative genius” (ALLEN, 1981, p. 75).

⁶⁵ Acerca desse tema, é interessante destacar que Balzac se refere a D’Arthez como um “operário das letras” (BALZAC, 2007, p. 245) e ressalta como os artistas do Cenáculo deveriam ter sempre “crença em seu trabalho” (*idem*, p. 265), enquanto que os jornalistas apenas exploravam o trabalho de outrem (*idem*, p. 288). É curiosa essa escolha linguística, visto que, com o uso desses termos, aproxima-se o gênio das classes trabalhadoras e do próprio burguês; embora, no Cenáculo, o ideal de enriquecimento não esteja, segundo Balzac, em primeiro plano.

⁶⁶ “[...] the writer in post-Napoleonic France had few choices other than to accept the sale of his work as a commodity. He was caught in the shift from the former system of royal and aristocratic patronage to the literary marketplace. Dependent upon a largely middle-class audience, the early nineteenth-century author increasingly needed to please a new, often fickle public in order to survive. Romantic idealists were certainly no less immune to this imperative [...]” (ALLEN, 1981, p. 89).

Assim, essa parcela dos literatos era menos interessada no lucro, porém, necessitava do dinheiro para sobreviver, ainda que em quantidade ínfima – afinal, a sociedade capitalista não fazia exceções, independentemente dos talentos de seus membros. Victor Hugo, símbolo da investida romântica, diga-se de passagem, recebia pensão (cf. Allen, 1981, p. 90). Portanto, de certa maneira, o retrato dos artistas do Cenáculo é um elemento romantizado na obra balzaquiana, já que corresponde à idealização do ofício literário, como uma ocupação acima das regras mundanas, e do próprio artista, como um gênio isolado de tais normas e completamente desinteressado (seja quanto ao dinheiro, seja quanto à circulação de sua obra).

Arigoni (2014) chega a afirmar que mesmo alguns dos escritores pertencentes ao Cenáculo da *Rue des Quatre-Vents* eram jornalistas, mas que sua postura diante da profissão era diferente da dos jornalistas propriamente ditos. De fato, D’Arthez escrevia “artigos conscienciosos e mal pagos publicados em dicionários biográficos, enciclopédias ou compêndios de ciências naturais; não escrevia nem mais nem menos que o suficiente para viver e poder seguir seu pensamento” (BALZAC, 2007, p. 252), para além de sua grande obra de prosa psicológica que lhe traria reconhecimento mais tarde. Horace Bianchon, um médico brilhante que também compunha o grupo, frisa que todos do Cenáculo exercem trabalhos complementares às grandiosas maquinações de suas mentes:

- [...] eu cuidei por conta de Desplein de um doente rico; D’Arthez fez um artigo para a *Revue Encyclopédique*; Chrestien quis cantar uma noite nos Champs-Élysées com um lenço e quatro velas; mas lhe foi encomendada a redação de uma brochura por um homem que deseja se tornar político e lhe deu seiscentos francos de puro Maquiavel; Léon Giraud emprestou cinquenta francos de seu livreiro, Joseph vendeu alguns desenhos e Fulgence teve sua peça representada domingo, a sala estava lotada (BALZAC, 2007, p. 261).

Assim, se algumas características do jornalismo como Balzac o pinta estão presentes no Cenáculo (a saber, o tráfico de influências, os elogios comprados, a escrita comercial), o que efetivamente divide esses literatos?

Para o criador da *Comédia humana*, o jornalismo é uma espécie de atalho inescrupuloso para o poder, pois os jornais têm partido, mas os jornalistas, não. Nesse sentido, assinando por pseudônimos, pode-se dizer o que quiser. O caminho percorrido pelo Cenáculo é o da retidão, da persistência, do trabalho incansável e da paciência; o ardor pela glória ali também existe, porém, deseja-se atingi-la sem que se acionem recursos escusos; em outras palavras, há uma ambição honrosa. Lucien, portanto, se encontra “[...] entre duas vias distintas, entre dois sistemas representados pelo Cenáculo e pelo Jornalismo: um era longo, honrado, seguro; outro era semeado de escolhos e perigoso, repleto de riachos lamacentos

onde a consciência se macula” (BALZAC, 2007, p. 291). Trata-se de raciocínios conflitantes do exercício profissional: o intelectual, baseado numa missão perante a sociedade, e o econômico/comercial, respaldado no sonho burguês (ARIGONI, 2014, p. 147-148).

A diversidade dos membros do Cenáculo balzaquiano é de grande interesse, pois o grupo não é composto apenas por literatos, mas por homens de gênio dedicados a sacerdotícios variados: o escritor Daniel D’Arthez, o célebre médico Horace Bianchon, o filósofo humanista Giraud, o pintor Joseph Bridau, o poeta Fulgence Ridal, o homem político republicano Michel Chrestien (BALZAC, 2007, p. 253-256). Possuíam, frequentemente, opiniões diferentes, mas não eram competitivos, nem invejosos, e possuíam um pelo outro respeito infundável. “Dotados todos de uma beleza moral” (BALZAC, 2007, p. 257), constituíam uma unidade consciente da alteridade de cada membro. Para além da afinidade entre talento e caráter, tão valorizado por Balzac, Arigoni (2014) assevera que a multidisciplinaridade os une por permitir um olhar holístico da humanidade, ligado ao universal.

De acordo com Brissete (2008), o raciocínio definidor da condição do gênio é a lógica do “*qui-perd-gagne*” (quem perde, ganha). A fórmula preconiza que as benesses do talento - visão arguta, ideais, criação, aceite nos círculos favorecidos, boemia, sensibilidade - trariam também agruras - melancolia derivada do excesso de discernimento, solidão, miséria material, sofrimento e incompreensão. Nesse sentido, a infelicidade era condição de legitimidade do gênio⁶⁷; o mito trazia um significado para as virtudes e os sofrimentos do homem de talento. Além disso, essa melancolia tinha um efeito de comunidade, de consciência de classe entre os escritores (GEOFFRION, 2009, p. 38-39).

Essa mútua identificação fica bastante clara quando Lucien avista D’Arthez, o líder do Cenáculo, pela primeira vez. Balzac escreve que o autor de *O arqueiro de Carlos IX* reconheceu no rapaz “um irmão de miséria e de esperança” (BALZAC, 2007, p. 245). A aparência física de D’Arthez, assim como a de seus companheiros, também mostra vestígios de seus dons; sua descrição enfatiza sua palidez, sua indiferença aos cuidados com o próprio corpo, a vivacidade de seus olhos e o fato de ser “marcado pelo sinal que o gênio imprime na testa de seus escravos” (BALZAC, 2007, p. 246). O próprio D’Arthez declara a Lucien que “- Não se pode ser grande homem a troco de nada [...]. Um grande escritor é um mártir que jamais morrerá” (BALZAC, 2007, p. 248).

⁶⁷ “*Malheureux donc legitime*” (BRISSETTE, 2008, p. 31-32).

Todos os homens de gênio de Balzac possuem traços faciais que os diferenciam: sua fronte avantajada e marcada por preocupações superiores e seus olhos, sempre descritos como iluminados e flamejantes. É interessante ressaltar que o criador da *Comédia Humana* era um forte adepto da fisiognomonia, “pseudociência” (de acordo com DUMONT, 1984) que ganhou notoriedade após a tradução para o francês dos estudos de J. K. Lavater, no início do século XIX. Lavater buscava estabelecer uma correspondência entre a natureza (os traços faciais) e os significados que ela oculta; nesse sentido, as mais profundas características psicológicas de uma pessoa estariam estampadas em seu rosto – bastaria saber interpretá-las. Dumont (1984) ressalta que tal teoria era, indiretamente, uma tentativa de restaurar e legitimar a superioridade da nobreza e da aristocracia, que vinha sendo sobrepujada pelo “populacho” ascendente. Balzac se vale desse método para dar aos seus literatos “a patente de homem de gênio” (BALZAC, 2007, p. 131), com o objetivo de mostrar que seu dom não era uma obra do acaso, mas algo inato, independente da vontade do homem de talento e, quiçá, instituído por um poder supremo.

Na segunda metade do século XIX, há uma mudança na tradição do gênio; de infelizes (*malheureux*), os escritores, principalmente os poetas, passam a se definir como amaldiçoados (*maudits*). Isso se dá em parte pela influência da vida difícil que havia se tornado uma constante para muitos literatos, culminando na sua exclusão, miséria, falta de reconhecimento e, muitas vezes, na sua morte prematura. Os principais representantes desse agravamento da designação da situação do literato são Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Tristan Corbière – tratados como tal na obra *Les poètes maudits*, de Paul Verlaine (1884). Conforme Geoffrion (2009), tal figura é construída “pela negação do estado do mundo das letras e da sociedade e pela afirmação de uma visão ideal da literatura e do processo criativo” (GEOFFRION, 2009, p. 2). Nesse momento, os autores estariam engajados em seu posicionamento no campo literário, em defesa da arte pela arte, numa “postura de enunciação” (*idem*) e de construção do seu estatuto (BOURDIEU, 1996, p. 95). Na postura do *poète maudit*, há uma amplificação da lógica do *qui-perd-gagne*, na qual o próprio literato decide deixar a sociedade capitalista para trás; vendo-se como incompreendido e extremamente superior, não anseia mais qualquer tipo de reconhecimento. Assim, sua eternização e apreciação são provenientes de seus pares, apenas; busca incansavelmente por uma ruptura com relação à burguesia, que, segundo os artistas, tinha uma mente completamente voltada ao lucro e fechada a um entendimento subjetivo do mundo. Problematizaremos tal rompimento a seguir.

1.2. Boemia e burguesia

Na *Comédia humana*, existem inúmeros exemplos da querela entre artistas e burgueses, além dos que já apontamos em *Ilusões Perdidas*. Outros títulos que a retratam são *Ao chat-qui-pelote* (1830), *A musa do departamento* (1837/1843), *Beatriz* (1839) e *Modesta Mignon* (1844). Estudaremos mais detidamente essas obras no capítulo 3, com o objetivo de respaldar nossa pesquisa e expandi-la para a questão das personagens femininas escritoras.

Todas essas narrativas expressam não somente o impasse da compreensão entre o mundo dos burgueses e o dos artistas, retratados como opostos um ao outro, como também todas associam o artista com a capital. Não que os gênios só existam em meio ao ritmo febril de Paris, mas é com ele que se identificam; somente lá podem alcançar a tão almejada glória, frequentar os salões que fervilham de apreciadores da arte que exaltarão seus talentos e, portanto, viver entre os seus pares. Seu maior pesadelo era, como Balzac afirma em *Ilusões Perdidas*, permanecer na província, nesse “vazio social, onde o nascimento obscuro e a falta de fortuna mantém tantos espíritos superiores” (BALZAC, 2007, p. 60). Na capital, então, onde tantos talentos se encontram e os gênios incompreendidos descobrem que seus companheiros lhes oferecem algum conforto por compartilhar de suas aflições e anseios, cria-se um estilo de vida próprio dos artistas, que ficou conhecido como boemia.

O modo de vida dos artistas e literatos é um aspecto fundamental de sua diferenciação em relação às outras “classes sociais”⁶⁸. Bourdieu (1996) destaca que aos jovens em busca do sucesso literário coube “fazer da arte de viver uma das belas-artes” (p. 72), já que nem sempre o mercado conseguia absorvê-los, haja vista o surto de opção por essa carreira no início do século XIX. O autor esclarece o não pertencimento dos escritores a nenhuma instância social específica, já que a boemia,

[...] próxima do povo com o qual frequentemente partilha a miséria, está separada dele pela arte de viver que a define socialmente e que, mesmo que a oponha ostensivamente às convenções e às conveniências burguesas, a situa mais perto da aristocracia ou da grande burguesia do que da pequena burguesia bem-comportada, especialmente na ordem das relações entre os sexos em que experimenta em grande escala todas as formas de transgressão [...] (BOURDIEU, 1996, p. 73).

Vale destacar que o termo “boemia” não é utilizado por Balzac em *Ilusões Perdidas*, pois o romance se passa durante a Restauração e tal nomenclatura só passa a ser

⁶⁸ Segundo Balzac, há uma divisão entre “o homem que trabalha”, “o homem que pensa” e “o homem que não faz nada” (dedica-se à vida elegante); mas o artista não se encaixaria nessas classificações, pois “sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; [...] não segue leis. Ele as impõe. [...] se não tem vinte centavos de seu ou se lança ouro pela janela, ele é sempre a expressão de um grande pensamento e domina a sociedade” (BALZAC, 1952, p. 16 citado por BOURDIEU, 1996, p. 73).

corrente mais tarde, principalmente após a publicação das *Cenas da vida boêmia* (1845/1851), de Henry Murger. Entretanto, o autor, preocupando-se em destrinchar os processos sociais que levam à formação desses novos tipos sociais, antecipa o tema, empregando a expressão *viveurs* para designar aqueles que, após 1830, viriam a ser conhecidos como boêmios (*les bohèmes*). A esse respeito, Bourdieu (1996) afirma que “os romancistas contribuem grandemente para o reconhecimento público da nova entidade social, especialmente ao inventar e difundir a própria noção de boemia, e para a construção de sua identidade, de seus valores, de suas normas e de seus mitos” (BOURDIEU, p. 72). Vejamos a seguir o esmero de Balzac na caracterização de seus hábitos:

Por essa época florescia uma sociedade de jovens ricos ou pobres, todos desocupados, chamados *viveurs*, e que efetivamente viviam com uma incrível desocupação, intrépidos comedores e bebedores mais intrépidos ainda. Todos perdulários, unindo as mais rudes brincadeiras àquela existência, não louca, mas alucinada, eles não recuavam diante de nenhuma impossibilidade, fazendo até mesmo de seus atos reprováveis uma glória [...]. Nenhum fato demonstra mais claramente o isolamento a que a Restauração condenara a juventude. Os jovens, que não sabiam em que empregar suas forças, jogavam-nas não apenas no jornalismo, nas conspirações, na literatura e na arte; dissipavam-nas nos mais estranhos excessos [...]. Trabalhadora, essa bela juventude desejava o poder e o prazer; artista, desejava tesouros; ociosa, desejava animar suas paixões; Seja como for, ela desejava um lugar, e a política não lhe dava algum. Os *viveurs* eram quase todos dotados de faculdades eminentes (BALZAC, 2007, p. 452).

Em outro trecho, o autor caracteriza mais especificamente a vida de Lucien após ter alcançado fama no mundo literário, regada a festas e a gastos relativos à aparência e ao prazer. Também nessa passagem podemos encontrar uma referência à dificuldade dos homens de gênio em lidar objetivamente com questões corriqueiras, tais como suas economias; parecem incapazes de pensar sua vida a longo prazo ou de se planejarem durante a abundância para evitar a escassez; seus dias tinham que ser vividos intensamente:

Lucien teve, durante um mês, seu tempo tomado por ceias, jantares, almoços, festas, e deixou-se levar por uma corrente invisível em um turbilhão de prazeres e de trabalhos fáceis. Não fazia mais cálculos. O poder do cálculo em meio às complicações da vida é a marca das grandes vontades que os poetas, as pessoas fracas ou simplesmente espirituosas jamais podem imitar. Como a maioria dos jornalistas, Lucien vivia dia após dia, gastando seu dinheiro à medida que o ganhava, não pensando nas exigências periódicas da vida parisiense, tão esmagadoras para esses *ciganos*. Suas roupas e seu modo de vida rivalizavam com aqueles dos mais célebres dândis (BALZAC, 2007, p. 339-340, grifo nosso).

Diante do comportamento “dissipador” de Lucien e de sua amante Coralie, logo o casal se viu endividado. As publicações do poeta nos jornais, embora em grande quantidade,

não rendiam tanto quanto esperado; porém, Lucien, vendo-se rodeado de jovens na mesma situação, não se desesperou com seu débito, a princípio.

[...] Lucien já havia adotado a jurisprudência alegre dos *viveurs* sobre as dívidas. As dívidas são bonitas para os jovens de vinte e cinco anos. Mais tarde, ninguém as perdoa. É de se notar que a certas almas, verdadeiramente poéticas, mas onde a vontade enfraquece, ocupadas em sentir para dar imagens a suas sensações, falta essencialmente sentido moral que deve acompanhar toda observação. Os poetas preferem perceber neles mesmos as impressões a buscá-las nos outros e estudar os sentimentos. Assim, Lucien não perguntava aos *viveurs* sobre aqueles que dentre eles desapareciam [...] (BALZAC, 2007, p. 454).

Ingênuo, Lucien deixa-se levar pela esperança de que sua situação se acertaria, de que o futuro lhe reservava oportunidades de sucesso, sem pensar nas profundas dificuldades que poderiam lhe afligir se as condições perdurassem. O tom pejorativo de Balzac com relação aos poetas românticos (muito mais do que ao *viveur* em si) fica muito claro nessa passagem, já que sua teoria sobre literatura de imagens em contraposição à de ideias é incluída na argumentação⁶⁹.

Em *Paris Boêmia* (1986/1992), Jerrold Seigel faz um impressionante trabalho de reconstituição dos antecedentes do conceito de boemia, enfatizando sua relevância para a consolidação da posição social dos literatos. O autor a associa à juventude, a um desejo de viver de forma intensa e não prática, e refere-se a ele como um fenômeno da vida moderna. Quanto ao aparecimento do termo, explica que, em certo sentido o boêmio e *la bohème* sempre existiram, mas que sua designação como estilo de vida e identidade só apareceram entre 1830 e 1840. Segundo ele, “o novo vocábulo teve origem na palavra francesa comum para cigano – *bohémien* – que erroneamente identificava a província da Boêmia, atualmente parte da moderna Tchecoslováquia [agora, República Tcheca], como o local de origem dos ciganos”⁷⁰. A publicação e, posteriormente, a encenação das *Cenas da Vida Boêmia* (1851/1866⁷¹), de Henry Murger, contribuiu consideravelmente para a consolidação do conceito.

As cenas, publicadas inicialmente em formato de folhetim no jornal *Le Corsaire* a partir de 1845, empregavam pessoas reais e, em sua maioria, possuem caráter autobiográfico.

⁶⁹ Balzac endereça certa hostilidade a alguns tipos de poetas (os que têm sobretudo a “aparência de talento”) e à literatura de imagens, feita por imitadores que diluem as ideias (BALZAC, 2007, p. 399). Em contrapartida, a literatura de ideias é atribuída ao estilo dos grandes intelectuais do século XVIII.

⁷⁰ Assim, a associação feita por Balzac entre a vida dos jornalistas e a dos ciganos, que frisamos na citação acima, aponta para a hipótese de que o autor deliberadamente não usou o termo “boemia” a fim de evitar anacronismos em sua obra, mas, ainda assim, deixou pistas para que seus leitores os identificassem com os boêmios.

⁷¹ Neste trabalho, utilizamos como referência MURGER, H. *Scènes de la vie de bohème*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1866. Nouvelle édition, entièrement revue et corrigée.

No prefácio, escrito especificamente para a publicação em livro da obra, Murger procurou estabelecer uma linhagem boêmia que vinha desde a Grécia clássica, passando por François Villon (figura medieval), Diderot e Caravaggio. Segundo o autor, todos os que viviam exclusivamente da arte eram obrigados a adentrar os caminhos da boemia (MURGER, 1866, p. 6), tendo em seu bolso apenas coragem, que é a “virtude dos jovens”, e a esperança, que é “o milhão dos pobres” (*idem*).

Para o leitor inquieto, para o burguês timorato, por todos que prezam pelos pontos nos i de uma definição, repetiremos em forma de axioma:

“A Boemia é o estágio da vida artística; é o prefácio da Academia, do Hotel Dieu⁷² ou do necrotério”.

Acrescentaremos que a Boemia só existe e só é possível em Paris⁷³.

Nota-se na citação certa altivez presunçosa direcionada aos leitores burgueses. Além disso, ao afirmar que essa fase pode anteceder a ida ao hospital ou ao necrotério, o autor associa novamente a vida artística à doença, conferindo, nessa passagem, maior probabilidade ao um fim trágico de um artista do que ao seu sucesso.

A boemia de Murger possuía três subdivisões. A Boemia Ignorada (*la Bohème ignorée*) era frequentemente fadada ao anonimato pela falta de contatos que lhe colocassem em evidência (por meio de publicidade, por exemplo). Os pertencentes a essa parcela da boemia consideravam a arte como “uma fé, não como um *métier*” (MURGER, 1866, p. 6), vivendo “à margem da sociedade, no isolamento e na inércia”. O autor completa que esses artistas criam piamente que a poesia lhes infligia “uma auréola sobre a fronte dos poetas”⁷⁴ e que deveriam esperar pelo reconhecimento e não buscá-lo. Tratava-se de sonhadores, “fanaticamente devotados a serem poetas, não podiam perceber que também tinham de ser humanos e viver no mundo da necessidade material” (SEIGEL, 1992, p. 53-54).

Dentre os ignorados, estavam os discípulos da arte pela arte, que “viram as costas” à sociedade, chamando-a de burguesa (MURGER, 1866, p. 7). Murger descreve que esses são dizimados pela miséria e pela indiferença. Outra fração da Boemia Ignorada compreende os que “levaram a sério as declarações feitas sobre os artistas e os poetas

⁷² O mais antigo hospital de Paris.

⁷³ « Pour le lecteur inquiete, pour le bourgeois timoré, pour tous ceux qui ne trouvent jamais trop de points sur les i d'une définition, nous répéterons en forme d'axiome:

'La Bohème, c'est le stage de la vie artistique; c'est la préface de l'Académie, de l'Hôtel Dieu ou de la Morgue'. Nous ajouterons que la Bohème n'existe et n'est pas possible qu'à Paris » (MURGER, 1866, p. 6).

⁷⁴ “en marge de la société, dans l'isolement et dans l'inertie” (*idem*, p. 7) ; “une auréole sur le front des poètes” (*idem*).

infelizes”, ou seja, os que se encantaram com a fatalidade do gênio e seu viés melancólico, ideias a que o autor se opõe, chamando-as de “mentiras imorais”⁷⁵:

São pregações perigosas essas inúteis exaltações póstumas que criaram a raça ridícula dos incompreendidos, dos poetas aos berros cuja Musa tem sempre os olhos vermelhos e cabelos despenteados, e todas as mediocridades impotentes que, confinadas sob a moldura do inédito, chamam à Musa de mãe desnaturada e à arte de carrasco.

[...] O gênio ou o talento não são acidentes imprevistos na humanidade ; eles têm uma razão de ser e por isso não sabem ficar na obscuridade; porque se a loucura não vai à sua frente, eles sabem ir à frente dela. O gênio é o sol: todos o veem. O talento é o diamante que pode ficar muito tempo perdido na sombra, mas que sempre é percebido por alguém⁷⁶.

Os que se deixaram levar por essa “falácia” formam um grupo parasita, de acordo com Murger, pois, na miséria em que vivem, “as melhores naturezas se transformam nas piores” e tal modo de vida “não leva a nada”⁷⁷, possivelmente devido à arrogância e à vaidade desmedidas.

Outra subdivisão da boemia é composta pelos Amadores (*Amateurs*), pessoas que se encantam pelo estilo de vida artístico, porém, de acordo com o autor, que não são dotadas de inteligência e gênio. Em pouco tempo, desistem dessa existência livre e retornam aos seus afazeres burgueses, ansiando por contar as histórias de quando eram jovens e infelizes. Murger afirma que os amadores nada têm a ver com a arte.

A Boêmia Verdadeira, que é o assunto propriamente das *Cenas* de Murger, abarcaria aqueles que “são verdadeiramente interpelados da arte e têm chance de ser também seus eleitos”⁷⁸ e que se encontram ladeados pela miséria e pela dúvida. Cabe aos boêmios seguir o caminho entre esses dois abismos. Esse grupo tornou-se oficialmente boêmio por ter uma presença pública constante na vida literária e artística e fazendo com que seus produtos fossem conhecidos. Murger declara que nada poderia parar “esses ousados aventureiros cujos vícios têm seu duplo em uma virtude”, impulsionados por sua ambição e investida no futuro; “sua existência de cada dia é uma obra de gênio”. Esses jovens importam-se muito com sua aparência e possuem muitos conhecidos, com quem se comunicam através dos jargões dos

⁷⁵ “*ont pris au sérieux les déclamations faites à propos des artistes et de poètes malheureux*” (MURGER, 1866, p. 8); “*mensonges immoraux*” (MURGER, 1866, p. 9).

⁷⁶ « *Ce sont des prédications dangereuses, ces inutiles exaltations posthumes qui ont créé la race ridicule des incompris, des poètes pleurards dont la Muse a toujours les yeux rouges et les cheveux mal peignés, et toutes les médiocrités impuissantes qui, enfermées sous l'écrou de l'inédit appellent la Muse marâtre et l'art bourreau. [...] Le génie ou le talent ne sont pas des accidents imprévus dans l'humanité; ils ont une raison d'être, et par cela même ne sauraient rester toujours dans l'obscurité; car si la foule ne va pas au-devant d'eux, ils savent aller au-devant d'elle. Le génie, c'est le soleil: tout le monde le voit. Le talent, c'est le diamant qui peut rester longtemps perdu dans l'ombre, mais qui toujours est aperçu par quelqu'un* » (MURGER, 1866, p. 9-10).

⁷⁷ “*les meilleures natures deviennent les pires*”; “*ne mène à rien*” (MURGER, 1866, p. 10).

⁷⁸ “*sont vraiment appelés de l'art, et ont chance d'être aussi les élus*” (MURGER, 1866, p. 11).

bastidores do fazer artístico e literário, entendidos apenas entre eles. Murger completa: “Esse vocabulário de Boêmio é o inferno da retórica e o paraíso do neologismo”⁷⁹.

Para Murger, a vida boêmia era insultada tanto pelos que não a compreendiam quanto pelos que a invejavam e desejavam abafar as novas vozes da arte; era necessário um misto de audácia e talento (p. 13) para lidar com a “vida de paciência e de coragem [...], vida charmosa e terrível, que tem suas vitórias e seus martírios”⁸⁰, à qual se arriscam apenas os artistas resistentes.

Como descrita pelo autor, a Boemia Verdadeira pode remeter ao círculo do jornalismo em *Illusões Perdidas*, dada a importância direcionada por esses escritores à rede de contatos, à frequência nos salões das altas rodas, às aparências – Lousteau e Lucien estavam sempre impecavelmente vestidos, ainda que vivessem em uma água-furtada qualquer – e à sagacidade para divulgar e dar força às suas obras. Entretanto, não acreditamos que a dura descrição da Boemia Ignorada possa ser associada ao Cenáculo balzaquiano. Embora tenham algumas características em comum, tais como a reclusão, a crença no mito do gênio sofredor e inatingível e a falta de *know-how* capitalista, os representantes de uma missão literária superior em *Illusões Perdidas* podem não ser tão conhecidos do público (vale ressaltar que D’Arthez alcança o sucesso posteriormente a *Illusões*), mas desfrutaram de uma extensa fama nos círculos artísticos. Além disso, não se dedicam ao mote parnasiano e a “paciência” - citada por Murger como requisito para a Boemia Verdadeira - se expressa justamente no Cenáculo da *Rue des Quatre-Vents*, o que aponta para as fronteiras difusas, tanto para a divisão feita por Balzac quanto pela estabelecida nas *Scènes de la vie de bohème*.

Os escritores-jornalistas da obra balzaquiana constantemente os menosprezam pelo seu desejo de cumprir sua missão literária apenas por meios lícitos e moralmente impecáveis, além de seu próprio talento. Analisemos sua descrição do Cenáculo:

[...]

- Fulgence era um bom rapaz – retomou Lousteau -; mas *eles* o perverteram com moral.

- Quem? – perguntou Claude Vignon.

- Moços graves que se reúnem em uma igreja filológica e religiosa da *rue des Quatre-Vents*, onde se inquietam com o sentido geral da Humanidade... – respondeu Blondet.

- Oh! Oh! Oh!

⁷⁹ “*ces hardis aventuriers, dont tous les vices sont doublés d’une vertu*” (*idem*, p. 12); “leur existence de chaque jour est une oeuvre de génie” (*idem*); “*Ce vocabulaire de Bohème est l’enfer de la rhétorique et le paradis du néologisme*” (MURGER, 1866, p. 13).

⁸⁰ “*vie de patience et de courage [...], vie charmante et vie terrible, qui a ses victorieux et ses martyrs*” (*idem*).

- ...Ali se procura saber se ela gira sobre si mesma – disse Blondet continuando -, ou se ela está progredindo. Eles estavam muito embaraçados entre a linha direita e a linha curva, encontraram um contrassenso no triângulo bíblico, e então lhes apareceu não sei qual profeta que se pronunciou pela espiral. [...] Recolhem os grandes homens caídos, como Vico, Saint-Simon, Fourier. [...]

- O líder confesso deles não é D'Arthez – disse Nathan -, um pequeno jovem que a todos nós deve engolir?

- É um homem de gênio! – exclamou Lucien.

- Prefiro um copo de xerez – disse Claude Vignon sorrindo (BALZAC, 2007, p. 437-438)⁸¹.

O que todas as formas de boemia descritas por Murger e os dois tipos de escritores retratados por Balzac têm em comum - além de viverem (de uma forma ou de outra) quase que exclusivamente das letras - é seu desejo de superioridade em relação ao restante da sociedade. Sua querela com a burguesia está no cerne de sua constituição enquanto classe artística. Entretanto, veremos que essa relação de distanciamento requer, essencialmente, uma aproximação; afinal de contas, a sobrevivência de um artista depende, indiretamente, da burguesia, do público que compra suas obras e o torna aclamado.

Na França pós-revolucionária, passou-se a valorizar a ideia de individualismo em contraposição àquela de corporação, corrente no Antigo Regime. Diante dessa vitória da subjetividade, surgia a possibilidade de ascensão social, de escolha profissional e de questionamento dos moldes e classes a que a sociedade estava habituada. Daí se explica a impressão de egoísmo na nova geração, expressa por Sainte-Beuve (1839) e outros intelectuais da época, como pudemos ver acima. Nesse sentido, “a Bohêmia não era um reino exterior à vida burguesa, mas a expressão de um conflito que surgiu bem no seu âmago” (SEIGEL, 1992, p. 19), principalmente no que concerne ao crescimento populacional do início do século XIX e ao lento aumento do número de empregos para essa nova demanda, o que deixou muitos jovens à deriva; esses se encantaram com a peculiar dinâmica de ócio e labor, sofrimento e esbanjamento, proporcionada pelas carreiras jornalísticas e literárias.

A definição do fenômeno social boêmio é complexa justamente por esse engendramento com os valores burgueses, que são o que seus participantes negam a todo custo. Assim, fundamentalmente, coube à boemia a “tarefa de testar e provar os limites da

⁸¹ Outra passagem interessante explicita a opinião de Lousteau em relação a D'Arthez, evidenciando suas diferenças no que tange à maneira como encaram o reconhecimento do público e da crítica: “Não conheço nada mais perigoso do que os espíritos solitários que pensam, como esse jovem, poder atrair o mundo para si. Fanatizando as jovens imaginações por uma crença que lisonjeia a enorme força que inicialmente sentimos em nós mesmos, essas pessoas de glória póstuma impedem-nas de se movimentar na idade em que o movimento é útil e possível” (BALZAC, 2007, p. 316-317). Nesse excerto, é possível notar certa semelhança com o que Murger chama de Boemia Ignorada, embora seja importante ressaltar que os membros do Cenáculo são escritores de prosa e que, eventualmente, encontram o sucesso.

vida burguesa, não os aceitando como algo já conferido nem procurando aboli-los” (SEIGEL, 1992, p. 20). Dela faziam parte

os artistas, os jovens, as figuras estranhas mas criativas. Todos compartilhavam – com os ciganos cujo nome eles ostentavam – uma existência marginal baseada na recusa ou na incapacidade de aceitar uma identidade social estável e limitada. Todos viviam simultaneamente dentro e fora da sociedade comum. [...] Muitos não-boêmios experimentaram a mesma ambivalência, mas não dedicaram suas vidas a expressá-la. As pessoas eram ou não boêmias dependendo da intensidade na qual partes de suas vidas dramatizavam essas tensões e conflitos para elas próprias e para os outros, tornando-os visíveis e exigindo que fossem confrontados (SEIGEL, 1992, p. 19-20).

De um lado, a burguesia ascendente, da qual muitos dos artistas eram originários, passava a exigir novos produtos artísticos, mais ligados ao entretenimento, aumentando a demanda literária (em outras palavras, possibilitando a empregabilidade desses jovens escritores); por outro, seu gosto literário era considerado – pelos próprios literatos - despreparado para tudo que os gênios tinham a oferecer. Mais uma vez, evidencia-se o ciclo vicioso do mito do gênio incompreendido e desvalorizado em sua própria época, mas que também desprezava seu público e dele se distanciava.

Em um plano geral, a emergência de um novo mercado literário, que se libertara do controle do patronato e propiciara a alteridade de interesses culturais, trouxe uma nova independência para os artistas; carreira que, até então, era reservada à nobreza e à aristocracia, classes que dispunham de renda independentemente da sua dedicação às letras. Seigel destaca os proveitos que essa nova dinâmica de trabalho implicou para a literatura, para além do fato – constantemente rechaçado - de os autores terem se tornados mais “terrenos”; segundo ele, independentemente dos sentimentos pessoais de grandes autores como Hugo, George Sand e Balzac acerca disso, eles tinham um grau de autonomia até então desconhecido, pois não precisavam lisonjear “um príncipe reinante ou escapar das críticas de um governo repressivo” (SEIGEL, 1992, p. 23). Essa nova geração de escritores representava

[...] o triunfo do talento sobre as circunstâncias, ao qual muitos aspiraram. A eminência artística – alcançada pela expressão das próprias qualidades e talentos inerentes a um indivíduo – veio a ser o símbolo da emancipação e da realização que a nova sociedade prometia a todos aqueles que desenvolviam conscientemente suas habilidades pessoais. De modo oposto, não ser bem sucedido podia ser sinal de um profundo fracasso moral e pessoal (SEIGEL, 1992, p. 23).

Como sugerido por Henry Murger, a ideia de boemia não foi vista de forma favorável por todos os escritores. Desconfiado, o dramaturgo Félix Pyat (1810-1889) designou-a como um grupo de jovens “artistas” sem talentos e sem originalidade, que aspiravam muito mais ao estilo de vida desregrado do que ao fazer artístico. Buscando

deslegitimá-los, Pyat considera-os como vítimas de uma doença epidêmica, o “artistismo”, e acusa-os de viverem em um “mundo imaginário” (SEIGEL, 1992, p. 26), estabelecendo uma relação entre esses “parasitas artísticos com a vida cigana” (*idem*, p. 36) e com a criminalidade, em 1834. Sem dúvida, a boemia tinha um grande poder de atração e foi, algumas vezes, vista sob um prisma um tanto funesto.

Seigel afirma ainda que Pyat poderia estar se referindo aos grupos ligados ao romantismo (mas que também tinham influência na mídia periódica) – alguns já citados neste trabalho - que seguiam esse estilo de vida a partir de 1830, tais como os *Jeune-France*, os *Bousingots* (“inimigos da lei e da ordem e entusiastas da liberdade absoluta” [SEIGEL, 1992, p. 34]) e o *Petit-Cénacle*. Contudo, o autor destaca que tais comunidades

constituem apenas a pré-história da boemia, não sua verdadeira fundação [...]. Não há evidência de que Gautier, Nerval ou outros jamais tenham encarado suas vidas em 1834-1835 como boêmias; o que disseram foi mais tarde colorido com os tons do vocabulário ainda não disponível em sua época (SEIGEL, 1992, p. 36).

É nesse sentido que podemos cogitar que os *viveurs* de Balzac são os antecedentes dos boêmios; a não-utilização desse vocábulo é situada historicamente, já que a narrativa se passa durante a Restauração (1814-1830)⁸². No momento em que escreve *Ilusões Perdidas*, entretanto, Balzac já tem conhecimento das reuniões de literatos românticos, que podem ter inspirado seu Cenáculo. É possível que os personagens pertencentes a esse círculo representem esse momento de pré- formação da boemia e Balzac os idealiza na medida em que os retrata como completamente desinteressados, puros, moralmente irrepreensíveis e incorruptíveis. Já o jornalismo parece constituir uma imagem da boemia posterior, então mais ligada a um momento em que o estilo de vida descomedido do meio artístico estava mais difundido como parte indissociável da existência e da proficuidade literária. Assim, é possível que os dois grupos destacados por Balzac representem diferentes estágios da consolidação da boemia; cada estágio sendo interpretado de uma maneira – um, mais romantizado, e o outro, mais pessimista e ancorado nas investidas capitalistas e mercadológicas pelas quais o campo literário passava, bem como nas transformações sociais e censitárias que tomavam corpo na capital.

De acordo com o *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures* (1985), o Cenáculo balzaquiano representa um viés melancólico da boemia, na medida em que mostra uma “juventude sacrificada”, situada na Torre de Marfim para

⁸² Balzac se dedica à descrição da boemia em 1846, com a publicação de *Um príncipe da Boêmia*, narrativa que faz parte das *Cenas da Vida Parisiense*. Vale lembrar que, em 1845, Murger já começara a publicar as *Cenas da Vida Boêmia* em folhetim.

encontrar seu lugar no mundo, já que a nova ordem social levou a uma marginalização (*mise à l'écart*) desses jovens em um mundo que começava a valorizar apenas o útil. A arte de viver dos escritores é, assim, definida como um momento de latência ou maturação do artista e da obra, como um rito de passagem, de aprendizado estético e de (não) aceitação dos valores burgueses.

Reiteramos ainda uma vez o caráter romântico da descrição balzaquiana do Cenáculo, haja vista que, como temos explanado até aqui, o surgimento de grupos artísticos emancipados dos poderes estatais e nobres só foi possível diante da ascensão do mercado. Nesse contexto, independentemente do grau de genialidade de seus membros, sua subsistência estava atrelada, tanto quanto a dos jornalistas, à própria burguesia; o que difere é a sua aceitação e adaptação às novas formas de publicação e a sua dedicação a determinados gêneros textuais e literários. No tocante ao estilo de vida e ao magnetismo que os “burgueses”, sentem por essa espécie de *outsiders* da sociedade, os dois lados do mundo literário apresentado por Balzac são muito semelhantes e contribuem igualmente para a “construção simbólica do *bon vivant*” (ARIGONI, 2014, p. 162). Assim como preconizado por George Sand, a boêmia se define pela negação da vida não artística (SEIGEL, 1992, p. 27), mas aparece sob muitas formas.

Outro ponto a se considerar na problematização que propomos acerca da completa dissociação feita por Balzac entre jornalistas e membros do Cenáculo é o constante contato que diferentes grupos de literatos e estudantes tinham à época, principalmente pelo fato de terem como meta comum a busca por reformas políticas, sociais e literárias. Segundo Seigel, “embora os membros de cada grupo tenham seguido caminhos contrários, os limites entre eles eram quase sempre indistintos e eventualmente cruzados. [...] Sua juventude e ligação com o *Quartier Latin* tornavam fácil seu intercâmbio [...]” (SEIGEL, 1992, p. 35)⁸³. Como vimos, escrever resenhas críticas e romances-folhetim era um caminho para a publicação de um livro, pois trazia visibilidade ao escritor; dessa forma, as carreiras literária e jornalística eram inegavelmente entremeadas no início do século XIX. Vale lembrar a importância do efeito de comunidade para a consolidação do campo artístico (BOURDIEU, 1996), que se considerava a voz de sua época.

⁸³ Seigel refere-se mais especificamente ao intercâmbio entre os grupos românticos. Todavia, como esses autores atuavam não só na publicação de livros, mas também na imprensa, acreditamos possível a extensão do sentido para um intercâmbio entre romancistas/poetas e escritores-jornalistas.

2. A IMPRENSA E A LITERATURA INDUSTRIAL

Ao longo do século XIX, a mídia impressa obteve grande avanço devido às implicações da Revolução Industrial, que, desde o século anterior, trazia uma onda de modernização proveniente da Inglaterra (HOBSBAWN, 2007). As inovações tecnológicas permitiram maior tiragem (tanto de jornais quanto de livros), fazendo com que a imprensa ganhasse uma popularidade até então desconhecida, pois atingia um grande público, devido ao seu custo relativamente menor que o do livro.

Em *Ilusões Perdidas*, é possível acompanhar o início da adaptação dos tipógrafos provincianos a essas novas tecnologias, principalmente na primeira parte do romance. Na segunda, Balzac nos apresenta a dinâmica jornalística na capital parisiense e, na terceira, vislumbramos o esforço de David Séchard para desenvolver um tipo de papel mais barato para impressão, o que salvaria sua tipografia da concorrente. Assim, o romance nos oferece um retrato bastante amplo das transformações pelas quais o mundo das letras passava à época da Restauração.

Vemos que a maior parte do romance - *Um grande homem de província em Paris* - se detém na descrição da profissão e da vida dos escritores-jornalistas. Isso se explica pela importância que o Quarto Poder (maneira pela qual Balzac se referia à imprensa⁸⁴) adquiriu na sociedade francesa no século XIX. Os jornais tinham uma forte atuação política, haja vista a repercussão que a produção em larga escala lhe proporcionava; assim, as notícias e as opiniões neles expressas atingiam um número imenso de leitores.

Em meados do século XIX, o jornalismo acabava de ascender a uma posição de todo-poderoso que invadia tudo. Abafado durante 15 anos sob o governo de Napoleão, o jornalismo desabrocha progressivamente durante a Restauração e sobretudo depois da revolução de 1830. Ao mesmo tempo, a invenção, por Émile de Girardin⁸⁵, dos métodos modernos de difusão permite à imprensa exercer uma influência que ela jamais havia conhecido anteriormente. Os jornalistas, verdadeiros *reizinhos* adulados, fazem tremer os governos, fazem e desfazem as reputações, suscitam invejas e rancores. E, mais frequentemente do que se imagina, também transformam sua influência em vantagens materiais da forma mais abjeta [...] ⁸⁶.

⁸⁴ De acordo com Moreth (2012), esse *topos* foi consagrado por Balzac.

⁸⁵ Émile de Girardin, fundador do jornal *La Presse* (1836), expandiu o espaço publicitário de seu periódico, reduzindo pela metade o custo da sua assinatura, a fim de aumentar o número de leitores; além disso, junto a Armand Dutacq (diretor do *Le Siècle*), inaugurou a publicação dos *romans-feuilletons*, o que incentivou a fidelidade do público.

⁸⁶ O trecho se encontra nas Notas da edição francesa, traduzidas por João Domenech em BALZAC, H. *Os jornalistas*. Col. Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Outro fator que contribuiu para o poderio da imprensa foi o aumento do público leitor: com maior acesso à educação escolarizada, já que esta se torna compulsória (ALLEN, 1981, p. 156), a nova demanda de leitores ávidos por se informar trouxe mudanças para o comércio livreiro e a concepção literária. Allen (1981) cita a pesquisa de Louis Maggiolo como uma das mais confiáveis sobre a quantidade de alfabetizados durante a Restauração. Segundo o autor, entre 1816 e 1820, em Paris, 60% das mulheres e 85% dos homens eram capazes de assinar seu nome e possuíam habilidades elementares de leituras (ALLEN, 1981, p. 155). Allen afirma ainda que leitura e escrita tornaram-se símbolos de status, “as ferramentas das classes médias, os elementos da civilização”⁸⁷. Considere-se que o número de escolas em Paris em 1835 chegava a 100, o que significou um aumento de 100% em comparação ao período Napoleônico (ALLEN, 1981, p. 163) e o investimento do governo passou de 50.000 francos em 1827 para 1,5 milhão em 1834.

Paralelamente, cresce o número de escritores. Principalmente durante a Restauração – período em que se passa a narrativa que estudamos -, jovens provenientes de famílias burguesas desfavorecidas veem a carreira literária como forma de ascensão e prestígio sociais, cujas vantagens consistem, principalmente, na não exigência de formação acadêmica específica e num estilo de vida artístico e boêmio⁸⁸. A figura de Lucien é muito representativa desse movimento, que se intensificou no período pós-napoleônico, face às condições a princípio favoráveis do mercado cultural – aumento na produção dos livros e do público leitor e desenvolvimento da imprensa⁸⁹. Deve-se ressaltar que tal carreira, bem como todas as ligadas à arte, eram, até então, “reservada à nobreza ou à burguesia parisiense” (BOURDIEU, 1996, p. 70). Ainda segundo o autor,

Esses recém-chegados, nutridos de humanidades e de retórica, mas desprovidos dos meios financeiros e das proteções sociais indispensáveis para fazer valer seus títulos, veem-se remetidos às profissões literárias que estão cercadas de todos os prestígios dos triunfos românticos e que, à diferença das profissões mais burocratizadas, não exigem nenhuma qualificação escolarmente garantida [...] (BOURDIEU, 1996, p. 71).

A busca por sucesso na capital parisiense é um tema recorrente no século XIX, o que se explica pela especificidade dessa cidade, local onde se reuniam e eram constituídas as

⁸⁷ “*the tools of the middle classes, the elements of la civilisation*” (ALLEN, 1981, p. 156).

⁸⁸ Para Sainte-Beuve (1836/2009), “todo mundo pode dizer-se *homem de letras*: é o título de quem não tem nenhum” (p. 193).

⁸⁹ Vale ressaltar que o poderio jornalístico se consolidou, principalmente, com a Revolução de 1830; a imprensa foi peça-chave na destituição de Carlos X, monarca que vinha implementando leis ferrenhas de censura à liberdade de expressão. Os jornalistas – juntamente à burguesia -, assim, foram fundamentais para a coroação do rei Luís Filipe, que afrouxou a censura à imprensa.

tendências de todos os âmbitos da vida moderna, superando todas as outras capitais europeias. Para Seigel (1986/1992),

Paris era uma cidade diferente de qualquer outra, ao mesmo tempo uma capital nacional, um foco de atividades e ambições políticas e intelectuais, um centro de manufatura (baseada em métodos de atividade manual que ainda predominavam no continente antes de 1850) e o cenário de uma população de estudantes ampla e extremamente consciente. Nenhuma cidade continental podia se igualar a Paris em sua diversidade e importância. Londres era maior, mas a Inglaterra era ainda um país relativamente descentralizado; a capital era menos importante como um local de mudança industrial do que as novas cidades do norte, e não tinha uma presença significativa de estudantes. Os estudantes do Quartier Latin preservaram muitas antigas tradições dentro de uma estrutura urbana maior, o que os colocou em contato com as correntes históricas mais importantes da época (SEIGEL, 1992, p. 29).

Devido a uma superlotação de jovens – muitas vezes, *parvenus* - com as mesmas aspirações artísticas em Paris, é compreensível que encontrassem dificuldades para serem bem-sucedidos em um lugar onde não tinham contatos e onde os editores esforçavam-se para pagar o mínimo possível pelas obras, principalmente aquelas de autores desconhecidos, pois o preço de publicação dos livros era altíssimo devido à sua cara matéria-prima, o papel. Assim, restava-lhes viver, “sem dúvida miseravelmente, dos pequenos ofícios ligados à literatura industrial e ao jornalismo” (BOURDIEU, 1996, p. 72); isso porque a literatura industrial implicava maior regularidade nos ganhos, já que a assinatura anual “vendida” pelos jornais assegurava seu pagamento, ainda que esse fosse menor do que aqueles provenientes da publicação de um romance ou de um livro de poesias, por exemplo.

De acordo com a opinião um tanto mordaz de Charles A. Sainte-Beuve, contemporâneo de Balzac e escritor também ativo na imprensa da época, houve, durante a Restauração, um marcado aumento do interesse pelas letras, o que fez com que se produzissem obras de vários tipos, levadas a cabo, entretanto, por uma busca pela ascensão e pela glória:

[...] Ao lado de alguns verdadeiros monumentos, produzia-se uma multidão de obras mais ou menos secundárias, sobretudo políticas e históricas. A imaginação não havia ainda despertado, a não ser entre os talentos de elite. A essa quantidade de escritos de circunstância e de combate, uma ideia moral, uma aparência de patriotismo, uma bandeira dava uma espécie de nobreza e recobria, aos olhos do público [...], a motivação mais secreta. Desde a Restauração, e no momento em que ela ruiu, essas ideias morais e políticas, em sua maioria, se abateram subitamente; a bandeira deixou de tremular sobre todo um carregamento de obras que ela honrava, encobrendo a mercadoria, como se diz. A grande massa da literatura, todo esse capital livre e flutuante que se designa um pouco vagamente sob esse nome, não mais sentiu no seu interior e não mais acusou no seu exterior senão as suas motivações reais, a saber, uma competição desenfreada dos amores próprios

e uma necessidade imperiosa de viver: a literatura industrial cada vez mais se desmascarou (SAINTE-BEUVE, 1839/2009, p. 185)⁹⁰.

A literatura industrial a que Sainte-Beuve se refere se apresenta, principalmente, na forma do romance-folhetim (*roman-feuilleton*), publicação literária seriada que ocupava a metade inferior da primeira página (*rez-de-chaussée*) do periódico. O autor caracteriza esse tipo de texto literário como tal pelo fato de estar atrelado à imprensa, que, em 1839, publicava em larga escala, em um ritmo – justamente – industrial. Quando esse novo gênero literário-jornalístico que é o folhetim ganha força, acaba por trazer à tona a problematização das relações entre literatura e jornalismo, já que ambos encontram-se reunidos no mesmo suporte. Além de dividirem o meio de divulgação, compartilham seus escritores, pois muitos dos que atuavam no jornalismo viam-no como uma porta de entrada para o mundo da literatura.

Para Sainte-Beuve, era imprescindível que se distinguíssem a literatura de qualidade, produzida por verdadeiros e dignos talentos que a encaravam como um sacerdócio, e a literatura industrial, motivada por vaidade e orgulho literários de escritores que a viam como uma profissão. O crítico acreditava que esta última era publicada indiscriminadamente, sem qualquer atenção à sua qualidade estética, sendo imbuída do caráter industrial que citamos acima; além disso, o autor duvida dos talentos que a produziam, já que estes poderiam ser avaliados “em somas redondas” (SAINTE-BEUVE, 1839/2009, p. 187). Ao contrário da escrita científica e acadêmica, a escrita literária seria um campo aberto a todos, o que o deixaria “exposto a todos os acasos da inteligência” (p. 187), inclusive ao “mau-gosto” (*idem*). Foi por essa exposição que teria sido invadida por “um bando tão numeroso, tão díspar e quase organizado como vemos hoje, e com esta única divisa escrita na bandeira: *Viver escrevendo*” (*idem*).

O crítico se opõe ainda à disposição de anúncios publicitários nos jornais, pois estes acabariam por influenciar as matérias, críticas e reportagens, cuja credibilidade seria afetada. “[...] ignora-se o que seja no fundo a imprensa, este ruidoso ponto de encontro, este poeirento bulevar da literatura do dia, mas que tem, em cada alameda, suas passagens secretas”, afirma, destacando que, em sua grande maioria, os jornais se constituíam de um “conjunto de abusos e uma organização puramente mercantil que fomenta a praga literária que se avizinha e que dela depende” (SAINTE-BEUVE, 1839/2009, p. 188).

O ponto central do artigo de Sainte-Beuve é colocar em pauta uma questão que paira sobre o campo literário até os dias de hoje: a definição da arte e sua relação com o

⁹⁰ SAINTE-BEUVE, C. A. Da literatura industrial. Trad. Jefferson Cano. *Revista Remate de Males*, v. 29, n. 2. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

mercado. Na segunda metade do século XIX, esse questionamento se desdobra na problematização da função do artista e da literatura, que segue, então, duas diferentes tendências: a da arte pela arte, segundo a qual a arte seria independente, autônoma e sobreviveria sob suas próprias regras, e a da arte social (ligada ao realismo), que, fortemente envolvida com as questões sociais, faria um apelo à intervenção, adotando uma postura política⁹¹.

Embora as opiniões de Sainte-Beuve e de Balzac não diverjam no tocante ao jornalismo⁹², ambos tiveram suas desavenças, pois o primeiro considerava a obra balzaquiana parte da literatura que critica nesse artigo. O autor de “Da literatura industrial” não releva o fato de Balzac criticar incansavelmente o campo jornalístico em *Ilusões Perdidas* quando, na verdade, está completamente envolvido com ele. Balzac, afinal, publicava grande parte de suas obras em folhetim, ainda que, paradoxalmente, não exaltasse o papel da imprensa, nem em seus textos literários, nem em qualquer tipo de publicação. Declara Sainte-Beuve:

M. de Balzac reuniu, ultimamente, muitas dessas vilanias em um romance que tem por título *Un grand homme de province*, mas envolvendo-as no seu fantástico usual: como último traço que ele omitiu, todas essas revelações curiosas não o indispueram com as pessoas em questão, desde que seus interesses tornaram-se comuns” (SAINTE-BEUVE, 1839/2009, p. 190).

Após estudarmos a representação da figura do jornalista em *Ilusões Perdidas*, investigando os impactos do surgimento do folhetim para a escrita literária e algumas das principais críticas ao romance balzaquiano, perscrutaremos o texto panfletário *Monografia da imprensa parisiense* (1843), a fim de problematizar a ambígua relação de Balzac com o jornalismo.

2.1. O romance-folhetim e a dialética literatura-jornalismo

Roland Chollet (1983) afirma que Balzac foi um dos primeiros literatos de seu tempo a perceber e a diagnosticar os problemas por que o comércio livreiro passava após a Restauração. As casas de impressão francesas levaram um longo período para adaptar sua produção a um ritmo industrial de qualidade, como podemos acompanhar no desenrolar do romance balzaquiano. O livro, enquanto objeto físico, era um produto caro, devido ao processo artesanal envolvido em sua confecção e ao alto custo de sua matéria-prima – o papel. Além disso, era comum que uma obra fosse publicada em vários volumes.

⁹¹ Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Pp. 89-95.

⁹² Para ambos, o jornalismo é o “outro impuro da literatura” (DIAZ, 2006, p. 229).

Conforme a produção começou a se modernizar, houve um aumento na publicação de livros, mas não na sua venda, dado seu alto preço (CHOLLET, 1983, p. 522). Embora o número de leitores aumentasse desde a Revolução de 1789, pelo incentivo de Napoleão à educação, bem como à possibilidade de ascensão social mediante erudição, o custo dos livros ainda os restringia à elite. A burguesia, ávida por informação, recorreu a estratégias mais acessíveis, como os gabinetes de leitura (*cabinets de lecture*) e os periódicos. Os primeiros permitiam, por baixo preço, a leitura e até mesmo o aluguel dos últimos lançamentos de livros, jornais e revistas; os periódicos, cuja assinatura era anual, também eram uma forma mais econômica de se manter a par da sociedade e da política.

Mas até mesmo essa assinatura (que custava, em média, 80 francos ao ano) tinha um custo relativamente alto quando comparada a gastos essenciais de um cidadão francês do início do século XIX⁹³. Com o objetivo de criar um novo jornal vendável e de sucesso, Émile de Girardin funda o *La Presse, quotidien* cujas assinaturas têm seu preço reduzido à metade por meio da inclusão de anúncios publicitários na quarta página. Essa inovação no formato e nas assinaturas dos periódicos contribuiu enormemente para a difusão da leitura cotidiana de jornais.

Foi Girardin o primeiro editor a incluir um *roman-feuilleton* em seu jornal. Em 1836, publicou o romance *La Vieille Fille*, de Balzac, em doze partes no jornal *La Presse*⁹⁴. Dada a posição de destaque ocupada pela seção literária, como afirmamos acima, infere-se a importância do novo tipo de publicação para a popularidade do jornal, que já ocupava um lugar central na sociedade francesa. Muitas vezes, publicava-se primeiro em folhetim para, mais tarde, dependendo do sucesso da obra, reunir todos os capítulos em uma única edição (através, por exemplo, da publicação em fascículos), esquema que fazia com que os escritores atingissem um número maior de leitores. Os capítulos eram estrategicamente programados de modo a incitar a curiosidade do leitor, que não hesitaria em comprar o jornal seguinte para prosseguir com a história. Dessa forma, a leitura literária tornou-se um hábito cotidiano. Sobre isso, Thérenty (2007) declara que

O campo de influência da matriz midiática, estável, poderoso, estende-se para além da escrita periódica. Significativamente, esses novos ritmos são

⁹³ Cf. WHITMORE, H. E. The “cabinet de lecture” in France 1800-1850. *The Library Quarterly*. V. 48, n.1. jan. 1978. Pp. 20-35.

⁹⁴ Chollet (1983) escreve uma bonita passagem sobre essa empreitada assumida por Balzac e Girardin: “*S’associer à ses entreprises, ce n’était pas seulement chercher à gagner son pain, c’était participer à l’aventure intellectuelle, essentiellement moderne, d’une presse en pleine mutation*” (CHOLLET, 1983, p. 66), ou seja, “Associar-se a essas iniciativas não era apenas procurar um meio de ganhar a vida, era participar da aventura intelectual, essencialmente moderna, de uma imprensa em plena mutação”.

acompanhados por novas formas literárias surgidas pela imposição de uma escrita cotidiana.

O comércio livreiro tenta, por meio da adaptação do fenômeno periódico ao seu próprio mercado, recuperar também seus efeitos (certeza de vendas estáveis, fidelização do público) [...]”⁹⁵ (THÉRENTY, 2007, p. 58-59).

Ocupando o mesmo espaço, era inevitável que os gêneros literário e jornalístico se influenciassem mutuamente. O primeiro teve de lidar com a periodicidade, o efeito-rubrica (pois, ainda que ter um estilo de escrita autêntico fosse essencial, os autores deveriam se alinhar aos valores e posicionamentos político-ideológicos do jornal para o qual trabalhavam), a coletividade (polifonia devido à grande quantidade de escritores que atuavam e tinham diferentes opiniões sobre os temas tratados) e a atualidade, características típicas da imprensa⁹⁶. Já o gênero jornalístico obteve maior liberdade “poética” para utilizar efeitos literários, tais como a ficção, a ironia, a conversação e a escrita íntima (THÉRENTY, 2007, p. 46). Se pensarmos que ambos os gêneros eram escritos por homens de letras que transitavam ora em um campo, ora em outro, o entrelaçamento entre os dois tipos de escrita fica ainda mais claro. Como afirma Thérenty (2007),

Antes do fim do século XIX, não existia um verdadeiro protocolo da escrita jornalística. [...] Sobretudo, a maior parte dos jornalistas tinham ambições de homens de letras, de escritores – o livro continua em seu horizonte; seus modelos canônicos se encarnam no Poema ou no Romance, todos recentemente admitidos no panteão dos gêneros literários. A passagem do século XVIII ao XIX delinea claramente uma mudança de modelo: o jornal se aproveita cada vez menos da retórica para trabalhar outras formas tradicionalmente reservadas aos literatos: a ficção, o diálogo, a autobiografia... A convergência entre a esfera dos homens de letras e a dos jornalistas é total [...]. O jornal é, então, escrito essencialmente pelos homens de letras e pelos políticos⁹⁷ (THÉRENTY, 2007, p. 12-13).

⁹⁵ “*Le champ d’influence de la matrice médiatique, si stable, si puissante, s’étend bien au-delà de l’écriture périodique. Significativement, ces rythmes nouveaux s’accompagnent de création de nouvelles formes littéraires bâties sur la contrainte d’une écriture quotidienne [...]. La librairie tente, em adaptant le phénomène périodique à son propre marché, d’en récupérer aussi les effets (certitude de ventes stables, fidélisation du public) [...]*” (THÉRENTY, 2007, p. 58-59).

⁹⁶ “*Le quotidien paraissant chaque jour à heures régulières entraîne de nouveaux rythmes de lecture chez les Français, mais aussi évidemment de nouveaux rythmes de livraison chez les écrivains-journalistes, qui doivent répondre aux contraintes des quotidiens avec lesquels ils sont sous contrat*” (THÉRENTY, 2007, p. 53). Em português: “O jornal cotidiano aparecendo cada dia em horário regular instaura novos ritmos de leitura na casa dos franceses, mas mais evidentemente novos ritmos de publicação para os escritores-jornalistas, que devem responder à demanda dos periódicos com os quais têm contrato”.

⁹⁷ “*Avant la fin du XIXe siècle, il n’existe pas de véritable protocole d’écriture journalistique. [...] Surtout, la plupart des journalistes ont des ambitions d’hommes de lettres, d’écrivains – le livre reste leur ligne d’horizon; leurs modèles canoniques s’incarnent dans le Poème ou dans le Roman, tout nouvellement admis dans le panthéon des genres littéraires. Le passage du XVIIIe au XIXe siècle dessine d’ailleurs nettement un changement de modèle : le journal s’alimente de moins en moins à la manne rhétorique pour travailler d’autres formes traditionnellement réservées aux gens de lettres : la fiction, la conversation, l’autobiographie... La*

Assim, o intercâmbio entre os mundos jornalístico e literário se refletiu no formato e na escrita de ambos os gêneros. Havia uma “circularidade entre as formas literárias e as formas jornalísticas” (THÉRENTY, 2007, p. 18), na medida em que se uniram os “destinos dos homens de letras e os dos homens do jornal” (*idem*, p. 29). A literatura precisou se adaptar à periodicidade e ao caráter fragmentário impostos pelo seu novo meio de circulação, fazendo da imprensa o seu laboratório (THÉRENTY, 2003, p. 634). Além disso, o fato de estar atrelada a uma mídia noticiosa que lidava com atualidades impulsionava ainda mais a ideia de que cabia aos autores dialogar com os discursos que circulavam no momento da escrita; o romance-folhetim, portanto, era frequentemente influenciado pelas manchetes e acontecimentos tratados pelo periódico.

O jornal serviu de catalisador de uma poética do cotidiano que se inspirava nas modalidades e nos ritmos de escrita do jornalismo, nos seus temas mais recorrentes (a rua, o crime) e de seus protocolos de narração. Ele [o jornal] formou um verdadeiro laboratório poético no qual a literatura é convertida do histórico ao político, do eterno ao contingente, do macrocosmo ao microcosmo, do universo à nação e à província. A literatura, em todos os seus suportes, a revista, o teatro, o romance, concorre com o jornal para abarcar o cotidiano. Ela inventa uma poética, as poéticas que devem permitir abranger esses novos ritmos e temas. É por isso que a escrita do jornal cotidiano define também uma poética do cotidiano, que transforma profundamente os gêneros literários do século XIX⁹⁸ (THÉRENTY, 2007, p. 26).

No romance alvo de nossa análise, é com o desabrochar desse panorama histórico que Lucien se depara ao chegar a Paris. Não tendo sucesso nas negociações de seu manuscrito com o livreiro Doguereau, sendo rechaçado pela sra. de Bargeton e precisando desesperadamente de um meio de sobrevivência, o jovem poeta sucumbe aos atrativos do jornalismo, que lhe haviam sido introduzidos por Étienne Lousteau. O jornalista é, na verdade, o primeiro par com quem Lucien tem contato na capital, encontrando-o no Flicoteaux⁹⁹; sua descrição nos parece bastante marcada pela opinião pejorativa que Balzac tem da imprensa jornalística, apresentando-se como uma espécie de anúncio da trajetória de

collusion entre la sphère des gens de lettres et celle des « journalistes » est totale [...]. Le journal est donc écrit essentiellement par des hommes de lettres et des hommes politiques” (THÉRENTY, 2007, p. 12-13).

⁹⁸ “*Le journal a servi de catalyseur à une poétique du quotidien qui s’inspirait à la fois des modalités et des rythmes d’écriture du journalisme, de ses thèmes de prédilection (la rue, le crime) et de ses protocoles de narration. Il a formé un véritable laboratoire poétique où la littérature s’est convertie de l’historique au politique, de l’éternel au contingent, du macrocosme au microcosme, de l’univers à la nation, voire à la province. La littérature dans tous ses supports, la revue, le théâtre, le roman, concurrence le journal pour rendre compte de ce quotidien. Elle invente une poétique, des poétiques qui doivent permettre de rendre compte de ces nouveaux rythmes et de ces nouveaux thèmes. C’est pourquoi l’écriture du quotidien définit aussi une poétique du quotidien qui transforme en profondeur les genres littéraires au XIXe siècle”* (THÉRENTY, 2007, p. 26).

⁹⁹ Restaurante extremamente simples situado no *Quartier Latin*, muito frequentado por estudantes no período da Restauração. Segundo Balzac, tratava-se de um “templo da fome e da miséria” (BALZAC, 2007, p. 230).

Rubempré: Lousteau era “um magro e pálido jovem, possivelmente tão pobre quanto ele [Lucien], cujo belo rosto já desbotado anunciava que esperanças malogradas tinham-no cansado e deixado em sua alma sulcos onde os grãos semeados não mais germinariam” (BALZAC, 2007, p. 233). Assim como em seu primeiro contato com D’Arthez, o poeta de Angoulême reconhece um companheiro de profissão na frente do jornalista. Mais à frente, notamos a similaridade entre eles:

Como Lucien, Étienne deixara sua província, uma cidade do Berry, há dois anos. Seu gesto animado, seu olhar brilhante, sua frase breve por momentos, traíam um amargo conhecimento da vida literária. Étienne viera de Sancerre, sua tragédia no bolso, atraído por aquilo que também pungia a Lucien: glória, poder, dinheiro (BALZAC, 2007, p. 30).

Ao descobrir que Lousteau escrevia artigos sobre livros recém-publicados e peças em cartaz, Lucien resolve que travar amizade com o rapaz era uma atitude “necessária a um debutante” (p. 234), evidenciando seu caráter ambicioso, ao vislumbrar um contato que possivelmente lhe abriria caminho na profissão. Os artistas do Cenáculo aconselham-no a não se envolver com o jornalismo, alegando que ele “não resistirá à constante oposição de prazer e de trabalho que caracteriza a vida dos jornalistas” (p. 266) e que “o jornalismo é um inferno, um abismo de iniquidades, de mentiras, de traições; não se pode atravessá-lo e dele sair puro” (p. 267). Contrariando a opinião de seus companheiros por se sentir ofendido pela desconfiança que lhe dirigem, Rubempré arrisca-se na busca por um emprego no ramo. Assim, o rapaz estreita seus laços com Lousteau; porém, quanto mais o conhece, mais sente que sua “amizade” é uma situação tênue e frágil, regida por vaidades, mais do que por verdadeira estima.

O jornalista procura definir sua função de maneira bastante realista, afirmando, inclusive, que tanto o mundo político quanto o literário são igualmente corruptos, pelo fato de suas críticas e resenhas serem compradas, e que “cada homem é corruptor ou corrompido” (p. 286); ou seja, só exaltava um livro ou uma peça teatral se seu livreiro ou diretor lhe pagasse algo; ao contrário, desprezava alguma obra se seu autor não lhe fornecesse algum benefício ou se este atrapalhasse alguma de suas ambições.

É sendo esse “espadachim das ideias” que Lousteau passa a ser visto como “um homem temível” (p. 286), pois que é só através desse mercantilismo de opiniões que se consegue visibilidade no mundo literário – mais uma vez, Balzac ressalta que o talento é insuficiente; a manipulação e o capital é que são indispensáveis para o sucesso. Lousteau declara inclusive que o talento pode ser um obstáculo à sobrevivência de um escritor no mundo do jornalismo (“[...] sua melhor sorte será não possuí-lo” [p. 289]), já que “trabalhar

não é o segredo da fortuna em literatura, trata-se de explorar o trabalho de alguém” (p. 288). Acerca disso, Claude Vignon, escritor célebre da *Comédia Humana*, declara, em discussão com outros jornalistas:

- [...] O jornal, em vez de ser um sacerdócio, tornou-se um meio para os partidos; e de um meio passou a ser um comércio e, como todos os comércios, não tem nem fé nem lei. Todo jornal é, como o disse Blondet, uma loja onde se vendem ao público palavras com as cores que ele deseja. [...] Um jornal não é mais feito para esclarecer, mas para adular as opiniões (BALZAC, 2007, p. 355).

Lucien trava conhecimento dos bastidores da vida literária quando frequenta as *Galerias-de-Bois*, local onde há, no romance, uma simbólica associação entre literatura e prostituição, visto que lá convivem sessões gratuitas de leitura (como era comum nos *cabinets de lecture*), acordos comerciais efetuados na Bolsa e bordéis. O local é descrito como decrépito, malcuidado e sujo, um “hangar impudico, descarado, repleto de murmúrios e de uma alegria louca” (p. 300); um lugar em que “a opinião pública, as reputações faziam-se e desfaziam-se [...], assim como negócios políticos e financeiros” (p. 300).

Constitui-se, dessa maneira, um retrato bastante depreciativo das profissões ligadas à literatura industrial, sendo o jornalismo o grande alvo de críticas de Balzac. Na construção de *Ilusões Perdidas*, a ideia de que o sucesso literário estivesse tão ligado ao dinheiro era associada à prostituição dos homens de letras, que estariam, assim, vendendo seu talento a quem lhe fornecesse as melhores vantagens e corrompendo seu gênio. Nesse contexto, a mudança de posicionamento político-ideológico era constante; ou seja, era um mundo de aparências, de falsidade. É no ambiente descrito acima que o protagonista escreve seu primeiro artigo sobre uma ópera, a fim de impressionar os diretores do jornal, mesmo relutante quanto à possibilidade de se manter honesto a si mesmo nesse ramo. É também ali que Lucien encontra Coralie, atriz com quem manterá um relacionamento.

O rapaz passa, então, a ter uma vida de dissipações. Com acesso ao teatro e à alta sociedade (possibilitado por seu novo ofício), as vicissitudes começam a sobrepor suas virtudes. “Trabalhar! Não é a morte para as almas ávidas de fruções? Com que facilidade, aliás, os escritores mergulham no *far niente*, na boa carne e nas delícias da vida luxuosa das atrizes e das mulheres fáceis!” (BALZAC, 2007, p. 368). Para manter o estilo de vida, que demanda roupas, jantares, agrados a Coralie, aluguel, jogo, Lucien contrai inúmeras dívidas, tendo que recorrer constantemente à generosidade de sua família, que, por sua vez, afunda-se em sacrifícios para suprir as necessidades do poeta. Necessidades essas que se baseiam no imaginário de que homens de talento são superiores ao resto da sociedade, estando à frente e acima desta. Segundo esse raciocínio, baseado no conceito do gênio, sua definição de trabalho

e modo de vida seria diferente do da burguesia. Tal particularização de imagem era buscada com afincos pelos artistas, dando origem ao que conhecemos como boemia, como vimos no primeiro capítulo.

Essa parcela da sociedade que não pensava no amanhã, os *viveurs* (BALZAC, 2007, p. 452), contemplava os gênios dominados pelos vícios, que se tornavam, então, anjos caídos. Nesse sentido, é possível compreender que não só os membros do Cenáculo eram gênios - os jornalistas também o eram, já que, a princípio, buscavam a expressão de sua genialidade que, para Balzac, era esvaziada na engrenagem jornalística¹⁰⁰. A título de exemplificação, Raoul Nathan (um jornalista, romancista e autor de teatro que obtém sucesso com suas obras na trama de *Ilusões Perdidas*), é retratado como um jovem “dotado de modos extraordinários e bizarros, que caracterizam as naturezas artísticas” (BALZAC, 2007, p. 307), o que reitera uma aproximação entre as noções de gênio e insanidade. Gostaríamos de reiterar que Balzac não via os jornalistas como homens sem talento, mas sim como gênios corrompidos, como afirma recorrentemente em seus prefácios, apresentados na Introdução deste trabalho, e no romance.

Isso nos leva a problematizar a lógica balzaquiana da divisão estanque entre os dois tipos de escritores. De um lado, estariam os gênios incorruptíveis, homens superiores e que valorizam sua poética acima de tudo, representados pelo Cenáculo; de outro, os homens de talento fisgados pelo capitalismo e que se envolveram com a literatura industrial e o jornalismo. Essa cisão nos parece um tanto engessada, como deixamos entrever no parágrafo anterior. À parte as disparidades de seus valores e objetivos literários, esses grupos possuem muitos elementos em comum, sendo a genialidade, a pobreza material e sua oposição à burguesia os principais dentre eles.

Para que nosso ponto de vista fique mais claro, comparemos a descrição que o autor faz dos aposentos dos representantes de cada polo do campo literário:

O quarto de Daniel D'Arthez, situado no quinto andar, tinha duas feias janelas entre as quais se encontrava uma estante em madeira escura, repleta de caixas de papelão com etiquetas. Uma miserável cama em madeira pintada, semelhante aos leitos de internatos, uma mesinha de cabeceira comprada de segunda mão e duas cadeiras estofadas de crina ocupavam o fundo deste aposento, em cujas paredes o papel escocês fora envernizado pela fumaça e pelo tempo. Uma longa mesa tomada de papéis estava colocada entre a lareira e uma das janelas. Diante desta lareira, havia uma

¹⁰⁰ Acerca disso, Balzac escreve: “O mal que o jornalismo produz é bem maior: ele mata, devora os verdadeiros talentos. Os jornais, com exceção de duas ou três páginas puramente literárias, em que só aparecem obras conscienciosas, são uma verdadeira sociedade de Jesus que seduz os melhores espíritos do país, que os faz gastar em colunas frequentemente escritas de forma admirável as mais ricas esperanças da literatura” (*apud* CHOLLET, R. Balzac journaliste. *L'année balzacienne*, nouvelle série n. 2, Éd. Garnier).

velha cômoda de acaju. Um tapete gasto cobria inteiramente o chão. Esse luxo necessário evitava gastos com o aquecimento. Diante da mesa, uma poltrona comum de escritório, forrada com couro vermelho embranquecido pelo uso; seis velhas cadeiras completavam o mobiliário. Sobre a lareira, Lucien avistou um velho candelabro com pára-luz, munido de quatro velas. Quando Lucien perguntou sobre as velas, reconhecendo em todas as coisas uma rude miséria, D'Arthez respondeu que lhe era impossível suportar o odor do candeeiro. Essa circunstância indicava uma grande delicadeza de sentidos, o indício de uma refinada sensibilidade (BALZAC 2007, p. 249-250).

Vale dizer que o local era “menos decente” que o hotel de Lucien e que, para chegar ao aposento, era necessário atravessar um “corredor sombrio” e uma “escada obscura” (p. 249). No retrato do quarto do jornalista, veremos muitos detalhes semelhantes, que reiteram a ideia de miséria; permitimo-nos transcrever um longo trecho a seguir, pois se trata de uma passagem fundamental, que assinala justamente a diferença na interpretação que o autor dá sobre tais minúcias. No quarto andar e no fim de um corredor igualmente obscuro, Lucien

Reconheceu o quarto clássico do *Quartier Latin*. A miséria dos jovens o perseguia ali como na rua de Cluny, na casa de D'Arthez, de Chrestien, em todos os lugares! Mas em todos os lugares ela se distingue pela marca que lhe confere o caráter do paciente. Ali, a miséria era sinistra. Uma cama de noqueira, sem cortinas, ao pé da qual fora colocado um terrível tapete de liquidação; às janelas, cortinas amareladas pela fumaça de uma lareira fora de uso e pela dos charutos. Sobre a lareira, uma lâmpada Carcel a óleo dada por Florine e até ali salva da casa de penhores. Além disso, uma cômoda de acaju desbotado, uma mesa tomada por papéis, duas ou três penas desgrenhadas. Tal era o mobiliário deste quarto despido de objetos de valor mas que oferecia um ignóbil conjunto de botas velhas jogadas a um canto, velhas meias em estado de renda; em um outro canto, charutos esmagados, lenços sujos, camisas em dois volumes, gravatas em três edições. Trata-se enfim de um acampamento literário mobiliado de coisas negativas e da mais estranha nudez que se possa imaginar. Sobre a mesa de cabeceira, repleta de livros lidos durante a manhã, brilhava o acendedor vermelho [...]. Sobre o pano da lareira espalhavam-se uma lâmina de barbear, um par de pistolas, uma caixa de charutos. Em um painel, Lucien viu floretes cruzados sob uma máscara. Três cadeiras e duas poltronas, dignas do pior hotel mobiliado da rua, completavam o mobiliário. Este quarto, a um tempo sujo e triste, anunciava uma vida sem repouso e sem dignidade: ali se dormia, ali se trabalhava às pressas, ali se habitava por necessidade; experimentava-se o desejo de deixá-lo. Que diferença entre essa desordem cínica e a limpa, a decente miséria de D'Arthez!... (BALZAC, 2007, p. 292-293).

Vemos que, embora alguns móveis e a penúria se repitam nas duas descrições, o segundo aposento tem muito mais vestígios de uma vida mundana que o primeiro. Além disso, fica implícita no segundo uma crítica ao universo das aparências, já que as roupas elegantes com que o jornalista se mostrava à sociedade e alguns objetos decorativos de que dispunha não condiziam com a insalubridade daquele ambiente. Se, no aposento de D'Arthez,

o tapete é um acessório necessário como única fonte de aquecimento, no quarto de Lousteau é um objeto decorativo de mau gosto; se a iluminação do primeiro é suave e antiquada, devido à sensibilidade do morador, a do segundo é forte e artificial, construindo um ambiente inebriante, quase tóxico, para o artista. Ambas as mesas são bagunçadas, mas a de Lousteau o é por necessidade e não pelo prazer que tem em seu trabalho.

A delimitação de Balzac aparenta ter fundamentos de ordem moral (e pessoal), tendo em vista que faz um julgamento cruel de certas atitudes dos escritores ligados ao segundo grupo: sua mudança de posicionamento político e literário conforme a exigência dos diretores do jornal, o egoísmo ou a fragilidade dos laços afetivos (aos quais se sobrepõem os laços financeiros), a exaltação da rede de contatos, mais do que do talento em si para a realização profissional. Portanto, compreendemos que, quando o autor desvaloriza esse trabalho literário, não está negando os talentos dos jornalistas, mas ressaltando que suas prioridades artísticas foram ultrapassadas pelas necessidades mundanas – como se o gênio estivesse em estado de latência.

Como vimos, o ponto-chave na atitude dos homens de talento é sua diferenciação em relação ao restante da sociedade, o que favorece seu isolamento e solidão – duas bases fundamentais do mito em torno do gênio. A esse respeito, os dois grupos criados por Balzac valorizam essa distinção, principalmente no que tange à burguesia. Bourdieu (1996) afiança a importância que os artistas davam à ruptura com a figura do burguês para constituição de sua posição na sociedade. Geoffrion (2009) resume o pensamento do autor de *As regras da arte* de forma bastante explicativa:

[...] a questão fundamental que determina o lugar que os agentes ocuparão no campo literário e que está na base dos conflitos que ali se desdobram é a definição da literatura. De fato, em meados do século XIX, os escritores, confrontados pela divisão do campo literário em campo de produção restrita e em campo de grande produção, devem escolher seu lugar na esfera cultural. Nesse contexto, a opção artística, determinada pela visão da literatura e dos valores que lhe são associados, se torna uma verdadeira aposta pois orienta a função social que será ocupada pelo artista¹⁰¹ (GEOFFRION, 2009, p. 27).

Nesse sentido, a preocupação comum a todos os tipos de escritores era o estabelecimento de seu estatuto (ou “ministério”, nas palavras de Bénichou, 1973). Podemos

¹⁰¹ “[...] la question fondamentale qui détermine la place que les agents occuperont dans le champ littéraire, et qui est à la base des conflits qui s’y déroulent, est celle de la définition de la littérature. En effet, au milieu du XIXe siècle, les écrivains, confrontés à la division du champ littéraire en champ de production restreinte et en champ de grande production, doivent choisir leur camp dans la sphère culturelle. Dans ce contexte, le choix artistique, déterminé par la vision de la littérature et les valeurs qui y sont associées, devient un véritable enjeu puisqu’il oriente la fonction sociale qui sera occupée par l’artiste” (GEOFFRION, 2009, p. 27).

notar, no romance, que as intrigas ficam circunscritas ao mundo artístico-literário, reiterando a tese de Bourdieu segundo a qual a autonomia desse campo, cujo auge viria na segunda metade do século XIX, estava intimamente ligada ao fato de que a maior parte (pelo menos, a parte mais significativa) da apreciação das obras vinha dos pares dos escritores (BOURDIEU, 1996, p. 75) – dessa maneira, os próprios artistas e literatos eram o mercado consumidor e crítico dos produtos artísticos. Para o autor, além do estilo de vida, cabe à sociedade dos artistas oferecer

[...] às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo parece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum. A revolução cultural nascida desse mundo às avessas que é o campo literário e artístico só pôde ser bem-sucedida porque os grandes heresiarcas podiam contar, em sua vontade de subverter todos os princípios de visão e de divisão, se não com o apoio, pelo menos com a atenção de todos aqueles que, ao entrar no universo da arte em via de constituição, haviam tacitamente aceito a possibilidade de que aí tudo fosse possível (BOURDIEU, 1996, p. 75).

Nesse contexto, a vida dos artistas passa a ser um elemento constitutivo de sua obra, em certo sentido, já que sua melancolia e infelicidade, ao legitimar seu dom literário, chamam atenção para os frutos desse talento; surge, assim, o interesse pelos “segredos do gênio” (GEOFFRION, 2009, p. 37). Com tal aura mística, conseguiu-se uma justificativa, um sentido para essa faculdade do literato de ser porta-voz da humanidade. Sua incompreensão, oriunda da sua superioridade intelectual, levaria ao isolamento e ao desenvolvimento de peculiaridades – seja nos modos, nos costumes, nas atitudes. Daí a associação entre gênio, doença e loucura. Como vimos, Nathan era acometido desses sintomas, mesmo sendo jornalista; além disso, Lousteau, assim como os membros do Cenáculo e o próprio Lucien, tinham a marca do gênio em suas fronteiras, o que permitia seu mútuo reconhecimento como “sofredores do mesmo mal”.

A partir do momento em que o romance-folhetim foi criado, as fronteiras entre literatura e jornalismo tornaram-se consideravelmente fluidas, dando origem à tradição do “*journalisme à la française*” (THÉRENTY, 2007, p. 18), com acentuadas tendências literárias¹⁰². Igualmente, a dinâmica de trabalho instaurada pela mídia jornalística insufla mudanças no próprio fazer literário, que passa a lidar com a periodicidade da publicação seriada, a polifonia e a coletividade acarretada por esse meio, conforme Thérenty (2007). A

¹⁰² Considere-se a posição de destaque que o romance-folhetim tinha, ocupando a metade inferior da primeira página do jornal, diariamente.

autora descreve minuciosamente o modo pelo qual tais características se insinuam à literatura, principalmente no que tange à importância de o escritor lidar com temas que estão na ordem do dia, formando um novo paradigma:

[...] esse ritmo da vida social ocupa sua prática de escrita. A possibilidade de uma escrita errática ou lunática se mistura com a necessidade de publicação de um artigo cotidiano ou semanal. O escritor se assemelha mais a um assalariado obrigado a uma produção regular, a um trabalhador, que a um artista inspirado. O duplo mito da inspiração e da Musa é consideravelmente afetado por essa transformação¹⁰³ (THÉRENTY, 2007, p. 47).

No âmbito dos periódicos, diminui o crédito dado ao gênio também pelo fato de que cabia ao jornalista respeitar as normas instauradas pela própria estrutura e posicionamento político-ideológico adotados pelo jornal para o qual escrevia¹⁰⁴. Sua produção, portanto, não seria completamente desinteressada, nem espontânea, por assim dizer, na medida em que os artigos, críticas, colunas e resenhas eram, constantemente, respostas diretas ou indiretas a outras vozes que circulavam na imprensa e no meio literário como um todo.

A escrita jornalística é uma escrita coletiva. Cada artigo se constrói em um sistema de eco estrutural, temático, ideológico com o resto do jornal. O escritor-jornalista deve submergir em um magma textual coletivo, o que relativiza a noção de escrita singular e igualmente, sem dúvida, a ideia de uma sacralização do escritor no século XIX¹⁰⁵ (THÉRENTY, 2003, p. 630-631).

A dinâmica de uma escrita cotidiana implica ainda um arrefecimento no “mito da completude e do encerramento no nascimento de uma obra”, já que esta se “constrói e se retifica dia após dia” (THÉRENTY, 2003, p. 631). Se, por um lado, essa constante re-edição das obras abre espaço para a publicação em fascículos, que seria sempre um aperfeiçoamento do folhetim original, por outro, requer dos escritores uma produtividade que os aproxima das condições de outros trabalhadores – os burgueses (THÉRENTY, 2003, p. 631). Tal

¹⁰³ No original: “[...] cette mise em rythme de la vie sociale engage même leur pratique d’écriture. La possibilité d’une écriture erratique ou lunatique s’estompe avec la nécessité de la livraison de l’article quotidien ou hebdomadaire. L’écrivain ressemble beaucoup plus à un salarié contraint de livrer une production régulière, à un ouvrier qu’à un artiste inspiré. Le double mythe de l’inspiration et de la Muse sort considérablement affaibli de cette mutation” (THÉRENTY, 2007, p. 47).

¹⁰⁴ Curiosamente, “a democratização da informação e o desenvolvimento da escrita em periódicos aconteceu, paradoxalmente, no momento em que o romantismo celebrava o gênio solitário” (THÉRENTY, 2002007, p. 10). Daí, talvez, o sentimento de ameaça dos escritores dedicados à alta literatura: a escrita em periódicos poderia colocar em cheque a ideia de gênio iluminado pela Musa inspiradora, aquele dotado de talentos visionários e únicos.

¹⁰⁵ “L’écriture journalistique est une écriture collective. Chaque article se construit dans un système d’échos structurel, thématique, idéologique avec le reste du journal. L’écrivain-journaliste doit s’immerger dans un magma textuel collectif, ce qui relativise la notion d’écriture singulière et également sans doute l’idée d’une sacralisation de l’écrivain au XIXe siècle” (THÉRENTY, 2003, p. 630-631).

aproximação causa, sem dúvida, um desconforto nos homens de talento, que prezam pela imagem de seu sacerdócio superior perante a sociedade.

Se movermos nossa análise para o estilo de vida dos literatos, veremos que sua distinção em grupos completamente opostos, como proposto na obra balzaquiana, é igualmente difusa. Embora em *Ilusões Perdidas* os artistas do Cenáculo não se sintam tentados pelos prazeres mundanos, alguns estudiosos afirmam que a boemia não era um “privilégio” dos escritores da literatura industrial; ao contrário, a invenção desse modo de viver deve muito aos círculos românticos do início do século XIX, ainda que essa denominação para o viver artístico só tenha sido difundida a partir dos anos 1830 e 1840. Nesse sentido, parece haver uma ainda maior romantização dessa parcela de escritores na obra de Balzac, que procura engrandecê-los a todo custo, eximindo-os dos vícios, da ganância e do ócio.

Em *Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle* (2003), Thérenty afirma que a escrita coletiva também existia no teatro, nas escolas e nos cenáculos (p. 631), num formato colaborativo. Nesses ambientes, mestres e discípulos compartilhavam o processo de finalização das obras, que eram revisadas e complementadas pelos companheiros; dessa forma, mais uma vez, problematiza-se o mito do gênio e de seu trabalho solitário e essencialmente perfeito. Em *Ilusões Perdidas*, podemos conferir dois momentos em que Daniel D’Arthez se dispõe a intervir nos manuscritos de Lucien: ele revisava o romance *O arqueiro de Carlos IX*, “refazia capítulos, escrevia as belas páginas que nele estão, acrescentava um magnífico prefácio que talvez domine o livro, e que lançava tantas luzes sobre a jovem literatura” (BALZAC, 2007, p. 276). Tempos depois, o líder do Cenáculo corrige um artigo – escrito por Lucien - que deprecia seu próprio livro, a fim de deixá-lo mais honroso para o romancista e para o crítico (p. 496).

Podemos inferir, assim, que a separação estanque defendida por Balzac pode ter razões consideravelmente subjetivas e, até, pessoais, haja vista os termos depreciativos por ele utilizados para se referir à imprensa. No prefácio da segunda parte de *Ilusões Perdidas - Um grande homem de província em Paris* (1839) -, o autor chega a rotulá-la como “câncer que talvez irá devorar o país” (BALZAC, 2007, p. 733). Sua relação com o jornalismo, como se vê, era bastante conturbada; sentindo que seu talento não era devidamente reconhecido, que as notícias e críticas veiculadas eram desonestas e que os prazos e as exigências para execução do trabalho não levavam em conta a qualidade de suas obras, Balzac frequentemente se indispunha com os dirigentes e escritores dos jornais.

A publicação de *Ilusões Perdidas* teve uma grande repercussão na imprensa da época, já que a postura adotada por Balzac, de crítica incisiva às publicações periódicas francesas, não passou despercebida. Dada a crescente notoriedade do autor desde *Les Chouans* (1829), os escritores antenados da época não se submeteram impunemente às palavras duras do folhetinista; como Sainte-Beuve (1839/2009), censuravam-no principalmente pelo fato de ele próprio ser um literato construído nos mecanismos da imprensa.

Sem assinatura, o editorial do jornal *Le Figaro*¹⁰⁶, de 09 de junho de 1839, intitulado *Comment répondent les petits journaux* [Como respondem os pequenos jornais]¹⁰⁷, expressa surpresa diante do tratamento implacável que Balzac dirige à *petite presse* e decepção pelo fato de alguns dos atingidos – Balzac cita alguns jornais verdadeiros - não terem se pronunciado acerca desse evento. Afirmando que o autor é “um dos mais notáveis da época”, o editorial menciona a dificuldade de Balzac em lidar com as críticas negativas:

Mas o autor de *La Vieille Fille*, que é dessa escola de escritores que, em termos de crítica, só aceita o elogio, começou por dirigir aos seus detratores piedade, sentimento desdenhoso sucedido por uma raiva corsa ou espanhola. O artigo inserido no *La Presse* é disso uma prova sem réplicas¹⁰⁸.

Ressaltando que a pena do autor não tem o menor pudor em caluniar os outros, o texto adquire um tom bastante irônico ao lembrar o envolvimento de Balzac com os jornais, tendo sido, inclusive o fundador de alguns deles: “O autor de *Les Chouans* tem então a memória deveras curta, pois que se esqueceu de sua ativa cooperação à fundação de *La Caricature*, PEQUENO JORNAL, se é que já houve algum?”¹⁰⁹. Por fim, o editorial relata uma “anedota”, segundo a qual tendo sido requisitado um artigo inédito a Balzac para compor uma obra seriada chamada *Les Français peints par eux mêmes*, o autor fornece um escrito que

¹⁰⁶ Criado em 1826, por Etienne Arago e Maurice Alhoy, *Le Figaro* (a princípio, apenas *Figaro*) era um *petit journal* satírico e de tendência liberal e antirromântica; foi reformulado em abril de 1854, sendo um jornal de renome atualmente (Nota do editor. BALZAC, H. *Ilusões Perdidas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007).

¹⁰⁷ O título dialoga com o nome de um dos tomos da segunda parte de *Ilusões Perdidas*, *Comment se font les petits journaux* [Como são feitos os pequenos jornais], que apareceu pela primeira vez no jornal *La Presse*, em 14 de junho de 1839. Como a publicação do romance foi, inicialmente, seriada, cada parte (capítulo) recebia um nome provisório. Trata-se do trecho de *Um grande homem de província em Paris* (extratos dos capítulos XVII e XVIII na publicação na *Bibliographie de la France*, 1839) que retrata a iniciação de Lucien no jornalismo, a partir do momento em que o poeta escreve uma crítica a uma ópera de que Coralie e Florine participam e é muito elogiado pelos diretores do jornal. Balzac busca evidenciar nessas páginas a maneira “improvisada” com que se escrevem as colunas jornalísticas, que são, em sua maioria, muito parciais e comerciais. Na edição do romance que utilizamos para este trabalho - Estação Liberdade (2007) -, o trecho correspondente se estende da página 343 a 351.

¹⁰⁸ *Le Figaro*. 09 jun. 1839. Première année. n. 29. No original: “Mais l’auteur de *La Vieille Fille* qui est de cette école d’écrivains qui, en fait de critique n’admettent que l’éloge, a commencé par prendre ses détracteurs en pitié, puis à ce sentiment dédaigneux a succédé bientôt une haine corsa ou tout ou moins espagnole. L’article inséré dans *La Presse* en est une preuve sans répliques”.

¹⁰⁹ *Idem*. No original: “L’auteur des *Chouans* a-t-il donc la mémoire si courte, qu’il ait oublié jusqu’à son active coopération à la fondation de la *Caricature*, PETIT JOURNAL s’il en fut?”.

já teria sido publicado em *La Caricature*. Com um comentário sarcástico, o editorial termina por colocar em dúvida a ética de trabalho tão defendida por Balzac.

Outro exemplo de crítica negativa a *Ilusões Perdidas* é de autoria de Jules Janin (1804-1874), romancista e jornalista renomado, conhecido como “o príncipe dos críticos” por suas opiniões implacáveis. Em um artigo publicado na *Revue de Paris*¹¹⁰, também em 1839, o escritor não mede suas palavras para depreciar a obra de Balzac; acusa-o de “charlatanismo” e de “fraseologia deplorável”, afirmando que ler as *Cenas da Vida Provinciana* fora um “triste serviço”¹¹¹. O desdém pela obra aparece até na pouca importância que Janin dá à escrita dos nomes das personagens, que aparecem em ortografia diferente daquela definida por Balzac. Aliás, o crítico também não se encanta pelo recurso de retorno das personagens, tão aclamado n’A *Comédia Humana*; questionando a capacidade do autor de colocar o plano de criação de um mundo todo entrelaçado em prática, afirma:

[...] Mais uma vez, esses senhores e essas damas são os heróis de uma imensa trilogia em cinquenta volumes, cuja presente trilogia é apenas um imperceptível fragmento. O autor vos promete, um tempo virá, mas este tempo ainda está distante, em que as diversas partes dessa divina comédia serão costuradas uma à outra por um fio imperceptível¹¹².

Todo o artigo de Janin é perpassado por desprezo e descrédito, até mesmo na sua tentativa de resenhar a história de Lucien de Rubempré e David Séchard, que é permeada de humor negro. Uma leitura tão ávida por deslizos balzaquianos não poderia deixar incólume o embate do autor de *Ilusões Perdidas* com a imprensa francesa.

[...] devo dizer-vos que há muito tempo M. de Balzac tem devotado aos jornais e aos jornalistas uma raiva implacável; ele se eleva com uma amargura indizível contra esse poder que não quer reconhecer; ele condena tanto o barulho que ela faz como o que não faz; ele ataca sua fala e seu silêncio; [...] ele gostaria de, com um só golpe, abater todas essas cabeças que renascem sem parar; ele começou essa grande batalha por leves conflitos, pouco marcantes; depois, redobrou sua fúria. Vejam que assistiremos, testemunhas impassíveis, a esse estranho duelo que não se digna a se utilizar de um golpe de espada.¹¹³

¹¹⁰ Revista literária fundada em 1829 por Louis-Désiré Véron. Sua principal concorrente era a *Revue des Deux Mondes*. Várias publicações da *Revue de Paris* foram plagiadas pelas contrafações belgas.

¹¹¹ Jules Janin. *Revue de Paris*. Nouvelle série. 1839. Tome Septième. Juillet. V. II. Pp. 145.

¹¹² *Idem*, pp. 147. No original: “[...] Encore une fois, ces méssiers et ces dames sont les héros d’une immense trilogie en cinquante volumes, dont la présente trilogie n’est qu’un imperceptible fragment. L’auteur vous le promet, un temps viendra, mais ce temps est loin encore, où les diverses parties de cette divine comédie seront cousues l’une à l’autre par un fil imperceptible”.

¹¹³ *Idem*, pp. 154. No original: “[...] je dois vous dire que depuis long temps M. de Balzac a voué aux journaux et aux journalistes la haine la plus implacable; il s’élève avec une amertume qu’on ne saurait dire contre cette puissance qu’il ne veut pas reconnaître; il reproche à la presse contemporaine le bruit qu’elle fait et le bruit qu’elle ne fait pas, il attaque dans sa parole, il attaque dans son silence; [...] il voudrait bien d’un seul coup pouvoir abattre toutes ces têtes sans cesse renaissantes; il a commencé cette grande bataille par des légères escarmouches, que nul n’a remarquées; alors il a redoublé de fureur. Voici donc que nous assisterons, témoins impassibles, à cet étrange duel qui ne daigne pas s’apercevoir de ces terribles coups d’épée”.

O crítico adverte sobre a baixa qualidade linguística do autor de *Les Chouans*¹¹⁴, deixando clara sua crença que *A Comédia Humana* seria uma daquelas obras a serem esquecidas em pouco tempo. Janin destaca também que o extenso conhecimento de Balzac dos mecanismos jornalísticos e, principalmente, das faltas que levam os jornais à falência, são devidos ao seu próprio insucesso na área. Reproduzimos aqui um trecho que, apesar de conter alguns elogios a Balzac, mantém a inflexão vilipendiosa do jornalista, que procura dialogar com os leitores assíduos d'*A Comédia*:

Mas, me dirão, M. de Balzac é espirituoso, é o mestre do romance moderno, ele produz em seus leitores uma fascinação poderosa; ele magnetiza, por assim dizer, essa alma que lê, transportando-a à sua vontade a todos os abismos da licença e da dúvida; ele parece convencido da verdade dessa história que vos conta com tantas cóleras incontidas; ele conheceu todos esses personagens, viveu com eles; ele sabe a fundo os costumes do jornal, foi jornalista, a tal ponto que seu jornal morreu sob seu comando; como então querem que ele se engane quanto a isso? Como então essa preciosa sagacidade pode estar equivocada?¹¹⁵

Janin mesmo responde a esse questionamento, afirmando que as descrições balzaquianas são exageradas; que seus personagens não têm meio-termo e seu retrato dos jornalistas é extremista, visto que eles são mostrados como criminosos que exigem o dinheiro ou a honra de seus pares. O crítico deixa claro que não considera Balzac um mestre do romance moderno, contrariamente à grande maioria do público leitor.

Outros críticos expuseram seu descontentamento com o quadro do jornalismo pintado em *Ilusões Perdidas*, apontando para a parcialidade exagerada do autor. Adolphe Dumartin, no jornal *L'Artiste* (1839), declara que “M. de Balzac sacrificou os tipos mais importantes da imprensa para se ocupar apenas da crítica”¹¹⁶, em vingança por não receber críticas tão positivas desde a publicação de *Eugénie Grandet*. O escritor ainda afirma que, se há algo de verdadeiro em *Um grande homem de província em Paris*, “o exagero o mata”¹¹⁷. O artigo, embora claramente em desacordo com as ideias balzaquianas, não possui um tom

¹¹⁴ “Il [Balzac] a presque toutes les qualités de l’inventeur ; il n’a aucune des qualités de l’écrivain, ni fermeté dans la phrase, ni justesse dans l’expression ; il hésite, il tatonne, il cherche ; il revient sur ses pas [...] » (idem, p. 173). Ou seja: “Ele tem quase todas as qualidades de inventor; não tem nenhuma das qualidades de escritor, nem solidez na frase, nem justeza na expressão; ele hesita, tateia, procura; ele tropeça nos seus passos”.

¹¹⁵ Idem, p. 172-173. No original: “Mais, me direz-vous, M. de Balzac a bien d’esprit, il est le maître du roman moderne, il produit sur ses lecteurs une fascination puissante; il magnétise, pour ainsi dire, cette ame qui lit, la transportant à son gré dans tous les abîmes de la licence et du doute; il paraît convaincu de la vérité de cette histoire qu’il vous raconte là avec tant des colères mal contenues; il a connu tous ces personnages, il a vécu avec eux; il sait à fond les moeurs du journal, il a été journaliste lui-même, à telle enseigne que son journal est mort sous lui; comment donc voulez-vous qu’il se trompe à ce point? Comment donc cette précieuse sagacité peut-elle ainsi être en défaut?”.

¹¹⁶ DUMARTIN, A. Um grand homme de province à Paris. *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*. Juillet. 1839. No original: “M. de Balzac a sacrifié les types les plus importants de la presse, pour ne s’occuper que de la critique”.

¹¹⁷ Idem. No original: “l’exageration le tue”.

agressivo, encerrando-se com o seguinte questionamento: “Por que ele apresentou apenas o lado vil da medalha? [...] por que ele não lhe opôs o jornalista que se mantém à altura de sua missão?”¹¹⁸.

No jornal *La Quotidienne*, Theodore Muret expressa seu descontentamento afirmando que “ao invés de uma pintura de costumes, como já fez, ele [Balzac] nos deu apenas uma sátira cuja amargura traz descrédito àquilo que abarca de verdadeiro”¹¹⁹. O escritor-jornalista defende ainda a imprensa das acusações generalistas de tráfico de ideias e opiniões político-literárias: “A imprensa periódica é um poder sujeito a cair em mãos vis, como todos os poderes desse mundo, sem que seja necessário disso tirar uma conclusão geral contra ela mesma”¹²⁰.

Ainda neste capítulo, analisaremos outra obra em que Balzac expõe sua insatisfação em relação à imprensa. Em 1843, publicou a *Monografia da Imprensa Parisiense*, obra de caráter panfletário em que ataca impiedosamente o jornalismo, considerando-o um antro onde qualquer gênio literário se esmorecia por conta das falcatruas ali imbricadas. O texto foi recebido com certo ranço pelos jornalistas, que passaram a hostilizar Balzac, ressaltando o fato de ele próprio ser um nome constituído no âmbito do jornalismo e afirmando que suas palavras nada mais eram do que fruto de ressentimento pessoal¹²¹.

2.2. A *Monografia da imprensa parisiense* e a tipologia de Balzac

Não bastasse o desprezo pela imprensa expresso em seu romance, Balzac se empenhou ainda na elaboração de um texto crítico dedicado ao seu funcionamento. Escrita em 1843, a *Monografia da imprensa parisiense*¹²² apresenta uma visão mordaz do jornalismo francês do século XIX. Balzac desenvolve nessa tese uma extensa classificação dos

¹¹⁸ *Idem*. No original: “Pourquoi n’a-t-il présenté que le vilain côté de la médaille? [...] pourquoi n’a-t-il pas opposé le journaliste se maintenant à la hauteur de sa mission?”.

¹¹⁹ MURET, T. *Um grand homme de province à Paris*, par M. de Balzac. *La Quotidienne*. 10 dez. 1839. No original: “au lieu d’une peinture de mœurs, comme il [Balzac] en sut faire jadis, il ne nous a donné qu’une satire dont l’amertume fait tort même à ce qu’elle renferme de vrai”.

¹²⁰ *Idem*. No original: “La presse périodique est un pouvoir exposé à tomber en de mauvaises mains, comme tous les pouvoirs de ce monde, sans qu’il faille en tirer une conclusion générale contre lui-même”.

¹²¹ Balzac tem uma querela com o *patron de presse* Buloz em 1835, quando o último não aceita publicar o romance *O Lírio do Vale* na *Revue des Deux Mondes*, cujos principais críticos – Gustave Planche e Saint-Beuve – eram também desafetos profissionais de Honoré. O desentendimento entre os dois se agrava quando Buloz publica um manuscrito balzaquiano na *Revue Étrangère*, sem que o autor terminasse sua revisão e desse seu aval (BAUDOIN, 2006).

¹²² Para realização desta resenha, utilizamos a edição *Os jornalistas*, da Editora Nova Fronteira (2015), que traz os textos *Monografia da Imprensa Parisiense* e *Os salões literários e as palavras*.

envolvidos na feitura dos jornais, apontando para as brechas na ideia de liberdade de imprensa. O texto chama atenção pela abordagem agressiva e arbitrária na crítica aos mecanismos da profissão jornalística, dos quais o próprio autor tem conhecimento por neles estar inserido.

As primeiras linhas já surpreendem pela advertência de seu título: “Aviso aos falsificadores”. Esse tom faz referência aos esforços de Balzac e da *Société des Gens des Lettres* como um todo na defesa dos direitos autorais sobre as obras; o autor, inclusive, publica, em 1830, o artigo *De l'état actuel de la librairie*, no qual descreve a situação da propriedade literária, ameaçada principalmente pelas injustas negociações feitas com os editores (que ficavam com a maior parte dos ganhos) e pelas contrafações belgas - a publicação em folhetim facilitava o plágio, já que era seriada e poderia ser “continuada” por outro escritor quase desapercivelmente.

Quanto à estrutura dessa publicação panfletária, de acordo com Carlos Heitor Cony (2015), Balzac lança mão de exemplificações, axiomas e referências bibliográficas a fatos/jornais de seu tempo para acentuar a configuração monográfica de seu texto, além de seu caráter analítico-objetivo. Diaz (2006) destaca que Balzac visa à crítica da divisão de trabalho, e seu consequente esvaziamento de sentido, utilizando-se de argumentação pseudocientífica (DIAZ, 2006, p. 228).

Caracterizando a França como a pátria da Espada e da Pena – respectivamente em tempos de guerra e de paz -, Balzac ressalta a importância de se perscrutar analiticamente a *Ordem Gendeleltre* com a mesma precisão que se perscruta a *Gendarme*. Assim como no *Avant-Propos* da *Comédia Humana*, a monografia também faz referência a um estilo descritivo análogo ao feito nos estudos zoológicos, dividindo a imprensa parisiense em dois grandes grupos: o Gênero Publicista e o Gênero Crítico.

O primeiro é considerado sem caráter, solitário e de pouca beleza física. Balzac destaca a dificuldade da posição dos publicistas que, se se mantêm em um jornal, são vistos como entediantes, e se mudam constantemente seus posicionamentos ideológicos, são vistos como “inconsistentes”. Esse gênero se subdivide em sete subgêneros: jornalista, homem de estado, panfletário, publicista de carteira, escritor monobíblia, tradutor e autor com convicções; é conhecido por fazer política e “de generalizador sublime, de profeta, de pastor das ideias que era outrora, o Publicista é agora um homem ocupado com os compassos flutuantes da Atualidade” (BALZAC, 2015, p. 22). Cada um desses subgêneros é ainda subdividido.

O grupo do jornalista tem cinco variedades. O Diretor-redator-em-chefe-proprietário-gerente é o responsável pela triagem do que será publicado, tendo em suas mãos o sucesso ou o fracasso de livros, ideias e autores, sem que tenha que escrever uma linha sequer. Balzac assinala a falta de talento desse “espécime”, que pode ter três objetivos com suas publicações: defender uma causa política (o ambicioso), lucro e prazer (o homem de negócios) ou a exploração do trabalho alheio (o puro-sangue, que “vive e morre jornalista” [BALZAC, 2015, p. 25]). Essa variedade do publicista tem medo da inovação e de opiniões contrárias às suas, o que faz com que seu jornal esmoreça. Apesar da muito conhecida citação balzaquiana “Se a imprensa não existisse, seria preciso não inventá-la”, nesse trecho da crítica à formação da instituição jornalística, o autor parece clamar por uma revolução no jornalismo, não por sua extinção.

O Tenor, também conhecido como *Premier-Paris* é responsável pelo editorial do jornal, ou seja, é ele quem dita o tom, as premissas e o posicionamento político-ideológico de sua empresa jornalística. Balzac afirma, entretanto, que esse texto é muito menos norteador do que norteador pelos leitores, que desejariam ver, ali, a expressão de suas próprias opiniões. Assim, segundo o autor, os *Premier-Paris* criaram “calos no gênio, fabricaram para si próprios uma maneira de ver, e vivem sobre um certo número de frases” (BALZAC, 2015, p. 26). E continua:

Se o homem engrenado nesta máquina é, por acaso, um homem superior, ele se desembaraça dela; de permanecer nela, torna-se medíocre. Mas há todas as razões para se acreditar que os redatores dos *Premier-Paris* são medíocres de nascença, e se tornam ainda mais medíocres por meio deste trabalho fastidioso, estéril, no qual se ocupam bem menos em exprimir seus pensamentos do que em formular aquelas da maioria dos seus assinantes (BALZAC, 2015, p. 26).

Nesse sentido, Balzac afirma que a imprensa segue inúmeras convenções, não sendo “tão livre como o público imagina” (*idem*, p. 27). Os *Premier-Paris* não são assinados, portanto, seus autores estão fadados ao esquecimento. Além disso, o romancista ressalta que a genialidade desses redatores não pode se expressar, pois isso levaria a uma incompreensão por parte do público e a uma represália das partes interessadas no jornal. Cruel e arrogantemente, assevera: “o jornal que tem mais assinantes é, portanto, aquele que se assemelha melhor à massa: conclua!” (*idem*).

A terceira variedade é o Fabricante de Artigos de Fundo, responsável pelas matérias especiais, menos ligadas à política, embora seja obrigado a lhe fazer referências ocasionalmente em prol da sedimentação do jornal. Essa variedade de jornalista ganha pouco e sua participação no jornal é menos frequente. Balzac presta certo elogio a esse tipo social

pela “retidão das ideias” (*idem*, p. 35) e pelo conhecimento que tem dos assuntos sobre os quais escreve, trazendo-lhes um papel muito útil à instituição.

Nos jornais ministeriais, estes redatores têm um futuro: tornam-se cônsules gerais nas paragens mais distantes, são nomeados secretários particulares pelos ministros, ou cumprem outras missões oficiais; enquanto aqueles da Oposição ou dos jornais antidinásticos só têm como asilo as academias de ciências morais e políticas, as inscrições as belas letras, algumas bibliotecas, até mesmo os Arquivos, ou o triunfo excessivamente problemático de seu partido. O artigo de fundo faz falta nos jornais, que começam a ficar cheios de vazio. Nenhuma folha é rica o suficiente para retribuir o talento consciencioso e os estudos sérios (BALZAC, 2015 p. 35).

Esse Fabricante é um dos únicos tipos admirados por Balzac; curiosamente, pela citação acima, é possível depreender que esse gênero de jornalistas não se dedica integralmente à profissão, tendo que exercer outros trabalhos. Isso nos leva a questionar se seu grau menor de envolvimento com a instituição jornalística poderia ser um critério de “gênio indomável” para Balzac.

A próxima variedade apresentada é o Mestre Jacques, expressão equivalente, na Língua Portuguesa, a João-Ninguém. Embora esclareça que se trata de uma função muito importante ao jornal, Balzac menospreza-a. Cabe ao Mestre Jacques encontrar e escrever os *Faits-Paris* ou Notícias Breves, que se constituem, em grande maioria de acordo com o autor, de boatos (*canards*, em jargão jornalístico), repetidos indiscriminadamente em todos os jornais parisienses. Sua publicação estaria muito mais voltada a uma questão de organização estrutural do jornal – preenchendo os espaços em branco e finalizando a disposição dos artigos, por exemplo – do que pela sua serventia. Além disso, os *Faits-Paris* prestavam-se, constantemente, a “recomendações de um negócio, de um livro, de uma empresa” (*idem*, p. 38), como um complemento ao anúncio publicitário, funcionando como uma indicação do próprio jornal. Quanto à configuração dos jornais, Balzac relata: “Os Anúncios tomando a quarta página do jornal, e o folhetim um quarto do que resta, os jornais não têm mais espaço” (*idem*).

O último tipo de jornalista é o Camarilhista. Como o próprio termo indica, esse nome é uma derivação de camarilha, ou seja, um grupo de pessoas que, convivendo com as camadas prestigiadas da sociedade e bajulando-as, exercem influência sobre elas, tentando beneficiar-se. Era função dos Camarilhistas, de um lado, reproduzir os discursos dos políticos aliados de forma a torná-los ainda mais convincentes, trabalhados e belos; de outro, transcrever as falas de políticos de opinião contrária à do jornal de maneira incompleta e reduzida ao absurdo. Segundo Balzac, essa variedade de jornalista é a mais bem-adaptada ao jogo da política.

O segundo subgênero dentre os publicistas é o Jornalista - Homem de Estado. Mais uma vez, encontramos variedades nesse subgrupo: o Homem Político (que se utiliza do jornal para se promover no mundo político), o Agregado (o “conselho do jornal”), o Agregado Desligado (“larápio da imprensa”, que critica um político em um jornal para poder defendê-lo em outro, atrás de novos ganhos) e o Político de Brochuras (gênero pouco lido após a Restauração, mas que consistia em aprofundamento sobre determinado assunto político).

Os outros subgêneros são: o Panfletário, definido como “órgão” de Oposição ao poder e não tem variedades; o Nadólogo, associado à burguesia por “vulgarizar” o conhecimento filosófico-literário para esse novo público; o Publicista de Carteira, variedade transitória e medíocre entre homem político e Nadólogo, que preza pelo interesse pessoal em detrimento do coletivo; o Escritor Monobíblia, barato e que condensa muitos assuntos em suas inúmeras obras, completamente desconhecidas; o Tradutor, subgênero em decadência pela disparidade discursiva que acrescentava às notícias estrangeiras; o Autor com Convicções.

Esse último subgênero possui três variedades na tipologia balzaquiana: o Profeta, influenciado pela ideologia saint-simoniana, que preza pela religiosidade e coletividade; o Incrédulo, “homem de negócios da ideia” (BALZAC, 2015, p. 59); o Sectário, homem de Fé na humanidade, muito raro, segundo Balzac, “dedicado até a imprudência, está disposta a pagar com a sua própria pessoa, como Jesus Cristo, pela humanidade” (*idem*, p. 60). Ao lado do Fabricante de Artigos de Fundo, também esse subgênero é relativamente elogiado pelo autor, que declara: “Ainda alguns anos, e estes três caracteres originais terão desaparecido, varridos pela grande corrente dos interesses parisienses. Este heroísmo mal colocado, que mostrava tanta vida e tanto calor [...], não poderá mais se conceber” (*idem*). Nesse sentido, os Autores com Convicções seriam um tipo de jornalistas não completamente absorvidos pelo sistema jornalístico; ainda teriam confiança em seus próprios ideais, não fazendo parte da dinâmica mercantilista da imprensa.

O segundo grande gênero proposto por Balzac é o Crítico, “autor impotente” (BALZAC, 2015, p. 61). Tal gênero seria composto por aqueles que julgam obras independentemente do seu preparo para analisar determinados assuntos, tornando-se uma “espécie de alfândega para as ideias, para as obras, para as empresas de comércio de livros. Pague os direitos, você passa!” (*idem*, p. 61). O axioma balzaquiano para a definição desse gênero é lancinante: “A crítica hoje só serve para uma única coisa: fazer viver o crítico” (*idem*, p. 62). Podemos estabelecer um paralelo aqui com a trajetória de Lucien e dos jornalistas de *Ilusões Perdidas*; constantemente, eram levados, por razões político-econômicas

a criticar negativamente uma publicação apenas para não perderem seu emprego; descaradamente, não hesitavam em, mais tarde, escrever algum artigo elogiando a mesma publicação, conforme as circunstâncias. Assim, é possível inferir o entrelaçamento entre a produção literária de Balzac e a sua produção jornalística/panfletária.

O Crítico da Nobreza Antiga, primeiro subgênero dentre os Críticos, possui duas variedades: o Universitário (“Refugiado nas alturas do *Quartier Latin* nas profundezas de uma biblioteca, este velho viu tantas coisas que não se preocupa em olhar o tempo presente. [...] Não tem ambições, recebe uma pensão, tem uma governanta, adora a juventude, profetiza os sucessos: engana-se sempre” [BALZAC, 2015, p. 64]) e o Mundano (inativo e desiludido da possibilidade de se viver da pena).

Ainda outros subgêneros apresentados são: o Jovem Crítico Louro, subdividido em Negador, Farsante, Incensador; o Grande Crítico, cujas variedades são o Executor de grandes obras e o Eufuista. Não nos detemos aqui na sua caracterização pela dificuldade colocada pelo alto grau de especialização proposto por Balzac, desnecessário ao nosso estudo, que pretende traçar um breve panorama sobre a tipologia do autor.

O subgênero Folhetinista, por outro lado, é de grande interesse para este trabalho. Ao contrário do que se esperaria, Balzac não o exalta; destaca a vida de prazeres proporcionada a esses escritores e de abundância de trabalho. “Ora, desde o dia em que a quarta página dos jornais se tornou campo fértil no qual florescem os anúncios, a crítica de livros acabou. Esta é uma das causas da diminuição progressiva da venda de obras literárias, de qualquer categoria a que pertençam” (BALZAC, 2015, p. 77).

Exibindo uma boa dose de destreza argumentativa, o autor disserta sobre a especificidade do gênero literário folhetim:

O folhetim é uma criação que só pertence a Paris, e só pode existir em Paris¹²³. Em nenhum país poder-se-ia encontrar esta exuberância do espírito, esta zombaria em todos os tons, estes tesouros de razão gastos loucamente, estas existências que se dedicam ao estado de confusão, a uma parada semanal incessantemente esquecida, e que deve ter a infalibilidade do almanaque, a leveza da renda, e decorar com um cortinado o vestido do jornal todas as segundas-feiras. [...] Esta vivacidade da produção espiritual faz da Paris de hoje a capital mais divertida, mais brilhante, mais curiosa que jamais existiu. É um sonho perpétuo. Nela são consumidos os homens, as ideias, os sistemas, as brincadeiras, as belas obras e os governos, de causar inveja ao tonel das Danaides (BALZAC, 2015, p. 77-78).

E, a seguir, faz o que parece ser um elogio a si mesmo, haja vista seu sucesso literário após 1830, e que não poderíamos deixar de mencionar: “O ofício do folhetinista é tão

¹²³ O visionário autor parece ter se enganado quanto a isso; veja-se o florescimento dos folhetins no Brasil durante o século XIX.

difícil que só há dois em vinte que conseguem ser lidos com prazer, e cuja verve é esperada na segunda-feira. Um dos dois é um de nossos poetas mais distintos” (BALZAC, 2015, p. 78).

O quinto subgênero é o dos Pequenos Jornalistas, cujo nome de suas variedades indica a crítica fornecida pelo autor: Bravo, Embusteiro, Pescador, Anônimo, Guerrilheiro. Balzac define a *Petite Presse*, como eram conhecidos os Pequenos Jornais, de forma atroz, o que lhe rendeu respostas bastante incisivas e irônicas por parte dos jornalistas – como a do *Le Figaro* e a de Jules Janin, que analisamos acima. Optamos por transcrever o longo trecho acerca desse segmento da imprensa, por se mostrar bastante esclarecedor para a compreensão da concepção balzaquiana da mídia de sua época:

Existe em Paris uma vintena de empresas de escândalo, de zombaria a todo preço, de gritarias impressas, das quais muitas são espirituosas, malvadas, e que são como as tropas ligeiras da Imprensa. Quase todos os iniciantes, mais ou menos poetas, fervilham nestes jornais sonhando com posições elevadas, atraídos a Paris como os mosquitos pelo Sol, com a ideia de viver de graça em um raio de ouro e de alegria lançado pela livraria ou pelo jornal. Eles bisbilhotam as livrarias, insinuam-se nas Revistas e conseguem com dificuldade, perdendo seu tempo e sua juventude, produzir-se. Estes bravos rapazes acreditam que o gênio dispensa o pensamento, tombam de desejo por uma musa, e quando medem a distância que separa um livro de uma coluna de jornal, quando percorrem os matagais situados entre o estilo e algumas frases de uma coluna de pequeno jornal, seus cérebros secam [...] (BALZAC, 2015, p. 85-86).

O autor parece fazer referência aos jovens *parvenus*, provenientes de famílias burguesas, que partiam para a capital francesa em busca de emprego, encantando-se, principalmente, pela carreira literária e pelo estilo de vida artístico, até então muito associado ao jornalismo. Balzac critica os costumes desses aspirantes a escritor,

[...] alegres como os presos por dívidas, belos rapazes que só pensam no amor, na dissipação [...]. É a turbulência dos primeiros desejos literários [...]. Aí se encontra todo o sal do jornalismo, um espírito constantemente original, gasto em fogos de artifício cujas carcaças (os motivos) são, entretanto, como sempre, horrendas (BALZAC, 2015, p. 86).

Na explanação sobre a primeira variedade, o Bravo, Balzac fornece uma pista perturbadora sobre a constituição do campo jornalístico-literário. Remetendo ao século XVIII, quando Rousseau foi exilado pelo teor de suas publicações, o autor afirma que, no século XIX, pouca atenção se dava para qualquer calúnia escrita nos jornais, pois, devido à enorme quantidade de críticas, ela “só feriria aquela para quem fosse escrita” (*idem*, p. 87). Infere-se, portanto, que Balzac censura a falta de foco e de crédito dos jornais, asseverando que esse pouco envolvimento entre público e as afirmações da imprensa acerca das novidades literárias é a “[...] jurisprudência que a Imprensa fez na literatura francesa” (*idem*).

Mais uma vez, é possível estabelecer um paralelo entre a obra *Ilusões Perdidas* e a tipologia desenvolvida pelo autor. Quando Lucien de Rubempré se associa aos jornalistas, percebe que, independentemente de suas próprias convicções, teria que escrever artigos que ovacionassem ou repudiassem obras alheias – de amigos, inclusive; lembramos aqui a crítica ferrenha que o poeta dirigiu ao livro de D’Arthez -, conforme as exigências do jornal para o qual trabalhasse. Na *Monografia*, essa faceta da carreira jornalística é novamente trazida à tona: “Entre os grandes críticos [...], há os que se voltaram contra seus ídolos tentando quebrá-los, que se permitiram calúnias cuja mancha fica-lhes na consciência, e que gemem por ter escrito certas páginas ou elogios ou acusações igualmente falsas e mentirosas” (*idem*, p. 87).

Balzac conclui sua monografia problematizando a veracidade daquilo que é difundido pelos jornais, haja vista sua constituição mercantilista, segundo a qual os discursos que ali circulam podem ser adaptados às necessidades políticas e financeiras da instituição jornalística e de seus membros. Esta seria um organismo que, por conseguinte, exigiria coesão entre suas células – as partes não podem ser maiores que o todo, ou seja, as idiossincrasias pessoais não poderiam se sobrepor aos interesses do jornal como um todo. Esse funcionamento levaria a um esmagamento das opiniões espontâneas e sinceras dos escritores.

Para finalizar esta resenha, destacamos uma passagem em que o romancista-jornalista faz referência, ainda que de forma crítica, à função do literato¹²⁴, colocando-o na posição de visionário legitimado pelo público (que ele também não deixa impune, por entendê-lo como o fomentador da dinâmica jornalística ao continuar comprando jornais inconsistentes):

Tal é o recenseamento das forças da IMPRENSA, a palavra adotada para expressar tudo o que se publica periodicamente em política e literatura, e onde se julgam as obras daqueles que governam e daqueles que escrevem, duas maneiras de conduzir os homens. Você viu as engrenagens da máquina [...] (BALZAC, 2015, p. 112).

Assim como suas considerações expressas em *Ilusões Perdidas*, as ideias presentes na *Monografia* também foram analisadas pelos escritores-jornalistas contemporâneos, que se sentiam atingidos pelas suas críticas. Jules Janin escreve novamente uma réplica ao autor, sustentando o mesmo posicionamento agressivo que demonstrou na crítica a *Un grand homme de province*. A *Réponse a M. de Balzac* foi publicada pela primeira vez em fevereiro de 1843 no *Journal des Débats*, periódico em que Jules Janin teve papel significativo por um longo tempo, e foi republicada na revista *Variétés Littéraires* em 1859. A réplica se inicia por destacar a fúria de que Balzac teria sido tomado no que tange ao

¹²⁴ Há, aqui, uma relação com o pensamento de Bénichou (1973), segundo o qual os grandes escritores “representam seu tempo, mas também o governam” (p. 328).

jornalismo, optando o crítico por fazer uma análise geral do mal que acometeria a maioria dos escritores no século XIX:

De todas as doenças que se ligam, neste século, à infeliz carcaça dos homens de letras e dos artistas, a mais triste e mais incurável é o orgulho. O orgulho emana de todos os seus poros: dele eles vivem, e o desejam. O *eu* dessas pessoas se expande tão longe quanto a pele de um mortal pode se expandir¹²⁵.

Janin vê a atitude de Balzac como ingratidão à crítica, que é o que nutre a publicação e a difusão das suas obras; obras essas constituídas na e pelo jornalismo, que considerava Balzac seu “*enfant bien-aimé*” e lhe dava uma “auréola popular”¹²⁶. Mais uma vez, Janin não perdoa o estilo balzaquiano:

Quanto àquela *Monografia* [...], confesso que teria sido melhor dormir do que perder uma hora com tal leitura. Começa com uma palavra de fabricação de M. de Balzac. Ele não deseja mais que se fale *homem de letras*, mas *gendelettre*. M. de Balzac, *gendelettre*, *marechal gendelettre!*¹²⁷

Assim como no artigo sobre *Ilusões Perdidas*, a leitura que Janin faz da *Monografia* balzaquiana é detalhada; o crítico opina sobre toda a tipologia apresentada por Balzac, demonstrando certo desinteresse, mas, ainda assim, mantendo o compromisso de evidenciar que se debruçou sobre o assunto. Ele finaliza seu texto de maneira cáustica com uma defesa da imprensa, problematizando a querela vivida por Balzac – considera sua opinião indigna -, em contraparte à tradição elogiosa de que a instituição jornalística gozava:

Talvez estejamos fazendo muito alvoroço de algumas páginas ditadas por um cego rancor. Mas nos indigna, no fim, presenciar essa perpétua depreciação de uma arte que foi vista como honrosa pelos maiores políticos deste século e do século passado; a qual Mirabeau reverenciava, da qual Chateaubriand era orgulhoso. É lastimável ver se espalhar sobre essa lama as inteligências mais vivas, mais avançadas, mais sérias; e é por isso que superamos mais uma vez nossa repugnância para prosseguir a leitura dessas monografias e responder ao seu desafortunado monografista¹²⁸.

¹²⁵ Jules Janin. Réponse à M. de Balzac. A propos de sa *Monographie de la Presse Parisienne. Variétés Littéraires*. Hachette, 1859. P. 106. No original: “*De toutes les maladies qui s’attachent, dans ce siècle, à la malheureuse carcasse des gens des lettres e des artistes, la maladie la plus triste et la plus incurable, c’est l’orgueil. L’orgueil leur sort par tous les pores: ils en vivent, et surtout ils en crèvent. Le moi de ces gens-là s’étend tout aussi loin que la peau d’un mortel peut s’étendre*”.

¹²⁶ *Idem*, p. 107.

¹²⁷ *Idem*, p. 112. No original: “*Quant à cette Monographie [...], j’avoue qu’en vérité mieux eût valu dormir que de perdre une heure à cette lecture. Cela commence par un mot de la fabrique de M. de Balzac. Il ne veut plus qu’on dise un homme des lettres, il veut qu’on dise gendelettre. M. de Balzac, gendelettre, maréchal gendelettre!*”.

¹²⁸ *Idem*, p. 115. No original: “*Peut-être faisons-nous là trop de bruit de quelques pages dictées par un aveugle dépit. Mais cela indigne, à la fin, d’assister à ce perpétuel dénigrement d’un art qui a été tenu à l’honneur par les plus grans politiques de ce siècle et du siècle passé; dont Mirabeau s’honorait, dont M. Chateaubriand était fier. Cela fait peine de voir traîner dans cette boue les intelligences les plus vives, les plus avancées, les plus sérieuses; et voilà pourquoi nous avons surmonté encore une fois notre répugnance à poursuivre ces monographies et à répondre au malencontreux monographe*”.

Diante dos ataques de Balzac à imprensa e da sua recepção pelos outros escritores, podemos inferir que a relação do autor com o jornalismo era vista como potencialmente problemática. Desde o início de sua carreira, quando escrevia apenas sob pseudônimos (tais como lorde R'hoone ou Horace de Saint Aubin), Balzac publicava através dos periódicos. Em 1824, escreveu para o pequeno jornal *Feuilleton Littéraire*; a partir de 1830, quando começa a se fazer notar (principalmente com a publicação de *Les Chouans*), passa a redigir para diversos jornais. É também nesse ano que se associa a Émile de Girardin para a publicação do *Feuilleton des Journaux Politiques*; escreve anonimamente também para o jornal satírico *La Caricature*. Três anos mais tarde, decide-se por diminuir sua carreira “puramente jornalística”¹²⁹, não mais enviando aos jornais as obras completas, mas apenas pré-publicações.

Em 1835, Balzac arrisca mais um grande empreendimento de ordem jornalística, comprando ações do jornal *La Chronique de Paris*, do qual se torna *patron de presse*. Publica em seu periódico várias obras inéditas, mas dele se desliga no ano seguinte, contraindo inúmeras dívidas que o levaram, inclusive, à prisão. Adere à *Société des Gens des Lettres* em 1838 e, dois anos mais tarde, funda a *Revue Parisienne*, com o auxílio de Dutacq; mas a revista mensal – que, basicamente, continha escritos apenas do próprio Balzac – só sobrevive a três números.

Outro elemento que traz ainda mais complexidade à compreensão da descrença e desilusão do autor de *Ilusões Perdidas* em relação ao “quarto poder” é o seu envolvimento com a política. Essa tendência – Balzac chegou a se candidatar às eleições legislativas em 1848 – certamente alimentou a injúria dos jornalistas; estes, acusados de mercantilismo de ideias, de se venderem a qualquer pessoa que lhes oferecesse vantagens de qualquer ordem, sem dúvida questionavam a legitimidade de Balzac para desonrá-los quando ele mesmo era um escritor “atrelado” a posicionamentos políticos e a instituições midiáticas. Sua aparente ingratidão ao meio original mostrava-se imperdoável para seus companheiros de profissão; por que Balzac seria diferente?

Ilusões Perdidas se torna uma obra de impacto ainda maior nesse sentido, pois possui traço autobiográfico. É impossível, conhecendo-se um pouco da luta balzaquiana em busca de um lugar de prestígio nos círculos literários, não associá-la aos desafios enfrentados por Lucien de Rubempré. Ambos saem da província em direção a Paris, conhecem diferentes literaturas, procuram expressar-se por poesia, teatro, romance, envolvem-se com o jornalismo

¹²⁹ Vida e obra de Balzac. In: *Ilusões Perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

e com a política; ambos são figuras controversas – idolatrados por uns, desprezados por outros. O que o romance traz são os bastidores do próprio romance e da vida literária (e, por que não, uma romantização da vida literária?) – não só no que tange ao escritor, mas a todo o contexto de produção e difusão da literatura, em suas diversas fases e instâncias.

Analisando-se esse panorama perspicaz, é inegável a representatividade do autor da *Comédia Humana*, que, felizmente, foi reconhecida pelos seus contemporâneos – apesar de seus mal-entendidos com a imprensa - e se estende até os nossos dias. Seja como precursor do realismo moderno, como instaurador de polêmicas acerca do mundo literário ou como uma personalidade excêntrica, Balzac é uma leitura fundamental para se compreender o funcionamento da sociedade francesa da primeira metade do século XIX.

No próximo capítulo, pretendemos perscrutar o sentido das personagens construídas por Balzac para sua época, procurando articular sua composição antitética – artista X burguês, jornalismo X Cenáculo, capital X província – com o princípio balzaquiano de fidelidade ao real, o momento histórico da obra e a experiência pessoal do autor. Nosso objetivo é refletir sobre os significados e efeitos que a interferência romântica latente nesses antagonismos traz para a compreensão do romance e da *Comédia Humana* como um todo. Buscaremos também investigar, através da análise de outras obras que contemplam o tema, a abordagem balzaquiana das mulheres de gênio, dos efeitos melancólicos do sucesso, das disparidades e correspondências entre capital e província, a fim de problematizar o inventário balzaquiano da sociedade.

3. A FRIEZA DA GLÓRIA¹³⁰

¹³⁰ Expressão utilizada por Balzac em *Modesta Mignon*, ao descrever “a estranha sedução da glória” (BALZAC, 1991, p. 595).

Para sua “infelicidade”, adverte-nos o narrador de *Ilusões Perdidas*, Lucien Chardon e sua irmã Ève haviam sido educados “na esperança de futuros brilhantes” (BALZAC, 2007, p. 55). Após a morte do pai, um boticário de razoável fortuna que, ao fim da vida, só deixara dívidas, Ève e sua mãe passaram a trabalhar como lavadeira e cuidadora de parturientes, respectivamente, enquanto Lucien dedicava-se aos estudos e ao trabalho intelectual. “A estrita economia desse lar” era “quase inteiramente absorvida por Lucien”, dado que a “devoção com que [a senhora e a senhorita Chardon] apostavam em seu futuro era sem limites” (BALZAC, 2007, p. 56).

Se as esperanças de sucesso de Ève são malogradas desde o início do romance, quando a moça é obrigada a se dedicar ao sustento da família em detrimento da realização de seu promissor futuro¹³¹, o mesmo só acontece com Lucien posteriormente, após ter tido a oportunidade de se arriscar na carreira de sua escolha própria. O poeta “tinha uma audácia [...], o caráter gascão, astuto, corajoso, aventureiro, que exagera o bem e enfraquece o mal, que não recua diante de uma falha se ela o faz lucrar, e que menospreza o vício se dele pode fazer um degrau” (BALZAC, 2007, p. 61). Descrito como um “espírito volúvel”, Lucien é tomado, ao longo da narrativa, pelas suas “disposições de ambicioso” (BALZAC, 2007, p. 61); e a glória, tão atraente no início, transforma-se em uma grande decepção.

Constatando a política que rege o mundo literário (e dela se apropriando), Lucien vê seus ideais românticos de talento e sucesso genuínos caírem por terra. Assim como muitos personagens ligados de alguma forma ao âmbito artístico, o protagonista passa de uma perspectiva romântica do funcionamento social para uma mais realista e, por assim dizer, pessimista. É possível notar esse movimento, essa mudança de olhar, em várias obras da *Comédia humana*, principalmente nos personagens que sofrem algum tipo de descontextualização ou deslocamento de sua moldura usual. Bons exemplos disso são os casamentos entre pessoas provenientes de diferentes classes sociais (entre aristocratas e burgueses) e/ou de diferentes estilos de vida (entre artistas e burgueses), como os que atravessam as protagonistas de *Ao chat-qui-pelote* e *A musa do departamento*. Em *Modesta Mignon*, a figura que é deslocada e desmistificada é o poeta Canalis; em *Beatriz*, é a srta. Des

¹³¹ Vale ressaltar que em nenhum momento é mencionada qualquer aspiração pessoal de Ève. Entretanto, a moça, assim como seu irmão, tivera uma excelente educação quando jovem, o que permite supor que sua dedicação ao trabalho de lavadeira tivesse sido uma desilusão, visto que, como citamos anteriormente, ela havia sido incitada a almejar um futuro extraordinário. Ambas as mulheres Chardon assumem, quando da morte do provedor, a posição de mantenedoras da família; abrindo mão de suas próprias ambições em prol das do irmão, Ève encarna uma atitude “sacrificial”, esperada da figura feminina no contexto social do século XIX. Não esqueçamos, porém, que o fato de tomar as rédeas da economia doméstica indica seu papel ativo no mecanismo capitalista. Nesse sentido, o posicionamento de Lucien diante da sociedade burguesa é muito mais passivo, o que justifica e, simultaneamente, alimenta o mito do gênio, como discutido no capítulo 1.

Touche/Camille Maupin que se perde em sua vida dupla e na transição entre capital e província.

Mesmo em *Ilusões Perdidas*, ressalta-se o pertencimento de algumas figuras a determinados cenários. A sra. de Bargeton, por exemplo, considerada das altas rodas em Angoulême, perde seu brilho em Paris, mal sendo reconhecida por Lucien: “é verdade que certas pessoas não têm nem o mesmo aspecto tampouco o mesmo valor uma vez separadas das figuras, das coisas, dos lugares que lhe servem de moldura. As fisionomias vivas têm uma espécie de atmosfera que lhes é particular” (BALZAC, 2007, p. 188). E o próprio Lucien, na capital, torna-se um ambicioso sem limites e escrúpulos, à mercê das armadilhas do sucesso fácil.

Na obra balzaquiana, a carreira artística e o sucesso em todo âmbito social exercem forte magnetismo sobre os personagens, a que o autor chama, no Prefácio à segunda parte de *Ilusões Perdidas*, de “atração funesta” (BALZAC, 2007, p. 727); a alta cultura, a arte e a erudição atraem, ao mesmo tempo em que causam certo estranhamento para aqueles que se encontram fora da esfera dos gênios. No entanto, em *Modesta Mignon* (1844), Balzac descreve quão fria é a glória quando vista de perto, seja por quem a atingiu, seja por quem convive com alguém que o tenha feito. Intitulamos este capítulo segundo essa proposição balzaquiana a fim de investigar o modo como a glória (em especial, a artística) é retratada não só no nosso principal objeto de estudo, mas também em outras narrativas, cuja análise acessória contribui para a compreensão da representação do homem de gênio e seu lugar na sociedade.

Nosso objetivo principal é investigar e lançar hipóteses sobre o sentido histórico dos personagens de Balzac, o que propicia uma discussão acerca do realismo que costumamos atribuir à sua obra, bem como da importância de seu registro e interpretação dos costumes franceses do início do século XIX. Assim, algumas questões que nos direcionam são: o afinamento entre talento e caráter, harmonia tão cara a Balzac e, segundo o autor, extremamente rara; a genuinidade do homem de gênio e da mulher superior, ou seja, a importância de não se tratar apenas de um simulacro, o que sugerem algumas descrições de Canalis, Lousteau, sra. de Bargeton e Dinah Piedéfer; a representação das mulheres ligadas à arte, considerando sua localização dentro da *Comédia Humana*, e o sentido de seus “destinos”, levando-se em conta o contexto histórico de produção da obra.

Finalmente, faremos uma análise esmiuçada de textos teóricos de Balzac e de Horace Raisson que se referem à propriedade intelectual e à situação do escritor e do jornalista na sociedade, estabelecendo paralelos com a obra literária e adentrando as questões

que unem e separam posicionamentos literários e políticos. Por fim, perscrutaremos as relações entre capital e província tais como se apresentam no romance *Ilusões Perdidas*, atentando para os efeitos das grandes revoluções passadas e em marcha no período em que a narrativa se passa, o que culmina num diálogo entre estéticas literárias e ideais sócio-políticos, bem como em antíteses conceituais, comuns em todo contexto de transição.

3.1. As mulheres superiores de Balzac

A *Comédia Humana* está repleta de figuras femininas de invejável erudição. São as “mulheres superiores”, como as chama Balzac. Veremos que, muitas vezes, essas personagens, apesar de seus próprios talentos, acabam exercendo papel mais forte como mentoras dos homens de gênio. Isso porque o desenvolvimento de suas habilidades artísticas é comprometido em algum momento por cerceamentos sociais, que impedem ou, pelo menos, dificultam em grande medida a realização feminina em qualquer função que não seja a maternal e conjugal.

É interessante problematizar a localização das obras que tratam de mulheres superiores dentro do universo balzaquiano. *Ao chat-qui-pelote* (1829)¹³², *Beatriz* (1839) e *Modesta Mignon* (1844) situam-se nas *Cenas da Vida Privada*, enquanto que *A musa do departamento* (1844) encontra-se nas *Cenas da Vida Provinciana*. Segundo o *Avant-propos* (1842),

as *Cenas da Vida Privada* representam a infância, a adolescência e seus erros, como as *Cenas da Vida de Província* representam a idade das paixões, dos cálculos, dos interesses e da ambição. Depois as *Cenas da Vida Parisiense* oferecem o quadro dos gostos, dos vícios e de todas as coisas desregradas que excitam os costumes próprios das grandes capitais, onde se encontram ao mesmo tempo o bem e o mal extremos (BALZAC, 1947, p. 20).

Se, em *Ilusões Perdidas*, Balzac afirma que Paris é a “terra dos escritores” (BALZAC, 2007, p. 229), único lugar onde o sucesso literário poderia ser alcançado, o fato de as histórias das mulheres de talento ligadas à literatura serem circunscritas ao interior do país e, principalmente, à esfera doméstica, nos fornece indícios da forma como eram vistas socialmente. Quanto a isso, poderia se contra argumentar que *Ilusões Perdidas* constitui também uma das *Cenas da Vida Provinciana*; entretanto, vale ressaltar que essa é uma obra

¹³² A protagonista de *Ao chat-qui-pelote*, Augustina, não é descrita pelo narrador como mulher superior e essa é, justamente, uma discussão que pretendemos apresentar ao longo desta seção. Entretanto, consideramos fundamental o estudo dessa narrativa pela sua representação da tortuosa relação entre burgueses e artistas e do deslocamento social trazido pela convivência com a arte e a erudição na obra balzaquiana.

de transição para as *Cenas da Vida Parisiense*, pela própria trajetória de Lucien, narrada, essencialmente, na capital.

Começamos pela figura feminina superior presente em nosso principal objeto de estudo: a sra. de Bargeton. Típica mulher balzaquiana, na faixa dos trinta anos, Naïs (ou Louise, como Lucien a chamava) “apreciava as artes e as letras, gosto extravagante, mania altamente deplorada em Angoulême, mas que era necessário justificar esboçando a vida desta mulher nascida para ser célebre, mantida na obscuridade por fatais circunstâncias”; o narrador destaca que sua “influência foi determinante no destino de Lucien” (BALZAC, 2007, p. 68), já que foi sua mentora, incentivando suas ambições literárias e instruindo-o sobre como se comportar em sociedade.

Naïs convivera, quando jovem, com um abade, que se encarregara de sua educação, descrita como “masculina” (BALZAC, 2007, p. 70). O pároco transmitiu sua “sagacidade de análise” e suas ideias à jovem aluna, “sem pensar que essas qualidades tão necessárias a um homem tornam-se defeitos em uma mulher destinada às mais humildes ocupações de uma mãe de família” (BALZAC, 2007, p. 70).

O abade Niollant, alma entusiasta e poética, era sobretudo notável pelo espírito singular aos artistas, que comporta diversas qualidades apreciáveis, mas que se eleva acima das ideias burguesas pela liberdade dos juízos e pela abrangência das observações. Se, na sociedade, esse espírito consegue o perdão de suas temeridades por causa de sua profunda originalidade, ele pode parecer prejudicial na vida privada pelos desvios que inspira (IP, BALZAC, 2007, p. 70).

Sem parâmetros de comparação em uma província bastante simples, os modos de Naïs não haviam sido lapidados de acordo com as normas da alta sociedade; tinha seus adoradores e adquirira um ar de altivez por isso, “não reconhecendo a seu redor senão homens inferiores” (BALZAC, 2007, p. 70). Seu pai tem consciência da dificuldade de impor um casamento para alguém de tão forte personalidade, pois, “como todas as jovens saídas da rota traçada por onde deveriam caminhar todas as mulheres”, Naïs desprezava o casamento. “Repugnava-lhe submeter sua inteligência e sua pessoa aos homens sem valor e sem grandeza pessoal que pudesse conhecer. Desejava comandar e devia obedecer” (BALZAC, 2007, p. 71).

Assim, a solução encontrada é a união com o sr. de Bargeton, cuja precoce senilidade e “debilidade de espírito” (BALZAC, 2007, p. 72) permitiriam à jovem conduzir sua herança e ter razoável independência. Por não ter com quem compartilhar seu conhecimento e seu amor pelas artes, a sra. de Bargeton passa a empregar sua erudição indistintamente, afirma o narrador, que chega a ridicularizá-la: “ela começava a tudo *tipificar*,

individualizar, sintetizar, dramatizar, superiorizar, analisar, poetizar, proseificar, colossificar, angelizar, neologizar e tragificar” (BALZAC 2007, p. 73). Naï s admirava Lorde Byron e Rousseau, bem como “todas as existências poéticas e dramáticas”, pois que “revestia as pessoas de gênio com uma auréola, e acreditava que viviam de perfumes e luzes” (BALZAC, 2007, p. 74-75). Ela “suspirava por Paris, onde viviam os grandes homens” (BALZAC, 2007, p. 81).

O salão dos Bargeton era um “cenáculo” que reunia apenas mediocridades: “os mais lastimáveis espíritos, as mais mesquinhas inteligências” (BALZAC, 2007, p. 80). O barão du Châtelet, funcionário da Corte, conquistara a confiança de Naï s por meio de seus ares de conhecedor da alta sociedade; entretanto, o narrador explicita que o personagem apenas fingia suas qualidades e talentos, colocando em relevo a importância das aparências naquele círculo social. É por meio dele que a sra. de Bargeton conhece Lucien, descrito como a “outra criança sublime” (BALZAC, 2007, p. 81) da região. Até então “triste por conhecer o gênio apenas de longe”, Naï s vibra com a perspectiva de receber um tão talentoso poeta em seu salão, e, apaixonando-se, faz-se sua protetora e benfeitora nas artes, na política e no comportamento social.

A relação entre a sra. de Bargeton e Lucien logo começa a chamar a atenção dos frequentadores do salão. A honra da jovem senhora passa a ser questionada, ainda que seu amor, enquanto na província, fosse puramente “platônico” (BALZAC, 2007, p. 161). A esse respeito, o narrador enfatiza a rigidez com que os provincianos julgavam as pessoas de estirpe e, principalmente, que tinham em alta conta:

A senhora de Bargeton sofria as consequências de sua realeza. Dentre as extravagâncias da sociedade, vocês não observaram os caprichos de seus julgamentos e a loucura de suas exigências? Há pessoas às quais tudo é permitido: podem fazer as coisas mais desarrazoadas; nelas, tudo é decente; todos justificam suas ações. Mas há outras com as quais a sociedade é de uma severidade inacreditável: essas pessoas devem tudo fazer bem, jamais podem se enganar, nem fraquejar, tampouco deixar escapar uma tolice; seriam como estátuas admiradas, retiradas de seus pedestais [...]; a elas, nada de humano é permitido, elas são sempre tomadas como divinas ou perfeitas (BALZAC, 2007, p. 157-158).

É por serem difamadas injustamente, de acordo com o narrador, que as mulheres acabam por tomar uma “resolução pública” (BALZAC, 2007, p. 161); a sra. de Bargeton, assim, perdeu-se após sofrer com tais calúnias infundadas. Quando um dos membros da alta roda de Angoulême vê certa proximidade entre Lucien e Naï s, supondo que a paixão tivesse se consumado, toda a cidade passa a comentar o suposto relacionamento. A sra. de Bargeton, então, incita o marido a defender sua inocência num duelo. Ele vence, mas sair da província

torna-se uma prioridade para o casal, a fim de que os rumores se arrefeçam: ele parte para Escarbas a fim de conquistar um cargo de deputado e ela, para Paris, com o objetivo de fazer parte da sociedade da sra. d'Espard, personagem muito influente no universo balzaquiano.

Naïs deseja ardentemente triunfar nessa “mudança de existência”, que é a “única vida de uma mulher digna” (BALZAC, 2007, p. 176). De forma bastante contundente, a altiva provinciana instiga Lucien a acompanhá-la em sua jornada, enaltecendo a capital de forma a tocar o jovem poeta em sua principal franqueza – a ambição:

- Lá, meu caro, está a vida dos seres superiores. Somente lá se está à vontade com seus pares; em qualquer outro lugar se sofre. Aliás, Paris, capital do mundo intelectual, é o teatro de seus sucessos! [...] Não deixe suas ideias criarem ranço na província, comunique-se prontamente com os homens que representam o século XIX. Aproxime-se da corte e do poder. Nem as distinções, tampouco as dignidades, virão encontrar o talento que se estiola em uma cidade pequena. [...] Os grandes talentos não são mesquinhos, eles o apoiarão. Quando o souberem altamente colocado, suas obras adquirirão um imenso valor. Para os artistas, o grande problema a ser resolvido é aquele de se colocar à vista. Assim, ali você encontrará mil ocasiões para fazer fortuna, sinecuras, uma pensão do governo (BALZAC, 2007, p. 177).

É Naïs quem incute em Lucien a romantização de Paris e da carreira literária. Com fins diferentes, ambos anseiam pelas promissoras possibilidades - supostamente - oferecidas pela capital. A sra. de Bargeton deseja influência e convivência em um círculo social à sua altura; e, como Lucien, passará por uma desilusão, já que sua superioridade provinciana se revela inferior às convenções parisienses. Transformada na aparência e nos modos pela sra. d'Espard, Naïs percebe que, em comparação aos homens da capital, Lucien nada tinha de belo e genial e seu relacionamento se deteriora. A herdeira dos Nègrepelisse se utiliza de sua inteligência e perspicácia para ter sucesso na sociedade não enquanto mulher de gênio, mas enquanto figura de influências, ciente das regras sociais e especialista em entreter os convidados de um refinado salão. Não se dedica às artes com um ímpeto de missão para com a sociedade – objetivo que Balzac defende ser o dos gênios -, mas com o fim de ascensão social¹³³.

No retrato da sra. de Bargeton, vemos algumas questões que se apresentam também nas descrições de outras mulheres superiores: o casamento por conveniência que traz apenas infelicidades pela falta de afinidade entre os cônjuges; uma educação vasta (“masculina”), pouco apropriada à função conjugal e maternal feminina, de acordo com o que se pensava no século XIX; o desejo de transgressão desse padrão social limitante através do convívio com pessoas de igual potencial intelectual; a “vigia” sob a qual tais mulheres vivem,

¹³³ O mesmo se dá com Lucien, após conhecer a vida parisiense e deixar-se levar pela vaidade e ambição.

especialmente na província, o que implica o poder do olhar do outro sobre suas vidas; o fato de se tornarem benfeitoras de escritores e protetoras de alguma figura masculina de seu afeto. Esta última aponta para a quase inescapável maneira como o papel da mulher era significado na sociedade – de alguma forma, mesmo que fugindo dos lugares-comuns sociais para “lançar” um homem de gênio, essas personagens ainda exercem uma incumbência em algum nível maternal. Pretendemos analisar brevemente de que maneira essas problemáticas aparecem nas outras obras que fazem parte de nosso *corpus*.

3.1.1. O casamento e o conflito entre lugares sociais

Rónai (1994) afirma que “o choque de dois ambientes sociais dentro da história de um amor” é “um tema bem balzaquiano” (p. 79). Nas obras que analisamos, os casamentos das personagens femininas não correspondem a grandes histórias de amor. Assim como os relacionamentos extraconjugais, apresentam embates, ora de ordem social, ora de ordem intelectual. Como vimos no caso da sra. de Bargeton, seu marido tinha uma inteligência limitada, em contraste com a da esposa; no seu relacionamento com Lucien, suas origens é que eram conflitantes (ela, herdeira de uma família abastada, e ele, filho de um pequeno burguês).

A primeira obra do volume I da *Comédia Humana*, *Ao chat-qui-pelote* (1830), narra o relacionamento, inicialmente bastante apaixonado, entre o pintor aristocrata Teodoro de Sommervieux e da filha de um comerciante de tecidos, Augustina Guillaume¹³⁴. Desde o início, a aproximação dos jovens foi desencorajada pelo senhor Guillaume que, conhecendo os hábitos boêmios, alerta que “[...] os artistas em geral são uns pobres-diabos que não têm vintém. São muito gastadores para não serem sempre uns peraltas” (BALZAC, 1994, p. 107) e que “[...] uma mulher para ser feliz devia casar-se com um homem de sua classe; cedo ou tarde a gente era castigada por ter querido elevar-se demasiado alto [...]” (BALZAC, 1994, p. 109).

Essa falta de afinidade entre burgueses e artistas dá o tom de todo o enredo; os primeiros são descritos como ligados a uma lógica objetiva, uma visão dinâmica e pragmática da vida; já os últimos são associados ao subjetivo, às questões existenciais e à apreensão e expressão do mundo de uma maneira única. Logo nas primeiras páginas da novela, fica

¹³⁴ Reiteramos que a protagonista não é, em nenhum momento, caracterizada como mulher superior, porém, esperamos justificar a análise dessa obra em nosso trabalho por meio do estudo dos contrastes entre classe artística e burguesa e da posição de uma mulher culta na sociedade do século XIX.

evidente o contraste entre a figura de Sommervieux – descrito como pálido, atormentado, expressivo e bem-vestido - e os funcionários da loja de tecidos – “três risonhas faces rechonchudas, claras, rosadas, mas tão comuns como as imagens do Comércio esculpidas em certos monumentos” (BALZAC, 1994, p. 85). Assim, Balzac destaca que a mútua curiosidade entre esses dois tipos sociais era inevitável. A mitificação distintiva do gênio, que estudamos acima, é nitidamente utilizada pelo autor, que descreve como Augustina sentiu uma “aura de loucura” (BALZAC, 1994, p. 98) ao ver que era o objeto dos afetos de um pintor famoso.

A lacuna no relacionamento entre os dois jovens se constitui na distância entre seus mundos – o do lucro e o da criatividade. Sommervieux se apaixona pela imagem de Augustina, que, ao começar a frequentar a alta sociedade,

[...] deixou transparecer sua ignorância, a impropriedade de sua linguagem e a estreiteza de suas ideias. [...] Teodoro não pôde negar a evidência de uma verdade cruel: sua mulher não era sensível à poesia, não vivia na esfera dele, não o acompanhava em todos os seus caprichos, nas suas improvisações, nas suas alegrias, nas suas dores. Ela marchava terra a terra na vida real, ao passo que ele tinha a cabeça nas nuvens (BALZAC, 1994, p. 114).

Percebendo o desagrado do marido, que logo se lança numa vida adúltera, Augustina resolve ler incansavelmente, a fim de se educar artisticamente. “‘Se não sou poetisa’ – dizia a si mesma –, ‘pelo menos compreenderei a poesia’” (BALZAC, 1994, p. 116). Ainda assim, a jovem não consegue atender às expectativas do pintor, influenciada pela sua criação burguesa e religiosa; de forma cruel, menospreza-se uma relação racionalizada – ao invés de espontânea - com a arte. A ideia explicitada é de que já se nascia artista – esse “estado de espírito” não poderia ser desenvolvido nem mediante árdua dedicação¹³⁵.

Dado o contexto de reorganização de classes promovido pela ascensão da burguesia, que certamente abalou a soberania aristocrática, esse posicionamento pode ser uma forma de menosprezo às camadas menos favorecidas, com objetivo de assegurar uma já ultrapassada nobreza “de sangue”. *Ao chat-qui-pelote* mostra ainda como o contato de Augustina com os homens superiores a deixou sem lugar na sociedade: tendo se instruído, a jovem não mais compreendia a vida burguesa dos pais, chegando a desdenhá-los; entretanto, também não era aceita nas rodas privilegiadas devido à sua origem. Quando a moça contava aos pais sobre a tristeza de não ser apreciada pelo marido, estes o criticavam, afirmando que era um homem pouco trabalhador, libertino e desligado das necessidades práticas do

¹³⁵ Augustina “tentou modificar seu caráter, seus costumes e seus hábitos; mas devorando volumes, aprendendo corajosamente, nada mais conseguiu do que se tornar menos ignorante. A leveza de espírito e a graça na conversação constituem dom da natureza ou fruto de uma educação iniciada no berço. [...] Compreendeu a literatura e as belezas da poesia, mas já era muito tarde para ornar sua memória rebelde. Ouvia com prazer as conversas nas rodas sociais, mas não fornecia nenhuma contribuição brilhante” (BALZAC, 1994, p. 116).

cotidiano; Augustina, então, tomava o partido do pintor: “Minha querida mãe, a senhora julga com demasiada severidade as pessoas superiores. Se elas tivessem ideias semelhantes às dos outros, não seriam mais criaturas de talento” (BALZAC, 1994, p. 120). Assim, ela é deslocada de sua própria classe (RÓNAI, 1994, p. 80).

Em *A musa do departamento* (1837/1843), o mesmo misto de encantamento e estranhamento entre as esferas literária e burguesa pode ser notado. Entretanto, o desenrolar do romance é bastante diferente do que citamos acima. A protagonista, Diná Piédefer (seu nome de solteira), vive na cidade medieval de Sancerre, com o marido, o sr. de la Baudraye. Diná é uma leitora voraz, de inteligência superior e incentivadora de debates profundos sobre arte em seu círculo de amigos, aos quais o marido, protótipo do burguês de mente fechada, provinciano e avaro, não dá qualquer atenção. Frustrada e ávida por comprovar sua erudição, a sra. de la Baudraye chega a publicar alguns versos sob pseudônimos, o que logo é proibido pelo marido. Sendo marcada pelo talento e incompreendida na sua própria classe social (“sabendo-se poeta, passou a ter súbitos clarões na fronte e nos olhos, que a tornaram mais bela do que antes. Ela alongava o olhar para Paris, aspirava à glória e voltava a cair no seu buraco de La Baudraye [...]” [BALZAC, 1951, p. 313]), a jovem decide convidar dois famosos conterrâneos à sua casa: o médico Bianchon e o jornalista Lousteau.

Nesse romance, encontramos um Lousteau mais velho e muito marcado pelas durezas da vida literária, porém, ainda capaz de exercer fascínio através do seu gênio (“seus olhos ainda lançavam chamas, como esses vulcões que se julga extintos” [BALZAC, 1951, p. 318]), que parece ser contestado por Balzac durante todo o desenrolar da história. Diná e o jornalista engatam um romance conturbado, motivado principalmente pelo desejo de uma vida de aventuras românticas, por parte de Diná, e pela questão financeira, por parte de Lousteau. A sancerrense se vê obrigada a escrever pelo amante, pois, este, entretido com os “estigmas da libertinagem” (BALZAC, 1951, p. 318) da vida boêmia, frequentemente perdia prazos e se mostrava indisposto a produzir. Ambos vivem miseravelmente e chegam a ter três filhos. Ao fim do romance, Diná se vê obrigada a retornar a Sancerre, deixando para trás suas aspirações literárias e românticas.

Em ambas as histórias, as protagonistas têm sua visão romântica sobre a vida colocada à prova; Diná e Augustina acabam obrigadas a resignar-se a seu casamento e a seu silenciamento perante a sociedade. Tal atitude é um retrato histórico do modo como a mulher era simbolizada à época em que a obra foi escrita, o que é explicitado pelo narrador já na obra de 1829 e aplicável também à *Musa do departamento*:

a desgraça fizera com que ela [Augustina] encontrasse a paciente resignação que, nas mães e nas mulheres que amam, sobrepuja, em seus efeitos, a energia humana e revela, talvez, no coração das mulheres, a existência de certas cordas que Deus recusou aos homens (BALZAC, 1994, p. 129).

Outra narrativa balzaquiana digna de nota no que tange à representação da mulher superior e ao embate entre burgueses e artistas é *Modesta Mignon* (1844). A jovem Modesta, musicista por vocação, era grande apreciadora das artes, ainda que oriunda de uma família burguesa; possuía “uma admiração absoluta pelo gênio” (BALZAC, 1991, p. 450), tendo “sede dos sofrimentos inominados, das grandes dores do pensamento” (*idem*, p. 454). As pessoas de sua convivência não compreendiam as inclinações artísticas e criativas dos grandes nomes da época: a senhora Latournelle, esposa do notário da pequena cidade de Havre, declara que não sabe “onde *essa gente* – (Victor Hugo, Lamartine, Byron, são *essa gente* [...]) – vai buscar as suas ideias” (BALZAC, 1994, p. 441). Desprezando os “homens vulgares” (p. 451), Modesta se resolve a escrever cartas para o famoso poeta Melchior Canalis (que “oferecia à admiração pública os seus cabelos revoltos, seu pescoço nu, a fronte desmedida que todo bardo deve ter” [BALZAC, 1994, p. 456]), decisão inspirada, segundo o narrador, em suas leituras românticas.

O poeta (interessado pela fortuna que Modesta viria a herdar) e seu secretário La Brière (que respondia as cartas de Modesta no lugar de Canalis) passam a disputar o amor da jovem, e esta é aconselhada por um dos amigos de seu pai: “- [...] a senhora ama um poeta? Homens dessa espécie são, mais ou menos, Narcisos! Saberá ele amá-la? Um operário de frases, ocupado em ajustar palavras, é bem cacete. Um poeta, senhorita, não é a poesia, da mesma forma que a semente não é a flor” (BALZAC, 1994, p. 524)¹³⁶.

Ao final, Modesta opta por se casar com o burguês La Brière, após perceber a mediocridade escondida por trás da máscara de aura poética de Canalis¹³⁷. Essa resolução é descrita como o momento em que “o positivo leva vantagem à poesia” (BALZAC, 1994, 641). Afirma o narrador, mais uma vez acentuando os deveres femininos:

[...] os conhecedores verão, então, como o casamento é suave e fácil de ser levado, com uma mulher instruída e de espírito; pois Modesta, que soube evitar, segundo prometera, os ridículos do pedantismo, é ainda o orgulho e a felicidade de seu marido, bem como de sua família e de quantos compõem a sociedade (BALZAC, 1994, p. 649).

¹³⁶ Em contrapartida, reclama Canalis dos amigos e da família de Modesta em carta para a sra. Maufrigneuse, sua amante: “[...] são burgueses de dar náuseas. Lamenta-me, passo os meus serões com escrivães de notários, mulheres de notários, caixas, um usurário de província e, evidentemente, é grande a distância entre isto aqui e os serões na rua de Grenelle” (BALZAC, 1994, p. 620).

¹³⁷ O próprio Canalis, cujo único interesse era o dote de Modesta, considera-a “uma literata pretensiosa! Com uma instrução de apavorar, que já leu tudo! Que sabe tudo... teoricamente!” (BALZAC, 1994, p. 609).

É em *Beatriz* que o autor problematiza de forma mais contundente a posição da mulher na sociedade, pois que cria uma personagem que contesta mais explicitamente os comportamentos esperados da figura feminina: Felicité des Touches, que assume o pseudônimo de Camille Maupin¹³⁸ para publicar suas obras. Ela “jamais se prestara ao papel de boneca” (BALZAC, 2012, p. 217); além disso, solteira e atea, posicionando-se contra o casamento e suas “primeiras malícias [...]: o filho, o parto e o tráfico de maternidade”; não deseja ter filhos, visto que crianças são, para ela, “insuportáveis” (BALZAC, 2012, p. 239). Considerada por todos os habitantes da província uma “monstruosidade” (BALZAC, 2012, p. 199), uma “anfíbia que não é nem homem nem mulher” (p. 202), Felicité passa a sofrer intensamente com as reações a seu respeito quando seu pseudônimo é revelado. A única personagem tomada de encantamento pela figura dessa mulher de gênio e sua aura de cultura e erudição é Calisto du Guénic, por quem Felicité se apaixona.

Também nesse romance, *Beatriz de Rochefide*, segundo a qual se intitula a obra, é retratada como uma mulher superior, não apenas por suas origens aristocráticas, como também por seu interesse pela arte. Quando a descreve a Calisto, Felicité assevera que a marquesa

era notável por isso que vocês, provincianos, denominam originalidade, e que nada mais é do que superioridade nas ideias, exaltação, um sentimento pelo belo, um certo pendor pelas obras de arte. Acredite numa pobre mulher que se deixou arrastar por esses pendores; não há nada mais perigoso para as mulheres; ao segui-los chega-se aonde você me vê e aonde chegou a marquesa... a abismos¹³⁹. Somente os homens possuem o bastão com o qual é possível sustentar-se ao longo desses precipícios, uma força de que carecemos e que faz de nós monstros, quando a possuímos (BALZAC, 2012, p. 236).

Se o homem de gênio já era mistificado por sua relação subjetiva com o mundo, sua potência criativa e seu olhar visionário, não é difícil imaginar o espanto que uma mulher envolvida com o campo artístico e desinteressada de seu papel familiar causava em uma sociedade fortemente patriarcal. Em determinado estágio do romance, a srta. Des Touches doa sua fortuna ao homem que amava e recolhe-se em um convento. Seu desfecho sinaliza a impossibilidade de realização da mulher em qualquer esfera que não seja a socialmente imposta; mais uma vez, evidencia-se a “engessada” posição feminina naquele contexto cultural e histórico, levando-a à resignação e a uma postura sacrificial.

¹³⁸ Vale ressaltar que, na Língua Francesa, o nome Camille pode ser feminino ou masculino.

¹³⁹ O abismo a que *Beatriz* chegara fora fugir com um amante. Posteriormente, esse problema se aprofundará, quando o relacionamento extraconjugal rui e, sem se reconciliar com o marido, a marquesa passa por grandes dificuldades para se sustentar, chegando a se tornar uma cortesã.

A questão das molduras sociais, à qual aludimos no início do capítulo, segundo uma passagem de *Ilusões Perdidas*, possui, nesses romances, um papel substancial¹⁴⁰. As situações pelas quais as personagens aqui abordadas passam não se referem apenas a um deslocamento de classe social. Trata-se, de fato, de algo muito mais complexo e abrangente e que é, ao fim das contas, a base na qual se firma a obra balzaquiana: os costumes, a tradição e os sentidos históricos em circulação. Assim como os artistas não pertencem a nenhum segmento social específico que não a comunidade artística (BOURDIEU, 1996), estando à parte do corpo social, uma mulher que desafie os limites de instrução que lhes são impostos, tendo, assim, uma relação bastante íntima com o conhecimento e a arte, também acaba marginalizada, descontextualizada, incompreendida. A liberdade – no sentido de desprezo às regras - trazida pelo fato de “ser artista” parece não se aplicar às mulheres.

3.1.2. O valor da intelectualidade feminina

Em *A musa do departamento*, Dinah pergunta ao amante como uma mulher poderia dominar a sociedade. Sua resposta é um tanto perturbadora: “- Há duas maneiras para isso: ser Madame de Staël ou ter duzentos mil francos de renda!” (BALZAC, 1951, p. 399). E, no romance, a protagonista só consegue obter uma boa posição através de seu dote, não do seu talento.

O mesmo ocorre com Felicité des Touches em *Beatriz*: enquanto na capital, a escritora mantém sua profissão em segredo e torna-se conhecida nas altas rodas pela sua fortuna e habilidade em entreter convidados de forma inteligente. Seu sucesso social não está relacionado ao seu trabalho literário. Quando parte para a província e seu pseudônimo é desmascarado, passa a ser hostilizada e não escreve mais nenhuma obra; ou seja, o leitor não acompanha efetivamente a carreira literária da personagem; ela só é citada pelo narrador, que enfatiza a “virilidade” do romance de Camille (BALZAC, 2012, p. 213).

Essa espécie de ironia no que tange ao talento feminino, que parece sobreposto pela condição financeira, é bastante representativa, principalmente se pensarmos que tanto Dinah quanto Felicité são “marcadas pelo sinal do gênio” (BALZAC, 2007, p. 246), assim como Lucien de Rubempré e Daniel D’Arthez. A sra. de La Baudraye tinha “súbitos clarões na frente e nos olhos” (BALZAC, 1951, p. 313) e a srta. des Touches tem uma frente “ampla, larga, iluminada” e o “ouro de seu olhar acende o branco amarelo e tudo chameja” (BALZAC,

¹⁴⁰ Ressalta-se, em *Beatriz*, que “posição social é fruto proibido” (BALZAC, 2012, p. 409).

2012, p. 219). Como os escritores mencionados de *Ilusões Perdidas*, ambas têm obras publicadas; porém, suas carreiras desvanecem. Assim, afigura-se a hipótese de tal impossibilidade de realização no meio literário estar estritamente ligada ao fato de serem mulheres e, portanto, terem suas escolhas de vida limitadas pelo que era ou não aprovado pelo patriarcado.

É interessante refletir sobre o peso que as leituras feitas por essas mulheres superiores têm em sua formação intelectual e pessoal, segundo as descrições do narrador. Embora o próprio fato de lerem livremente seja caracterizado como algo masculino e transgressor, a preocupação da sociedade parece residir principalmente no gênero de leituras feitas por elas. A sra. de Bargeton, Dinah e Modesta são explicitamente apresentadas como influenciadas pelos romances, tendo uma visão romântica sobre a vida e dando primazia à imaginação. As duas primeiras, inclusive, são acusadas de pedantismo (Bargeton, pelo narrador, e Dinah, pelos moradores da província), como se expusessem sua erudição desnecessariamente. Ao contrário, quando os homens de gênio compartilham seus conhecimentos e ideias, trata-se de uma demonstração das maquinações das grandes mentes sofredoras.

Nais aprecia “Lamartine e Victor Hugo, Casimir Delavigne e Canalis [poeta da *Comédia humana*], Béranger e Chateaubriand, Villemain e o senhor Aignan, Soumet e Tissot, Étienne e D’Avrigny, Benjamin-Constant e La Mennais, Cousin e Michaud” (BALZAC, 2007, p. 68). Excetuando-se La Mennais, Tissot e Victor Cousin, todos são poetas, libretistas ou romancistas. O repertório de Dinah é mais eclético: livros de estatística, medicina, ciência, política e jurisprudência, além dos romances de George Sand e Benjamin Constant. Apesar dessa diversidade, o narrador ressalta que, no que tange à arte, a protagonista se alinha às “ideias da escola romântica” (BALZAC, 1951, p. 298), colecionando autógrafos e citações de autores como Lamartine, Béranger, Victor Hugo, Sand, Scribe, Jules Dupré, David D’Angers e Hector Berlioz (BALZAC, 1951, p. 323)¹⁴¹.

Já os autores lidos pela srta. des Touches não são especificados, mas se ressalta que “o acaso atirou-a no domínio da ciência e da imaginação, no mundo literário, ao invés de a manter no círculo traçado pela educação fútil dada às mulheres” (BALZAC, 2012, p. 217) e que o impacto de sua obra igualava-se ao de *Adolfo*, de Benjamin Constant, “horível lamentação cujo contrário se encontrava no livro de Camille” (BALZAC, 2012, p. 223).

¹⁴¹ Os versos de Dinah, aliás, expressavam sentimentos “dignos de Byron” (BALZAC, 1951, p. 311).

Modesta Mignon encarna o estereótipo da leitora de romances do século XIX, influenciada pelos enredos fantasiosos e românticos apresentados pelos livros; Diaz (2007) descreve a personagem como “*Bovary havraise*¹⁴²” (p. 185), em referência à obra de Flaubert. A jovem lera

as obras-primas modernas das três literaturas, inglesa, alemã e francesa. Lord Byron, Goethe, Schiller, Walter Scott, Hugo, Lamartine, Crabbe, Moore, as grandes obras dos séculos XVII e XVIII, a história e o teatro, o romance, desde Rabelais até *Manon Lescaut*, desde os *Ensaio*s de Montaigne até Diderot, desde os *Fabliaux* até a *Nova Heloísa* (BALZAC, 1994, p. 450),

que a fizeram imaginar o que haveria além da vida monótona da província do Havre, inculcando-lhe “um lirismo íntimo” (BALZAC, 1994, p. 451). Tendo resolvido entrar em contato com um poeta, que deveria corresponder ao seu ideal de homem de gênio, Modesta constrói um “*méta-roman, dont il [le lecteur romantique] est le créateur, où l’auteur figure au rang de créature*” (DIAZ, 2007, p. 187)¹⁴³. Vale mencionar que a estruturação dessa obra balzaquiana constitui uma referência paródica ao romance epistolar, cujo auge se deu no século XVIII e que era mais comumente lido por mulheres.

A título de comparação da abordagem da trajetória de leituras entre as mulheres superiores e os homens de gênio, em *Ilusões Perdidas*, os autores lidos por David e Lucien são sim, citados, mas acompanhados de ovações do narrador, que os considera criadores de “grandes obras”: Schiller, Goethe, Lorde Byron, Walter Scott, Jean-Paul, Berzelius, Davy, Cuvier, André de Chénier (BALZAC, 2007, p. 62), bem como Lamartine, Hugo, Delavigne, Canalis, Béranger, Chateaubriand, Villemain, Benjamin Constant (BALZAC, 2007, p. 68). Vemos que existem obras científicas e filosóficas, mas muitos autores românticos são mencionados. Por que, então, somente para as mulheres, a leitura romanesca é retratada como perigosa?

Cumprе ressaltar que Balzac não iguala suas obras a essas cuja leitura é perigosa para as mulheres (de dimensão “*passionnée*”, como sugere Diaz [2010b]), apesar de serem romances. O autor parece querer esclarecer que seus escritos fazem, pelo contrário, com que as leitoras atentem justamente para os perigos de uma leitura ingênua e romântica (BAUDRY, 2010). *Beatriz*, por exemplo, é dedicado às mulheres, como se dotado de uma moral ou de um intuito instrutivo¹⁴⁴.

¹⁴² Gentílico referente à cidade de Havre, onde se passa a narrativa de *Modesta Mignon*.

¹⁴³ As afirmações de DIAZ (2007) referem-se especificamente a *Modesta Mignon*, obra que ganha destaque em seu livro *L’écrivain imaginaire*, não sendo aplicáveis aos dois maiores sucessos em romance epistolar: *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, e *Nouvelle Heloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau.

¹⁴⁴ Segundo Borglid (2012), Balzac queria dar às mulheres uma personagem a ser adorada.

Em *A musa do departamento*, essa aproximação se expressa na fala de um dos admiradores de Dinah: “Em concepções bizarras, a imaginação das mulheres vai mais longe que a dos homens, como o provam o *Frankenstein* de *mistress Shelley*, *Leone Leoni* de George Sand, as obras de Anne Radcliffe e *O Moderno Prometeu* de Camille Maupin” (BALZAC, 1951, p. 363-364). Balzac também faz referência à influência que as mulheres sofreriam pela leitura de romances ao discorrer sobre o “Sandismo”, logo no início da narrativa, neologismo que remete ao sucesso das obras sentimentais de George Sand (pseudônimo de Aurore Dupin). É interessante como o autor consegue colocar a figura feminina em relevo, retratando os processos pelos quais sua posição na sociedade se consolida; tal postura demonstra uma preocupação com a representação da mulher e a irrealização de grande parte delas em segmentos sociais “inesperados” fornece muitas pistas sobre sua situação histórica.

Assim, para as mulheres superiores que contestam o papel que lhes é atribuído socialmente, a glória é fria e, em algum ponto, decepcionante. Isso porque traz consigo preconceitos e desprezo, que impedem um desdobramento prolongado de suas carreiras e aceitação de seu sucesso (no caso das escritoras), bem como uma valorização da erudição e conhecimento daquelas que se interessam por arte e livros. Para Modesta, a glória perde seus atrativos no sentido de que, quando conhece profundamente um poeta, que acreditava ser um verdadeiro homem de gênio, percebe que seu caráter não correspondia ao seu talento e que, na verdade, ele se esforçava mais para aparentar suas qualidades do que realmente para desenvolvê-las; sua expectativa de refletir parte do brilho e da glória de um gênio se frustra. E, para a sra. de Bargeton, tal desilusão surge quando a comparação com a capital se torna esdrúxula, tamanha a diferença de talentos, belezas, contatos, riquezas e influência.

3.2. Organização da esfera literária, estilos e posicionamentos políticos

Outra discussão bastante recorrente na *Comédia humana* é a importância do posicionamento político dos literatos. Pensando-se na instabilidade que a França vivia desde a Revolução de 1789, na convivência conflituosa entre propostas opositoras e no pouco tempo de transição entre uma forma de governo e outra, fica justificada a centralidade que Balzac dava a essa temática. Conforme Parent-Lardeur (1981), “a Restauração é um período histórico

no qual a produção escrita não pode ser compreendida fora das lutas ideológicas e políticas que a atravessam”¹⁴⁵.

A Restauração (1814-1830), posterior à queda de Napoleão, consistiu em uma monarquia constitucional, isto é, os poderes do monarca seriam limitados por uma carta constitucional. Caracterizado pela rixa entre realistas e liberais, o período contou ainda com uma forte censura à liberdade de imprensa, requerendo que todo impressor obtivesse um *breveté* (licença), fizesse um juramento de boas intenções e submetesse suas publicações à avaliação. Havia penalidades e multas para os infratores, que eram julgados nos *tribunaux correctionnels* (ARIGONI, 2014, p. 109; HAYNES, 2010).

Os periódicos eram vigiados e só em 1819 os jornais puderam passar a ser criados sem a autorização do rei; além disso, nesse ano, os julgamentos começaram a ser feitos de forma mais independente do governo, pela *Cour d’assises*. Entretanto, em pouco tempo tal liberdade voltaria a ser suprimida. Em 1827, Carlos X realiza uma investida mais violenta contra a imprensa e contra os direitos civis eleitorais; a insatisfação gerada por essas medidas culmina na Revolução de 1830, cujos principais expoentes estavam envolvidos com o jornalismo e a imprensa como um todo (ARIGONI, 2014, p. 110). Após a revolução, assume Louis Philippe de Orléans, iniciando uma nova monarquia constitucional, que prezaria pelo princípio de soberania popular. Em um primeiro momento, a imprensa tem sua liberdade assegurada e seus delitos passam a ser julgados por um júri. Mais tarde, numa tentativa de limitar as ofensivas dos jornais republicanos, a legislação se torna mais rigorosa, especialmente para com os caricaturistas (ARIGONI, 2014, p. 111). Ao longo de todo o século XIX, a imprensa exerceu um papel de destaque na vida política francesa, o que contribuiu para que a representatividade de seus redatores (assim como de qualquer homem de letras ou artista que expressasse sua posição política) fosse sempre ameaçada pelo governo.

Em *Ilusões Perdidas*, o jornalismo é retratado como um campo que “não tem nem fé nem lei” (BALZAC, 2007, p. 355), o que, segundo os personagens jornalistas Claude Vignon e Nathan, impede que a imprensa seja efetivamente reprimida, pois nenhum poder seria capaz de silenciar as ideias (BALZAC, 2007, p. 356-357). O primeiro reitera ainda que o governo ficava em desvantagem ao lutar contra a imprensa, pois essa, se bem conduzida, poderia se tornar uma ferramenta em seu favor ao invés de uma força inimiga (BALZAC, 2007, p. 355). Descrevendo a política jornalística baseada no tráfico de opiniões e na

¹⁴⁵ “la Restauration est une période historique où [...] la production des écrits ne peut être comprise hors des luttes idéologiques et politiques qui la traversent” (PARENT-LARDEUR, 1981, p. 217).

publicidade, a discussão dos personagens anuncia o vulto que a imprensa vinha tomando e que culminou na revolução de 1830.

Balzac também traz a questão à tona em seus prefácios, como analisamos na introdução deste trabalho, quando se opõe à censura estabelecida por Luís Filipe na Carta de 1830. O autor acredita que a perseguição à imprensa é descabida e que a opinião do escritor, em uma acepção coletiva da palavra, sempre prevalece, sendo capaz de burlar as restrições legais. Dessa forma, seu posicionamento no que tange ao jornalismo não é tão simples de ser analisado quanto se pode supor. Embora seu romance deixe claro sua inconformidade com o modo como os jornais são feitos e tratam os escritores, aproveitando-se de seu trabalho, e seus dois primeiros prefácios registrem esse mesmo desgosto, o terceiro traz, em algum nível, a defesa da liberdade de imprensa. Essa aparente contradição só corrobora a centralidade que Balzac dava à figura do escritor na sociedade, cuja voz não deveria ser suprimida.

Assim, assumir-se escritor significava também adotar uma atitude frente ao cenário político-social da época, expressar sua opinião e seus ideais sobre os discursos em voga, sob o risco de sofrer retaliação das mais diversas ordens – inclusive, do público. Nesse sentido, a política e a opção por determinada forma literária estavam atreladas. Em *Ilusões Perdidas*, a associação entre estilos literários e posicionamentos políticos fica bastante nítida. Logo no início do romance, quando a sra. de Bargeton convida Lucien para acompanhá-la a Paris, ela o aconselha:

[...] você encontrará mil ocasiões para fazer fortuna, sinecuras, uma pensão do governo. Os Bourbons apreciam tanto favorecer as letras e as artes! Assim, seja a um tempo religioso e realista. [...] Será por acaso a oposição, o liberalismo que dá colocações, recompensas e que faz a fortuna dos escritores? Tome pois a boa via e vá lá onde vão todos os homens de gênio (BALZAC, 2007, p. 177).

Passando-se durante a Restauração da Monarquia, que se estendeu de 1814 a 1830, a narrativa evidencia o conflito político e intelectual entre realistas (no sentido de seguidores da Coroa, da monarquia) e liberais (os revolucionários)¹⁴⁶. De acordo com Lukács (1965), tratou-se de um período de desilusão para aqueles que haviam presenciado a glória

¹⁴⁶ Félix Pyat descreve esses polos da seguinte maneira: “[...] *la révolution sociale une fois lancée alla si vite, que la révolution littéraire put à peine la suivre. On fait plus vite des lois que des drames. On bâcle plutôt une charte qu’une poétique. Pour se remettre et se tenir au courant de la société, l’art fut obligé d’abandonner son ornière habitée. [...] Enfin l’élément populaire, envahissant toujours sur les deux autres, enfanta une seconde révolution politique, et presque en même temps éclata une révolution littéraire. Il s’agissait de conquérir la liberté de la forme. Classiques et romantiques s’entrechoquèrent comme aristocrates et plébéiens. Les classiques, routiniers sectaires du XVII^e siècle, inintelligents légataires des doctrines politiques de leurs devanciers, [...] se trouvaient dans l’absurde position de demander le mouvement en politique et de le rejeter en littérature. Les romantiques au contraire, nés d’une réaction monarchique et religieuse, [...] rétrogrades quant au fond, étaient révolutionnaires par la forme. [...] Bref, l’aristocratie fut tuée en art comme en politique ; les genres se fondirent comme les rangs dans cette période d’égalité” (PYAT, 1835, in *Revue de Paris*).*

revolucionária bonapartista; um tempo de jovens deslocados, sem heróis nos quais se espelhar.

Junto a isso, é imprescindível mencionar a reorganização de classes que estava em andamento no início do século XIX, o que culminou na oposição entre aristocracia e burguesia; os primeiros, como representantes do Antigo Regime, pela sua proximidade com a Monarquia e sua nobreza hereditária, e os últimos, representantes da França revolucionária e moderna, cuja riqueza provinha de seu trabalho, em uma lógica plenamente capitalista.

Até o século XVIII, as artes eram reservadas à aristocracia, que, por sua condição social, tinha acesso à erudição e poderia se dedicar a essa carreira sem preocupações de ordem financeira. Além disso, era comum que os artistas contassem com o apoio de mecenas e com o patronato real, recebendo uma pensão do governo, o que impedia qualquer perspectiva de verdadeira liberdade artística, visto que, em troca dessas formas de proteção e subsídio, uma *criatividade parcimoniosa* era imprescindível. Allen (1981) afirma que

quase até a revolução de 1789 a maioria dos autores não vivia realmente de retorno direto dos seus escritos [...]. Para ganhar a vida, os iluministas não precisavam vender tanto quanto ser admirados pelas pessoas certas, ou, falhando nisso, ter outra profissão que assegurasse a renda que somente as letras normalmente não forneceriam¹⁴⁷.

De acordo com Allen (1981), para a geração pós-napoleônica, tais condições mudaram consideravelmente, haja vista a transição do patronato aristocrático para o mercado literário. Assim, ao invés de agradar à aristocracia, os escritores passaram a se preocupar com a satisfação do público leitor (e, conseqüentemente, com a vendagem das obras), de classe média, que aumentava gradativamente. A expansão da alfabetização e o aumento da distribuição (paulatina, mas sensível) dos livros possibilitaram que a carreira literária surgisse e se consolidasse (ALLEN, 1981, p. 89).

Bourdieu (1996) aborda essa mudança de um ponto de vista mais cético no que tange à liberdade ideológica do escritor nessa nova situação, principalmente a partir da segunda metade do século XIX. Levando em conta a emergência da burguesia enriquecida cujo objetivo principal era exercer poder em todas as esferas sociais e “sua visão de mundo hostil às coisas intelectuais” (BOURDIEU, 1996, p. 64), o autor discorre sobre a “subordinação estrutural” a que os artistas – dependendo de sua proeminência - continuavam submetidos:

¹⁴⁷ “Almost until the 1789 revolution most authors did not actually live on a direct return from their writings [...]. To earn a livelihood, the lumières did not have to sell so much as be admired by the right people, or failing that, attend another occupation insuring the income that writing alone normally could not provide” (ALLEN, 1981, p. 88-89).

De um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado, as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado¹⁴⁸ (BOURDIEU, 1996, p. 65).

Assim como exemplificado no romance balzaquiano, os salões onde se encontravam escritores e artistas promissores e os detentores de poder político-financeiro ofereciam a oportunidade de construir relações e redes de contatos, que culminam em mútuos favores e, conseqüentemente, no controle da produção de discursos e da voz artística como um todo. Balzac opõe essa dinâmica de carreira literária burguesa e industrial à dos verdadeiros gênios, aqueles cuja missão social se sobrepõe às injunções materiais.

O público de classe média volta-se para o romance e, especialmente, para os folhetins, acessíveis pelo preço e pelo suporte em que se encontram. Segundo Bourdieu (1996), essas publicações “dão lugar a empresas de edição lucrativas” (p. 66), em detrimento da poesia que, ainda associada à luta romântica e ao sacerdócio em defesa dos oprimidos, era hostilizada pela classe ascendente.

A esse respeito, afirma o *libraire* Dauriat sobre publicar os versos de Lucien: “Suas Margaridas são um belo livro, mas não um negócio, não posso me ocupar senão de grandes empreendimentos” (BALZAC, 2007, p. 395). Vemos assim, que a literatura do século XIX enfrentou também certo embate entre suas formas: poesia e prosa. O livreiro ainda reitera que existiam poucos verdadeiros poetas na França e que a maioria, como Canalis, fora feita “a golpes de artigos” (BALZAC, 2007, p. 313).

A sobrevivência dos escritores era tarefa árdua e poucos conseguiam viver exclusivamente das letras. Isso porque “rápidas flutuações na demanda faziam da carreira do autor uma questão de sorte” e, sobretudo, “o mercado livreiro de Paris permaneceu um grande mundo anacrônico de pequenos negócios familiares, editores cautelosos e impressões artesanais que limitavam o comércio a obras literárias muito caras para um público maior”¹⁴⁹. Além disso, houve um interesse muito grande dos *parvenus*, filhos de famílias burguesas, pela carreira literária, o que superlotou Paris de jovens literatos que não conseguiam ser absorvidos

¹⁴⁸ O próprio Victor Hugo ainda recebia pensão estatal (ALLEN, 1981).

¹⁴⁹ “*rapid fluctuations in demand made an author’s career a matter of chance*”; “*the Paris book trade remained a largely anachronistic world of small family enterprises, cautious publishers, and artisanal printing practices that limited marketability of literary works too expensive for a larger audience*” (ALLEN, 1981, p. 91).

pelo mercado livreiro propriamente, sendo obrigados a se dedicar ao jornalismo (BOURDIEU, 1996).

A trajetória de Lucien é, nesse sentido, muito representativa da situação vivida por grande parte dos escritores aspirantes. A dificuldade em ser publicado, a crueldade dos editores e as facilidades que renome e contatos podem trazer a um novo literato são retratadas detalhadamente por Balzac. Tendo começado como poeta, o rapaz transformou-se em um jornalista que oscilava entre as frentes liberais e conservadoras, conforme enxergava vantagens em determinado lado.

Rubempré fica ciente do embate político-literário quando apresenta seus versos para Lousteau. Diante do questionamento se é clássico ou romântico, o jovem de província fica sem resposta e o experiente jornalista esclarece o “estado das coisas na República das Letras”:

- Meu caro, o senhor chega no meio de uma batalha acirrada, é preciso prontamente se decidir. A literatura está dividida inicialmente em diversas zonas; mas nossos grandes homens estão divididos em dois campos. Os realistas são românticos, os liberais são clássicos. A divergência das opiniões literárias alinha-se à divergência das opiniões políticas [...] Por uma singular estranheza, os realistas românticos clamam pela liberdade literária e pela revogação das leis que dão formas convencionais a nossa literatura, enquanto os liberais pretendem manter as unidades, o ritmo do alexandrino e o tema clássico. As opiniões literárias estão, pois, em desacordo, em cada campo, com as opiniões políticas (BALZAC, 2007, p. 278).

Essa divisão estética está registrada no *Dictionnaire de L'Académie Française* (1835) da seguinte maneira: os românticos são “certos escritores que fingem se libertar das regras de composição e estilo estabelecidas pelo exemplo dos autores clássicos”¹⁵⁰; curiosamente, clássico é definido “*par opposition à Romantique*” (1:327). Esse antagonismo está registrado nos periódicos da época como uma verdadeira batalha que ultrapassa o campo literário por sinalizar a profunda modificação estrutural que a sociedade vinha passando desde 1789¹⁵¹, mostrando, em contrapartida, o poder da influência do campo artístico no corpo social.

Dessa disputa entre “glórias nascentes e decadentes” (BALZAC, 2007, p. 278), Lousteau afirma que os românticos sairão vitoriosos e aconselha que Lucien siga essa vertente

¹⁵⁰ “certains écrivains qui affectent de s'affranchir des règles de composition et de style établies par l'exemple des auteurs classiques” (DICTIONNAIRE, 1835, p. 2:672).

¹⁵¹ Diaz (2012) ressalta, no entanto, que a trajetória de querelas literárias se iniciou já na metade do século XVIII. A oposição entre clássicos e românticos, segundo o autor, se estende até 1830 e ganha uma dimensão muito maior do que a batalha realista (da segunda metade do século XIX) viria a ter.

ideológica¹⁵². Entretanto, após um longo discurso sobre quão sofrida é a vida dos gênios que buscam a glória somente através de seu próprio talento, no qual Lousteau relata que ele mesmo havia chegado a Paris tão puro e despreparado quanto o poeta, o jornalista convida-o a estabelecer relações com os diretores de jornal e, pouco depois, convence-o a escrever um artigo.

Outra face do conflito entre os estilos literários diz respeito ao que Balzac, por meio do personagem Lousteau, chama de literatura de ideias e literatura de imagens. A primeira remeteria aos escritores iluministas e a segunda, aos românticos. Segundo o jornalista, os tempos modernos produzem “uma nova literatura que abusa dos diálogos (a mais fácil das formas literárias) e das descrições que dispensam o pensamento” (BALZAC, 2007, p. 398-399), sendo factível por qualquer um e não necessariamente por gênios. Lousteau, levando Lucien a criticar uma obra de seu rival Nathan, arma esse estratagema de comparação jocosa entre os dois sistemas literários, a fim de demonstrar resistência à “invasão dos românticos, defendendo a ideia e o estilo contra a imagem e o palavreiro, continuando a escola voltairiana e opondo-se à escola inglesa e alemã” (BALZAC, 2007, p. 399). É interessante ressaltar que tal classificação, no contexto dos personagens, enfatiza a facilidade com que se pode desprezar ou glorificar qualquer obra, de acordo com a intenção do jornal para o qual se trabalha, independentemente da opinião pessoal e individual do jornalista. Logo, inclusive, Lousteau e Lucien tornam-se inimigos justamente por essa razão.

As mudanças na postura política de Lucien são criticadas pelos membros do Cenáculo. Representantes da constância e da retidão, eles o alertam sobre o descrédito que sofrerá se não se mantiver fiel a um dos lados políticos, pois “o espírito de partido era duro” (BALZAC, 2007, p. 484). O poeta, cujo objetivo principal era obter um decreto que oficializasse seu sobrenome aristocrático (de Rubempré, ao invés de Chardon), torna-se um verdadeiro político ao tentar estabelecer conexões entre os realistas e os liberais. Assim, “Lucien, que se tornara realista e romântico feroz, de liberal e voltairiano extremado que fora em seu início, encontrou-se pois sob o peso das inimizades que pairavam sobre a cabeça do homem mais detestado pelos liberais da época” (BALZAC, 2007, p. 485).

Posteriormente, o jovem se torna um joguete dentro de sua própria facção política, pois é obrigado a escrever um artigo contra o livro de D’Arthez, já que os realistas viram nele um adversário em potencial e ameaçavam destruir a carreira de sua amante, Coralie, se não o

¹⁵² A sra. de Bargeton o havia aconselhado anteriormente a ser realista, porém, seu enfoque era político (e financeiro).

fizesse. Ainda assim, Lucien passa a ser difamado e mal recebido em todos os círculos literários.

No fim das contas, o título da segunda parte do romance, *Um grande homem de província em Paris*, ganha uma nova perspectiva. Na província, sim, Lucien poderia ser um homem de talento; mas em Paris, essa grandeza se dissipa – tanto no que tange ao valor de seu talento como ao valor de sua pessoa mesmo. Seu caráter volúvel o leva a um egoísmo exacerbado que o cega e o faz perder-se em seus próprios conflitos, ficando praticamente sem ação e levando-o a cogitar suicídio. Em outras palavras, ele nada tem de grandioso na capital e, ao contrário de um gênio, não é admirado por ninguém – nem mesmo por seus pares.

Uma das razões plausíveis para o narrador raramente se referir a Lucien como “homem de gênio” pode ser a falta de alinhamento entre o dom e o caráter do poeta. É descrito pelo Cenáculo como “sofista de ações” e D’Arthez postula que ele “jamais estará de acordo consigo mesmo” (BALZAC, 2007, p. 264), devido à excessiva vaidade. Característica essa expressa, por exemplo, quando, em carta à sra. de Bargeton, Rubempré, inconformado com o modo como era tratado pela antiga benfeitora, refere-se a si mesmo como genial: “o gênio deve imitar Deus: começo por obter sua clemência, sem saber se terei sua força” (BALZAC, 2007, p. 227). Claude Vignon, outro jornalista da *Comédia humana*, afirma que “é preciso um grande homem para equilibrar seu gênio e seu caráter” (BALZAC, 2007, p. 512); segundo ele, quanto maior o talento, maior a probabilidade de se perder a bondade.

Em *Modesta Mignon*, Balzac reitera a importância dessa afinidade, ao descrever pejorativamente a figura do poeta Canalis. Para ele, a poesia produzida pelo escritor não correspondia ao seu caráter – poeta e poesia eram totalmente diferentes:

Assim, como frequentemente acontece, o homem está em completo desacordo com os produtos de seu pensamento. [...] aquela acariciadora poesia feminina tem como autor um pequeno ambicioso, apertado na sua casaca, com figura de diplomata, sonhando com uma influência política, aristocrata de causar náusea, amaneirado, pretensioso, sedento de fortuna” (BALZAC, 1994, p. 462).

Ambos os poetas, assim, sofrem certa hostilidade por parte do narrador balzaquiano por serem incompletos, por se preocuparem mais em aparentar sua grandiosidade do que em desenvolvê-la, propriamente. E o “equivoco” de Modesta e da sra. de Bargeton é associar diretamente as obras e a etérea figura do gênio romântico ao homem escritor mundano. Ao longo das narrativas, vemos que esse “belo ideal da arte” (BALZAC, 1994, p. 479) não é alcançado por nenhum deles, ocorrendo uma desmistificação, em certo sentido, da aura poética em torno dos dois.

A sociedade de aparências, aliás, é uma constante na obra balzaquiana. Vemos, a seguir, a ironia com que o autor discorre sobre a situação social e os egos naquele conturbado início de século:

A igualdade moderna, exageradamente desenvolvida nos nossos dias, despertou forçosamente na vida privada, numa linha paralela à vida política, o orgulho, o amor-próprio, a vaidade, as três grandes divisões do *eu* social. Os tolos querem passar por gente de espírito, a gente de espírito quer ser tratada como gênio; quanto aos gênios, esses são mais razoáveis, consentem em ser apenas semideuses (BALZAC, 2012, p. 410).

Nesse trecho, presente em *Beatriz*, é possível detectar certo ranço reacionário quanto às conquistas burguesas, para além de uma crítica direcionada ao esnobismo e à pretensão sociais. Ainda assim, traz à tona o questionamento sobre quão “auto assumido” é o encargo dos homens de gênio, bem como quanto de sua legitimação e representação parte de seus próprios pares ou de si mesmos. As cenografias autorais (DIAZ, 2007) entram em jogo aqui, já que a *mise-en-scène* tem um papel fundamental para os artistas e, em especial, para os escritores.

Essa representação consciente de si mesmo é bastante explícita na descrição de Lousteau em *A musa do departamento*, narrativa que se passa em 1836 e, portanto, posterior a *Ilusões Perdidas*. O jornalista, envelhecido por suas constantes lutas na literatura industrial, “achou necessário exagerar na sua terra natal seu falso desprezo pela vida e sua fingida misantropia. Às vezes, não obstante isso, seus olhos ainda lançavam chamas, como esses vulcões que se julga extintos” (BALZAC, 1951, p. 318). O excerto indica que Lousteau precisava fingir as características normalmente associadas ao gênio romântico – o isolamento, o sofrimento, a melancolia – reduzindo-se, assim, a um simulacro (BERTHIER, 1983). Além disso, reitera-se o fato de o jornalista ser um anjo caído, um gênio que desperdiçou seu talento em uma literatura puramente ligada ao comércio e que foi corrompido pela engrenagem capitalista e burguesa.

Como vimos, nos anos anteriores a 1830, o jornalismo passara a ocupar um lugar de destaque na sociedade francesa. Sendo os detentores das informações, os jornalistas tinham o poder de manipulação sobre a opinião popular, tornando-se os principais atores da revolução. O estereótipo que começava a tomar forma em torno dessa figura seria imortalizado na gravura *Le journaliste* (1840), de Eugène Lami, que retrata um homem sentado em posição bastante confortável, fumando, com os pés sobre a mesa. Livros se encontram espalhados pelo chão e o jornalista parece não ter intenção alguma de ler o que está em seu colo. A representação aparenta estar bastante imbuída da ideia de boemia literária.

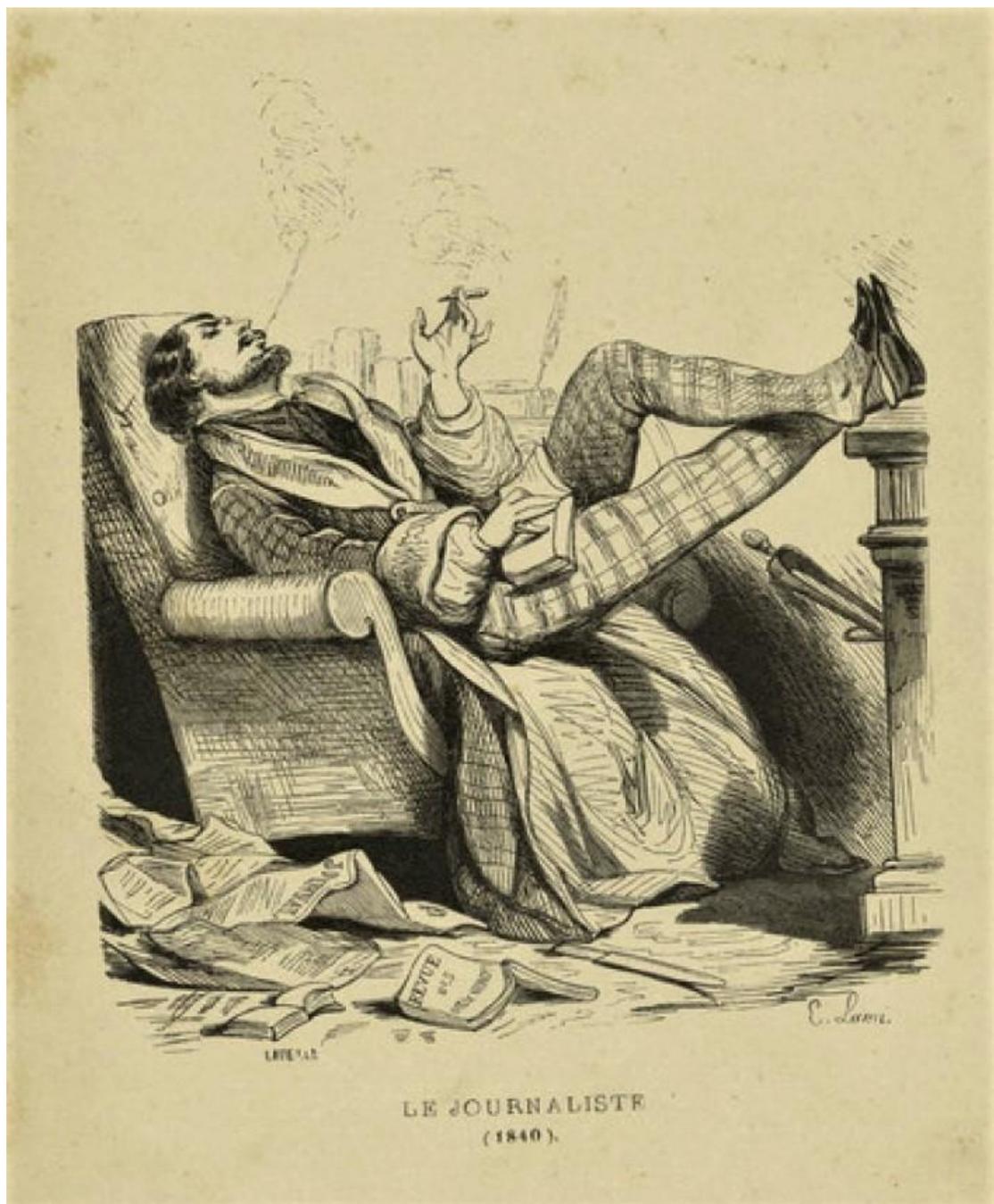


Figura 1: *Le journaliste*, gravura de Eugène Lami (1840).

Fonte: <<https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/es/museum/mne/le-journaliste-1840/d3923bf-15ac-4663-b515-d41ef9780a76>>.

3.2.1. O manual de Horace Raison e o jornalismo literário

Em 1829, Horace Raison, jornalista, editor e fundador do jornal *Le feuilleton littéraire* – e que escrevera juntamente ao jovem Balzac alguns artigos e códigos -, publica o *Code du littérateur et du journaliste par un entrepreneur littéraire*. O livro pretende

esclarecer os tipos de literatos existentes à época, sendo uma espécie de manual de conduta para os escritores inexperientes. O autor preconiza que “não é ao público iletrado que nos dirigimos, mas aos próprios escritores”¹⁵³ e que as informações ali contidas não têm a intenção de ferir a classe literária, mas de expressar a verdade sobre ela, como por exemplo, “que os homens de letras precisam ocasionalmente de dinheiro, precisam viver do fruto de seu trabalho, e que por isso é preciso que desçam frequentemente dos altos do Parnasso para contar com seu livreiro e recapitular o valor de suas inspirações”¹⁵⁴. Assim, as letras são vistas como profissão ou “*métier*” (RAISSON, 1829, p. III), não como sacerdócio, apresentando uma perspectiva bastante mundana da esfera literária, em oposição ao ideal romântico do escritor.

O *Código* ainda enfatiza a importância de se ter os contatos certos e de se fazer fortuna antes de ansiar pela glória. O autor, com um tom que se quer bastante próximo do leitor, pergunta: “e digam-me: quem não se vende?”¹⁵⁵. Nessa questão, resume-se todo o mote de *Ilusões Perdidas*, a mercantilização de pessoas, talentos e, principalmente, da literatura. Continuam as instruções: “Que esses jovens estudem nosso *Código* e aprendam que a literatura é uma profissão honrosa, uma profissão da qual é fácil de se viver, e viver ricamente, e a qual se pode aprender como todas as outras profissões industriais”¹⁵⁶. Haja vista essa associação entre fazer literário e industrial, cotejar a obra de Raison com a de Balzac só faz compreender ainda mais a acuidade do olhar do romancista sobre sua época, evidenciando a relação dialética entre literatura e história, na medida em que uma constrói e consolida a outra.

Vale destacar, ainda, que o *Código* não pretende entrar nos domínios da arte, nem fornecer lições de gênio ou talento para aqueles que não o receberam da natureza (RAISSON, 1829, p. 11), mas guiar os literatos ao “templo da Fortuna” e ao “comércio literário produtivo”¹⁵⁷. Uma breve história da literatura é apresentada e a modernização da *imprimerie* e da *librairie*, após a revolução de 1789, é apontada como o principal fator do desenvolvimento do “*savoir-faire*” literário (RAISSON, 1829, p. 17), até para os autores

¹⁵³ “*Ce n’est pas à la partie du public non lettré que nous nous adressons, c’est aux écrivains eux-mêmes*” (RAISSON, 1829, p. II).

¹⁵⁴ “*que les gens de lettres ont quelquefois besoin d’argent, qu’ils ont besoin de vivre du fruit de leur labeur, et que pour cela il leur faut souvent descendre des hauteurs du Parnasse pour compter avec leur libraire, et récapituler la valeur de leurs inspirations*” (RAISSON, 1829, p. II-III).

¹⁵⁵ “*et dites-moi ce qui ne se vend pas?*” (RAISSON, 1829, p. VII).

¹⁵⁶ “*Que ces jeunes gens étudient notre Code, et ils y apprendront que la littérature est un métier honorable, un métier avec lequel il est facile de vivre, et de vivre richement, et dont on peut faire l’apprentissage comme des toutes les autres professions industrielles*” (RAISSON, 1829, p. X).

¹⁵⁷ “*temple de la Fortune*” (RAISSON, 1829, p. 13); “*commerce littéraire productif*” (*idem*, p. 17).

medíocres, já que a demanda de leitores era muito alta. Raison passa a descrever, então, os diversos tipos de literatos – não só os escritores propriamente ditos, mas todos aqueles envolvidos na confecção, publicação e distribuição das obras. O autor afirma, de maneira cáustica, que ao poeta dramático é desnecessário pensar, que o *vaudeville* é o gênero que exige menos talento, que os autores de melodramas devem criar novas sensações, ainda que incompreensíveis ou indigestas. Os jornalistas, segundo ele, ocupam a posição mais importante na safra de literatos do início do século XIX e concentram grande parte dos amores-próprios da classe literata (RAISSON, 1829, p. 150).

Encontramos na obra também a oposição entre o *homme de lettres monarchique* e o *écrivain libéral*. Raison afirma que a primeira carreira é a mais rentável, embora exija uma “pura abnegação de si mesmo para se difamar publicamente e se arriscar a não mais poder aparecer em uma calçada sem receber as marcas inequívocas de um sentimento bem distante da estima”¹⁵⁸. Já os liberais – *parvenus*, segundo o autor - teriam transformado sua eterna discordância com o poder em algo lucrativo (RAISSON, 1829, p. 103-104).

Em sua conclusão, Raison reafirma que receber pelo trabalho literário não é uma vergonha, mas uma simples compensação por contribuir para o desenvolvimento intelectual do público e por compartilhar seus dons com a sociedade (RAISSON, 1829, p. 252). Por fim, o autor rende homenagem aos livreiros, ao inventor das edições de luxo, ao fabricante de papel mecânico, aos inventores da imprensa a vapor, aos homens de letras em geral e, “sobretudo”, aos “jornalistas bonachões que, colocando seus elogios a preço justo, deixaram-nos ao alcance de todos e asseguraram-se uma dose de glória honesta a quem pode gastar algumas moedas de trinta *sous*”¹⁵⁹.

Se, durante o início da leitura, é possível ficar em dúvida quanto ao tom da obra de Raison, a finalização aponta claramente para sua nuance – no mínimo – cínica. Isso porque liga diretamente a “missão” do literato de compartilhar seu esclarecimento ao dinheiro do leitor, bem como suas críticas ao quanto lhe é oferecido. Por outro lado, a conclusão também implica um tom jocoso no que tange à burguesia, já que sugere que a leitura de jornais (possibilitada apenas pelo dinheiro) é o único modo de essa classe alcançar alguma forma de “glória honesta”.

¹⁵⁸ “*pure abnégation de soi-même pour se diffamer publiquement, et risquer de ne pouvoir paraître dans une promenade sans y recevoir des marques non équivoques d’un sentiment bien éloigné de l’estime*” (RAISSON, 1829, p. 87).

¹⁵⁹ “*surtout*”; “*journalistes bienveillants qui, en mettant vos éloges à juste prix, les avez placés à la portée de tout le monde, et avez assuré une dose honnête de gloire à qui peut dépenser quelques pièces de trente sous*” (RAISSON, 1829, p. 258).

A existência de um código como esse sinaliza a dimensão que o jornalismo e a literatura como um todo adquiriram no início do século XIX. Os diversos avanços tecnológicos, bem como o aumento do público leitor, permitiram sua expansão e reorganização; mudanças essas às quais os próprios literatos precisaram se acostumar. Se, na publicação de *Raisson*, observamos regras “práticas” de sobrevivência nesse novo pano de fundo literário, na obra balzaquiana contemplamos os movimentos e funcionamentos que levam a essa estruturação. Com propósitos diferentes – uma jornalística e outra, literária –, ambas as obras tratam de um assunto medular para a época.

Cabe aqui problematizar a função mesma do jornalismo. Como afirma Thérenty (2007), na França, houve sempre uma tendência literária na esfera jornalística, dado o fato de, em seus primórdios, compartilharem o mesmo suporte. Entretanto, se o objetivo do jornal é informar o leitor, essa mescla entre realidade e fantasia – potencializando o viés interpretativo inerente à linguagem – torna-se ainda mais complexa. A própria figura do jornalista fica dividida entre seu dever enquanto cidadão (informar qualitativamente o corpo social de que faz parte) e seu dever enquanto funcionário (o que a instituição para a qual trabalha defende, já que a coletividade da escrita jornalística requer coerência no posicionamento ideológico do jornal)¹⁶⁰.

A partir do momento em que o jornalismo ganha poder para “fazer e desfazer contextos”, torna-se um “gênero ficcional não confessado” (WISNIK, 1997, p. 324), já que não tem ligação com a verdade em si, mas com o tráfico de influências e interesses. Além disso, os procedimentos de recorte, edição e montagem agregam uma ideia de ficcionalização (p. 335). Dessa forma, na época de Balzac, literatura e jornalismo “disputam a mimese da vida moderna” (WISNIK, 1997, p. 324). Berthier (2008) problematiza que, por outro lado, a relatividade e ambiguidade de opiniões e conceitos, ou a “moral elástica” (BERTHIER, 2008) desse meio, é condição necessária do campo da crítica literária – e também seu efeito.

Não somente os escritores lidam com a questão da representação de si mesmos, mas também a literatura e a esfera jornalística entram em conflito para sua própria *mise-en-scène*, a partir do momento em que um campo se transforma em assunto para o outro. Da mesma maneira, esse entrelaçamento é fundamental para o processo de mútua consolidação e estruturação. Segundo Wisnik (1997), os jornalistas se apropriaram do mote das “ilusões perdidas”, pois,

se o romance de Balzac critica o jornalismo, propõe junto com isso o lema heroico da classe: desfazer-se de falsas esperanças, denunciar entusiastas

¹⁶⁰ Cf. REDDY, 1994.

ingênuos, aposentar valores reconhecidos e aceitos, *sempre depois de tê-los alimentado um a um*. O jornal produz a ilusão que ele mesmo vai se encarregar de destruir e repor, num rito (e num ritmo) que se consuma em etapas sucessivas ou então no ato instantâneo de uma mesma representação, e do qual o jornalista se sai como o “campeão das ilusões perdidas” por excelência (WISNIK, 1997, p. 327).

No *Código* de Raison, não há vestígios das ilusões românticas acerca do escritor (e sua inspiração genial) e o autor lida de forma tranquila com o funcionamento mercantil da literatura moderna. Entretanto, vale ressaltar que essa nova forma literária é, desde o início da publicação, distinta da arte, em cujo mérito Raison não deseja entrar. Na *Monografia da Imprensa Parisiense* de Balzac, podemos observar também a inexistência desses ideais; no entanto, o tom balzaquiano é ofensivo, dado que encara como afronta o comportamento dos tipos jornalísticos que descreve minuciosamente. O romancista, ao fim da obra, confronta justamente a questão da veracidade de um jornal se este é regido por interesses políticos e individuais.

Mais do que uma oposição literal entre “jornalista” e “artista” (cujos papéis podem ser, nesse ponto exato, reversíveis), o que está em jogo é a encruzilhada ética que opõe duas disposições de consequências contrárias [...]: qual o comportamento da ilusão (e dos profissionais da ilusão) numa época em que se perdem ilusões? Como se comporta a produção de ilusões (sempre repostas, necessária e incontornável) quando ela não é sustentada por nenhuma crença, e dá lugar à proliferação de ilusões a prêmio, sem jogo dialético e/ou estético com a verdade, legitimando-se do poder sobre os meios de fazê-la circular? (WISNIK, 1997, p. 333).

Assim, WISNIK (1997) aponta para a situação-limite em que os jornalistas, enquanto detentores da produção de discursos e disseminadores de informação, se encontram em *Ilusões Perdidas*: ausência total de ilusões, o que, de um lado, permite o confronto com o real e, de outro, possibilita a criação de uma nova leva de fantasias e ficções (que podem ludibriar a si mesmos e/ou aos leitores).

3.2.2. A militância de Balzac

Apesar da defesa romântica da superioridade do artista inspirado, em seu artigo *Des artistes* (1830)¹⁶¹, vale dizer que o próprio Balzac era um típico literato de seu tempo: passou por todas as dificuldades mostradas em *Ilusões Perdidas* no meio literário, sendo proveniente de família burguesa de província e tentando a sorte na capital; sentiu na pele a necessidade do retorno financeiro de seu trabalho, citada por Raison. Mudou seu nome

¹⁶¹ BALZAC, H. *Des artistes*. In: *La silhouette*. Pp. 89-92. Paris, 1830.

(acrescentando-lhe a partícula nobiliária *de*), suas primeiras obras não foram bem-sucedidas, enfrentou muitas dívidas e trabalhou em praticamente todas as funções relacionadas ao meio jornalístico para tentar alcançar estabilidade financeira e sucesso. Perrone-Moisés (2000) frisa que Balzac “é um escritor impuro, imperfeito, desigual [...]. Ele foi um escritor profissional, no sentido literal da expressão” (p. 46). O autor se engajou na esfera literária, criando a *Société des Gens de Lettres* em 1838 e posicionando-se sempre a favor da proteção dos direitos autorais. Apesar de sua incomensurável admiração pelo tema romântico do gênio, sua carreira “nada tinha de transcendente” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 47).

A *Lettre aux écrivains français* (1834)¹⁶² é um exemplo da militância de Balzac em favor da regulamentação das profissões literárias. Com caráter de manifesto, o texto condena a postura do governo para com o trabalho intelectual, afirmando que “para o complexo produto da inteligência, o direito comum é suspenso na Europa, como na França é suspenso para o autor”¹⁶³. O alvo principal¹⁶⁴ das críticas de Balzac são as contrafações belgas, cujos autores, basicamente, apropriavam-se de folhetins franceses, publicando-os sem a devida autorização do escritor original, por menor preço.

Decidido a liderar uma associação que fizesse valer os direitos autorais e que protegesse os homens de letras e a ser o porta-voz dos literatos, Balzac declara:

Ainda que a questão do interesse literário se torne uma questão de interesse público, não espereis o governo [...]. Não, o governo nada fará. O governo atual, filho da imprensa, está feliz com esse estado das coisas e o prolongará se puder: sua inércia o prova. Nossa saúde está em nós mesmos. Está na aprovação de nossos direitos, no reconhecimento mútuo de nossa força. Por isso é do maior interesse para todos nós que nos reunamos, que formemos uma sociedade, como os autores de teatro formaram a deles¹⁶⁵.

A sociedade, assim, se encarregaria de recuperar o comércio livreiro, de estabelecer normas sobre a propriedade literária e de aplicá-las, não somente na França. Convocam-se, para uma “reunião preparatória” (p. 81), “os homens que são encarregados de

¹⁶² BALZAC, H. *Lettre aux écrivains français*. In: *Revue de Paris*. Pp. 62-81. Paris, 1834.

¹⁶³ “pour le difficile produit de l’intelligence, le droit commun est suspendu en Europe, comme en France le Code est suspendu pour l’auteur” (BALZAC, 1834, p. 67).

¹⁶⁴ O autor demonstra também certo ranço com escritores de vaudeville, que, segundo ele, possuem uma criatividade limitada e, assim, utilizam-se das inspirações de outrem para elaborar seus teatros (BALZAC, 1834, p. 72-73). Mais à frente, entretanto, sua “indisposição” é explicada quando revela que o número de expectadores de teatro é infinitamente maior do que o de leitores.

¹⁶⁵ *Quoique la question de l’intérêt littéraire devienne une question d’intérêt public, n’attendez pas du gouvernement [...]. Non, le gouvernement ne fera rien. Le gouvernement actuel, fils de la presse, est heureux de cet état des choses, et le prolongera s’il le peut : son inertie en est la preuve. Notre salut est en nous mêmes. Il est dans une entente de nos droits, dans une reconnaissance mutuelle de notre force. Il est donc du plus haut intérêt por nous tous que nous nous assemblions, que nous formions une société, comme les auteurs dramatiques ont formé la leur* (BALZAC, 1834, p. 78).

esclarecer, de reger sua época e de levá-la ao caminho do progresso”¹⁶⁶ para se unir em favor da causa, justificada por Balzac pela posição e missão dos homens de letras na sociedade:

Juntos, estamos acima das leis, pois as leis são dominadas pelos costumes. Não constatamos os costumes? A civilização não é nada sem expressão. Somos, nós eruditos, nós escritores, nós artistas, nós poetas, encarregados de expressá-la. Somos os novos pontífices de um futuro desconhecido, cuja obra preparamos. Juntos, estamos à altura do poder que nos mata individualmente. Reunamo-nos então para fazer reconhecer os direitos e as majestades do pensamento¹⁶⁷.

O texto possui um tom bastante patriótico ao afirmar que somente por meio dessa organização a França poderá realmente consolidar sua superioridade intelectual sobre a Europa, não mais perder talentos e reaver, com isso, todo o prejuízo decorrente das contrafações, às quais faz referência direta, fornecendo dados econômicos.

Vale dizer que, anteriormente, algumas iniciativas já haviam sido tomadas na tentativa de proteger a propriedade literária. A Declaração dos Direitos do Gênio (1793), que “redefiniu os privilégios concedidos pela realeza a autores (e livreiros) como direitos naturalmente recebidos”, assegurava os direitos autorais durante a vida do escritor, mais dez anos, “em uma tentativa de equilibrar as reivindicações do autor e as necessidades coletivas do público”¹⁶⁸. Posteriormente, em 1810, Napoleão decretou que essa proteção se estendesse por vinte anos após a morte do autor e de seu cônjuge (HAYNES, 2010, p. 29)¹⁶⁹.

A ideia de uma sociedade dos homens de letras é um fenômeno curioso, assim como a de cenáculos e escolas, haja vista que o romantismo, cujo ápice se deu no início do século XIX na França, era uma época de “individualização da literatura”, já que centrada na figura do escritor e na inspiração criativa. No entanto, é, “*paradoxalement, une époque où s’accentue la socialisation des comportements littéraires*” (DIAZ, 2007, p. 76). Nesse

¹⁶⁶ “*les hommes qui sont chargés d’éclairer, de régir leur époque et de la mener dans une voie de progrès*” (BALZAC, 1834, p. 79).

¹⁶⁷ *Réunis, nous sommes au-dessus des lois, car les lois sont dominées par les mœurs. Ne constatons-nous pas les mœurs? La civilisation n’est rien sans expression. Nous sommes, nous savons, nous écrivains, nous artistes, nous poètes, chargé de l’exprimer. Nous sommes les nouveaux pontifes d’un avenir inconnu, dont nous préparons l’oeuvre. Réunis, nous sommes à la hauteur du pouvoir qui nous tue individuellement. Réunissons-nous donc pour lui faire reconnaître les droits et les majestés de la pensée* (BALZAC, 1834, p. 79-80).

¹⁶⁸ “*redefined the royally granted privileges of authors (and bookdealers) as naturally given rights*”; “*in an attempt to balance the individual claims of the author against the collective needs of the public*” (HAYNES, 2010, p. 29).

¹⁶⁹ Acerca do debate sobre propriedade literária, Haynes (2010) esquematiza questionamentos pertinentes que circulavam no início do século XIX: “*Were texts social goods, to which individuals could assert only a temporary title, or were they private properties, to which they should enjoy a perpetual right? To the extent that intellectual work constituted certain rights, were these rights based on genius and hence inalienable from the author, or were they grounded in labor and thus transferable to a third party such as a publisher? In other words, was the definition of such rights founded in the personality of the author or the commodity of the text? Indeed, were such rights best termed as ‘rights of authors’, or could they be labeled a form of property, comparable to real estate?*” (HAYNES, 2010, p. 71-72).

sentido, a literatura se torna coletiva e leva seus principais representantes a se tornarem exemplos em torno dos quais seus seguidores desejam orbitar, culminando numa “standardização de cenografias autorais”¹⁷⁰. Trata-se do momento em que o campo literário (BOURDIEU, 1996) começa a se formar e, portanto, faz-se imperativo que se esclareçam suas regras e “*politique littéraire*” (DIAZ, 2007, p. 77). Daí a obsessão – presente no *Code du littérateur*, em *Ilusões Perdidas* e na *Monografia da imprensa parisiense* - em categorizar e especificar as tipologias relativas ao mundo literário (HAYNES, 2010, p. 15).

A questão da “regeneração do comércio livreiro” fora tratada mais especificamente em *De l'état actuel de la librairie* (1830)¹⁷¹, artigo publicado no *Feuilleton des journaux politiques*. Nele, Balzac critica a hierarquia dos *libraires*¹⁷² cujo objetivo seria incorporar três diferentes impostos ao livro até que este chegasse às mãos do consumidor. O autor preconiza, dessa forma, a importância da venda direta, uma relação mais clara entre leitor e *librairie*, sem o intermédio dos editores, cuja interferência faria aumentar absurdamente o preço dos livros.

Balzac, então, era um grande questionador e ativista do mundo literário e, acima de tudo, crítico da atmosfera de “comédia literária” (DIAZ, 2007, p. 609) que se alastrara com a industrialização da produção livresca. É impossível não notar as contradições do próprio autor, que, dizendo-se tão contrário à lógica jornalística, tão bem se utilizou dela como vitrine para sua obra e para si mesmo, como Chollet (1983) estudou em detalhes¹⁷³. Independentemente do posicionamento pessoal de Balzac, o enredo de *Ilusões Perdidas* é situado historicamente, já que contempla um tema muito discutido à época de publicação da obra, bem como personagens que representam magistralmente a consolidação do campo literário no início do século XIX, levando em conta o debate sobre política e sua importância para a carreira do escritor.

¹⁷⁰ “*individuation de la littérature*” (DIAZ, 2007, p. 76); “*stéréotypisation des scénographies auctoriales*” (DIAZ, 2007, p. 4).

¹⁷¹ BALZAC, H. De l'état actuel de la librairie. In: *Le feuilleton des journaux politiques*. Paris, março, 1830.

¹⁷² De acordo com Balzac (1830), os *libraires* estariam divididos em três classes: *libraires-éditeurs* (que se concentram na aquisição de novos trabalhos, reimpressão e produção dos livros efetivamente); *libraires-commissionnaires et de détail* (atacado e varejo; recebem dos primeiros grande parte das edições); *libraires* (pequenos livreiros, que se comunicam diretamente com o consumidor/leitor) (HAYNES, 2010, p. 44).

¹⁷³ Mais um exemplo do tino comercial de Balzac e de seu envolvimento com o comércio livreiro, é que ele teria tido a ideia de incentivar a produção/venda de obras por meio de assinaturas (*Société d'Abonnement Général*), o que asseguraria o ganho dos autores. De acordo com Chollet, Girardin teria se inspirado nesse “formato” para promover os romances-folhetins e baratear seu jornal (CHOLLET, 1983, p. 531-532).

3.3. O brilho e a escuridão: aproximações e diferenças entre capital e província

“Na época em que esta história começa, a impressora de Stanhope e os rolos de distribuir tinta não estavam ainda em uso nas pequenas tipografias do interior” (BALZAC, 2007, p. 37). Com essa declaração, que inicia *Ilusões Perdidas*, Balzac apresenta ao leitor uma temática constante em sua obra: a oposição entre a modernidade e o luxo da capital e o atraso e a simplicidade da província. Pretendemos abordar, aqui, como a questão se manifesta no retrato da imprensa (no sentido geral de impressão, comércio livreiro e jornalístico) de Angoulême e de Paris.

Se as modernas impressoras Stanhope possuíam estruturas metálicas e prensas mecânicas, na tipografia de Nicholas Séchard, pai de David, ainda se utilizavam as impressoras de madeira. O velho Séchard “era um antigo oficial tipógrafo” (BALZAC, 2007, p. 38), típico personagem burguês interessado somente nos aspectos práticos e financeiros, e, analfabeto, adquiriu uma licença para o estabelecimento, exercendo principalmente a função de fiscalizar os funcionários que cuidavam da “composição” dos tipos. Enviou seu filho a Paris, a fim de que aprendesse a “alta tipografia” (BALZAC, 2007, p. 40) e aplicasse seus conhecimentos para expandir os negócios: “A tipografia de Nicholas Séchard possuía então o único jornal de anúncios judiciais da região, a exclusividade das publicações da prefeitura e do bispado, três clientes que deveriam proporcionar uma grande fortuna a um jovem ativo” (BALZAC, 2007, p. 40).

David, reconhecendo a precariedade de recursos do estabelecimento, aponta-a ao pai, que retruca: “Ah! Meu rapaz, a província é a província, e Paris é Paris!” (p. 48). Este o convence a comprar a tipografia por um preço muito maior do que vale, tamanha sua avareza, após “pressentir” a decadência do negócio com a chegada da concorrência na cidade, representada pelos irmãos Cointet, “fabricantes de papeis que compraram a segunda patente¹⁷⁴ de impressor” (p. 44) e que, incitando a bipolarização política, criaram um segundo jornal de anúncios:

Indiferente à reação religiosa produzida pela Restauração no governo, mas igualmente despreocupado com o liberalismo, David mantinha a mais nefanda neutralidade em matéria política e religiosa. Ele estava em uma época em que os comerciantes de província deviam professar uma opinião a fim de conquistar fregueses, pois era preciso optar entre as práticas dos liberais e a dos realistas. [...] suas preocupações científicas, sua boa índole o impediram de ter esse apego ao ganho que constitui o verdadeiro

¹⁷⁴ Desde o decreto de 1810, de Napoleão, era necessário que os tipógrafos obtivessem uma licença para seu estabelecimento (HAYNES, 2010, p. 51).

comerciante e que o faria estudar as diferenças que distinguem a indústria provinciana da indústria parisiense. [...] Os irmãos Cointet abraçaram as opiniões monarquistas, fizeram jejum de modo ostensivo, frequentaram a catedral, adularam os padres e reimprimiram os primeiros livros religiosos cuja necessidade se fez sentir. Os Cointet adiantaram-se nesse setor lucrativo e caluniaram David Séchard, acusando-o de liberalismo e de ateísmo [...]. Influenciados por essas acusações contra David, a prefeitura e o bispado acabaram por conceder o privilégio de suas impressões aos irmãos Cointet (BALZAC, 2007, p. 52-53).

Logo, David foi obrigado a parar de imprimir qualquer tipo de jornal, o que culminou na ruína da tipografia, à qual foram relegados apenas os anúncios locais. Assim como em Paris, o debate entre realistas e liberais também tinha lugar na província. Este não se expressa, entretanto, por meio de “golpes de artigo”, nas palavras balzaquianas, mas por meio da concessão de autorizações (leia-se financiamento) para publicação de determinadas matérias.

Rendendo apenas o suficiente para pagar os vencimentos dos funcionários (operários, mestre e chefe de oficina), a tipografia de David “vegetava” (BALZAC, 2007, p. 58), imprimindo apenas aquilo que os irmãos Cointet lhe enviavam com o fim de manter o estabelecimento de David e precaver-se de uma concorrência mais forte.

Notamos aqui que, nas duas locações das narrativas, é imperativo que se adote uma posição política, pois a neutralidade impede a aproximação com os poderosos – o que, como no caso dos Cointet, renderia apoio e financiamento. Além disso, ao contrário do que se pode inferir de uma mera oposição, a voracidade do capitalismo e a artificialidade também estão presentes em Angoulême, sendo, inclusive, os grandes motores das escolhas de David e Ève, que buscam, respectivamente, a abundância e a subsistência.

Observa-se a menor presença de jornalistas na província; os jornais são sim impressos (e, ocasionalmente, os Irmãos Cointet são chamados como tal), mas não há referência à sua redação propriamente dita, somente à sua produção. Assim, não há problematização sobre a veracidade do que é publicado nos jornais e seu poder de manipulação, diferentemente do que ocorre na capital. Os malignos mecanismos do Quarto Poder não aparecem de forma tão escancarada ali; a voracidade do capitalismo fica restrita à figura do burguês (em especial, os proprietários das tipografias – à clara exceção de David, que é, para Balzac, um poeta). Até mesmo a divisão de trabalho na província é menor e menos especializada do que na capital; na tipografia, as funções parecem ter um caráter mais “braçal” do que intelectual.

Em Paris, além do modo como se escrevem os jornais, Balzac nos fornece um panorama do funcionamento do comércio livreiro (*librairie*), destacando como esses dois

mundos estavam conectados pelo fato de um ora fomentar, ora desacreditar o outro. Vale ressaltar que, uma vez na capital, a figura do *imprimeur* fica apagada pela do *libraire-éditeur*, símbolo da transição da produção artesanal de livros para a expansão do mercado e da distribuição de livros em um sistema de manufaturas, em grande escala (HAYNES, 2010, p. 2).

O novo mercado, parcamente regulamentado desde a Revolução de 1789 (HAYNES, 2010, p. 3), atraiu grande quantidade de pessoas dispostas a financiar a publicação de livros, alterando a organização e os modos de publicação por considerá-los “um produto comercial como qualquer outro”¹⁷⁵. Clamando por maior liberdade nas leis de impressão e publicação, esses *parvenus* do mundo editorial, adotando o nome de *éditeurs*, tornaram-se opositores dos corporativistas (antigos *imprimeurs* que apoiavam a monarquia e o maior controle estatal sobre o comércio livreiro).

O *éditeur* se diferencia do *libraire* por não se encarregar apenas da venda de livros, mas de ser um “especulador da literatura” (HAYNES, 2010, p. 14)¹⁷⁶. Seu papel não era “fabricar ou vender um livro propriamente. Ao contrário, era financiar e coordenar a produção e distribuição de um livro feito por outrem”¹⁷⁷. Citando Haynes (2010), suas incumbências compreendiam: financiar (ou arranjar subsídios, por meio de seus contatos) a publicação, adquirir trabalhos artísticos, coordenar a escrita e a ilustração, obter papel, supervisionar o trabalho “físico” da produção, divulgar e distribuir os livros. Seu objetivo era criar “*literary commodities*”, por meio do gerenciamento do capital cultural (HAYNES, 2010, p. 17). Até o século XVIII, as funções de *imprimeur* e *libraire* se confundiam, pois não havia uma divisão, nem especialização do trabalho. A figura do editor se distingue, então, como um novo setor do processo de publicação (HAYNES, 2010, p. 18).

De acordo com o *Dictionnaire de L'Académie Française* (1835), um *libraire* se define como um “vendedor de livros”, ao passo que um *éditeur* é “aquele que faz imprimir a obra de outrem responsabilizando-se pelo cuidado com a edição [...]. Por extensão, os livreiros assumem ocasionalmente o título de editores de obras que publicam às suas

¹⁷⁵ “*a commercial product like any other*” (HAYNES, 2010, p. 3).

¹⁷⁶ Haynes (2010) analisa detalhadamente as diferenças entre essas duas figuras, por meio da comparação de litografias: “*L'Éditeur*” (1841), de Paul Gavarni, retrata um homem absorvido pela leitura de um manuscrito em seu escritório, repleto de pilhas de livros. Já “*Le Libraire*” (1841), litografia anônima, mostra um homem à porta de sua livraria, observando a rua.

¹⁷⁷ “*to manufacture or to sell a book himself. Rather, it was to finance and coordinate the production and distribution of a book by others*” (HAYNES, 2010, p. 17).

custas”¹⁷⁸. Durante muito tempo, como se pode observar, a nomenclatura foi confundida ou combinada – frequentemente, referia-se a quem exercia a função de *éditeur* como *libraire* (HAYNES, 2010, p. 18)¹⁷⁹. É justamente o que ocorre em *Ilusões Perdidas*: Dauriat, personagem imponente que, em um primeiro momento, recusa-se a publicar os versos de Lucien, é chamado ora de livreiro, ora de editor, ainda que suas tarefas incluam o financiamento e divulgação das obras, mais do que sua venda direta. Inspirado em Pierre-François Ladvocat, empresário literário famoso durante a Restauração, Dauriat é descrito como autoritário em relação aos escritores - um “pro cônsul romano” (p. 310) e “livreiro da moda” (p. 293) -, por se interessar somente pelos resultados financeiros de suas empreitadas literárias.

Outro livreiro citado é Barbet, “livreiro agiota”¹⁸⁰, o mercador de ferro-velho literário” (BALZAC, 2007, p. 293). De acordo com Balzac, ele não fazia grandes negócios, mas se preocupava em comprar livros a preços baixos a fim de obter um lucro razoável com suas vendas; optava por reedições de obras já conhecidas.

Haynes (2010) afirma que a tradição acadêmica costuma associar o surgimento do editor à modernização tecnológica da fabricação, impressão e distribuição de livros (incluindo-se aqui a divisão de trabalho, o aumento do crédito e do público leitor). Contudo, a autora lança uma hipótese contrária, conjecturando que, talvez, essa tradição inverta causa e efeito, pois “caracteriza o editor como resultado das inovações que foram na verdade promovidas por ele, em seu trabalho para desenvolver novos produtos para novos mercados”¹⁸¹. Segundo ela, o editor teria se tornado uma figura distinta antes mesmo da Segunda Revolução da Imprensa, ocorrida por volta de 1830 – fato que pode ser observado na obra balzaquiana, por exemplo.

Apesar de sua representação tirânica em *Ilusões Perdidas*, Haynes sustenta que o poder dos *libraires-éditeurs* sobre os autores não era ilimitado; de fato, como dependiam dos escritores, estes possuíam “*freedom of contract*” (HAYNES, 2010, p. 36), algo de que Balzac

¹⁷⁸ “*marchand de livres*” (1835, p. 2:114); “*celui qui fait imprimer l’ouvrage d’autrui en se donnant quelques soins pour l’édition [...] Par extension, les libraires prennent quelquefois le titre d’éditeurs des ouvrages qu’ils publient à leurs frais*” (1835, p. 609).

¹⁷⁹ “*The compound noun libraire-éditeur was one of several categories of book occupations. In the typology of these occupations, the libraire-éditeur, or bookseller-publisher, was distinguished from the retail bookseller (libraire-détaillant), the wholesale bookseller (libraire-commissionnaire), the antique bookseller (libraire-bouquiniste), the used bookseller (libraire-étalagiste), and the bookseller-moneylender (libraire-escompteur) [...]. The overlap between the titles of éditeur and libraire, which is seen in literary sources and publishing contracts as well as trade directories and dictionaries, persisted through at least the first half of the nineteenth century*” (HAYNES, 2010, p. 18-19).

¹⁸⁰ No original, “*libraire-escompteur*”.

¹⁸¹ “*it characterizes the publisher as an outcome of innovations that were in fact promoted by him, in his work to develop new products for new markets*” (HAYNES, 2010, p. 25).

desfrutou repetidamente, sempre trocando de editor em caso de divergências. A situação só iria mudar a partir da segunda metade do século XIX, quando alterações legais permitiram que os editores adquirissem monopólio da propriedade intelectual por mais tempo (HAYNES, 2010, p. 40).

As reações à figura do editor, entretanto, foram majoritariamente negativas. Eram retratados como sem instrução, materialistas e antiéticos, tornando-se – na visão de jornalistas, tipógrafos e *libraires* - um “bode expiatório para os efeitos da Revolução”¹⁸² no mercado livreiro, pois encarnavam os problemas e as imoralidades que se desdobravam na literatura desde 1789: “a especulação sobre o trabalho literário, as desleais táticas publicitárias, a profusão ilimitada de anúncios e críticas, a falta de qualificação entre os *libraires*, o declínio na qualidade de impressão e a competição entre tipógrafos e varejistas”, que, juntos, apontavam para a falta de regulamentação do mercado livreiro (HAYNES, 2010, p. 48).

Em Angoulême, não há referência a nenhum editor. Os irmãos Cointet, entretanto, assumem o papel de especuladores das invenções de David Séchard, dedicando-se a explorar sua patente sobre o novo tipo de papel que o tipógrafo vinha desenvolvendo e chegam a ser chamados de “jornalistas” a certa altura (BALZAC, 2007, p. 536), ainda que não comparáveis à especialização parisiense, visto que também fabricam papel e se envolvem com composição dos jornais e outras publicações. É importante dizer que, igualmente, os assuntos e as informações em voga na província são controlados por esses chefes de oficina, que possuem o direito de decisão sobre o que será publicado. Assim como na capital, a “verdade” sobre os fatos fica monopolizada pelos produtores de jornais, mesmo com suas diferenças locais e descompasso tecnológico.

David, enquanto gênio inventor, concentra-se no estágio físico da produção de livros: a fabricação de um tipo de papel de alta qualidade e baixo preço. Decidira-se a tal empreitada ao reconhecer a necessidade da sociedade francesa de uma produção mais eficiente dessa matéria-prima que possibilitava as deliberações do movimento social que tomava corpo àquele momento.

Então, coisa estranha!, enquanto Lucien entrava na engrenagem da imensa máquina do jornalismo, arriscando-se a deixar sua honra e sua inteligência em frangalhos, David Séchard, no interior de sua tipografia, abraçava o movimento da imprensa periódica, com suas consequências materiais (BALZAC, 2007, p. 531-532).

¹⁸² “scapegoat for the effects of the Revolution” (HAYNES, 2010, p. 48).

Vemos, assim, que a antítese construída por Balzac por meio desses dois amigos se expressa em sua aparência, em seu caráter e, por fim, em sua atuação “profissional” no que tange à imprensa. As mudanças no mercado impresso/literário atingem a ambos, ainda que em diferentes etapas. E, como temos visto desde o início, a maneira como os protagonistas lidam com as adversidades é divergente, embora tanto Lucien quanto David alimentem certo ardor pela glória.

Embora menos enfatizadas que as de Lucien – talvez pela ingenuidade comercial e pela generosidade do inventor para com seus familiares -, David também tem suas ambições: “esse boi, corajoso e inteligente [...] quis fazer uma grande e rápida fortuna [...]. Colocar sua esposa na esfera de elegância e de riqueza em que merecia estar, sustentar com seu braço potente a ambição de seu irmão, tal foi o programa escrito em letras ardentes diante de seus olhos” (BALZAC, 2007, p. 531). Ao final, o tipógrafo só alcançou algum nível de conforto e felicidade ao renunciar ao sucesso, pois que, enquanto o desejava, sofrera demasiadamente, sendo, inclusive, levado à prisão, devido às dívidas que seus concorrentes Cointet articularam a fim de explorar sua invenção. É interessante considerar que, apesar de todos os contrastes, Lucien e David atuam no mesmo “sonho literário”, ainda que em diferentes estágios, envolvidos indiretamente. Em um plano maior, o entrelaçamento entre seus trabalhos e, conseqüentemente, entre província e capital, é intrínseco.

Assim como entre os dois poetas, a oposição entre Paris e Angoulême em *Ilusões Perdidas* não é estanque. O espaço urbano, para Balzac, é fundamental para caracterizar as personagens e as relações humanas (ARIGONI, 2014, p. 113). Superficialmente, encontramos a seguinte antinomia: Paris representando o polo cultural, o movimento, a transformação e o vício; e Angoulême, representando a tradição, o trabalho honesto, a calma e a virtude. Entretanto, uma leitura mais atenta da obra comprova que ambas as locações possuem muitas convergências e que a província, em diversos momentos, passa a almejar e repetir os costumes parisienses¹⁸³.

Angoulême não foi escolhida como berço de Lucien e sede da tipografia de Séchard por acaso. A cidade fora um estratégico ponto militar até o século XVII, sendo cercada por muralhas até o fim do século XVIII. Situada à margem esquerda do rio Charente e tendo L’Houmeau como porto (burgo “ao pé do rochedo e às margens do rio” [BALZAC, 2007, p. 66]), tornou-se uma importante rota comercial, por ficar próxima à estrada que liga

¹⁸³ Veja-se, na terceira parte do romance, a postura do procurador Petit-Claud, que articula uma emboscada financeira para David, aos moldes parisienses. Para Arigoni (2014), a “guerra econômica” de David se baseia no conflito entre a força do capital especulativo (dos irmãos Cointet e do procurador) e a força da burguesia, que é sua capacidade produtiva (p. 128).

Paris à Bordeaux (ARIGONI, 2014, p. 120; BALZAC, 2007, p. 65). “Capital administrativa [do Departamento de Charente], religiosa e mercado regional, Angoulême foi igualmente um centro industrial muito atuante e, para tanto, as papelarias deram a sua contribuição” (ARIGONI, 2014, p. 121).

Uma história como a de *Ilusões Perdidas* só poderia se passar em um local que possuísse infraestrutura e público para abrigar uma tipografia e, de preferência, que tivesse algum tipo de ligação com a capital, seja por questões econômicas, seja pela proximidade. Não esqueçamos, igualmente, que a estrutura urbana passava por transformações advindas dos avanços tecnológicos e dos primórdios de uma concepção de “abertura e acessibilidade”, simbolizada por melhorias na malha viária, por exemplo. Angoulême reúne todas essas características, além de apresentar uma clara divisão regional e social interna.

Ninguém ignora a celebridade das papelarias de Angoulême que, há três séculos, forçosamente se estabelecera, na região do Charente e de seus afluentes onde encontravam quedas d’água. [...] As empresas de transporte, as hospedarias, as empresas de carroças, as de carruagens públicas, todas as indústrias que vivem da estrada e do rio agruparam-se na baixa Angoulême [...]. O bairro do Houmeau tornou-se assim uma cidade industriosa e rica, uma Segunda Angoulême que fazia inveja à cidade alta, onde permaneceram o governo, o bispado, a justiça, a aristocracia. Assim, o Houmeau, apesar de seu ativo e crescente poder, tornou-se apenas um anexo de Angoulême. No alto, a nobreza e o poder; embaixo, o comércio e o dinheiro; duas zonas sociais constantemente inimigas em todas as questões (BALZAC, 2007, p. 66).

A aristocracia, representada pela sra. de Bargeton e seu salão, localiza-se na parte alta da cidade, enquanto a burguesia e o trabalho situam-se na parte baixa. Balzac deixa claro que não existe correspondência entre nobreza e dinheiro, já que, desde 1789, a classe ascendente vinha trazendo transformações econômicas e sociais. Isso teria feito com que a nobreza se aproximasse ainda mais do governo (em uma atitude realista), de forma a segregar abertamente os *parvenus* (“párias” [BALZAC, 2007, p. 67]). A disputa entre esses estamentos cada vez mais se acirrava pela percepção de que a sociedade capitalista tendia a tornar indissociável o elo entre dinheiro e poder, o que acaba por colocar em cheque o prestígio da antiga aristocracia.

O único contato de Séchard, cuja tipografia é localizada no Houmeau, e a parte alta da cidade se dá indiretamente, pela intervenção de Lucien. Quando Rubempré pergunta a sua benfeitora se poderia levar seu grande amigo à mansão, ela nega, afirmando que o poeta “ignora o preconceito das pessoas que compõem a minha sociedade” (BALZAC, 2007, p. 101); o próprio Lucien se arrepende instantaneamente do seu pedido, pensando que a alguém

da “fina aristocracia” como Louise, “o crime de estar em má companhia jamais seria perdoado” (BALZAC, 2007, p. 95).

Vale ressaltar que o poeta também enfrentara preconceitos ao ser apresentado à alta sociedade de Angoulême, onde foi “aceito como uma substância venenosa que todos se prometiam expulsar submetendo-a aos reagentes da impertinência” (BALZAC, 2007, p. 90). A rixa social, ainda que em menor escala, também impregna a província. De acordo com Arigoni (2014), o movimento pendular de Lucien entre os polos da cidade e, posteriormente, entre capital e província, representa a dos “indivíduos frente à complexidade de uma sociedade dividida” (p. 124)¹⁸⁴. Novamente, a questão da adequação às molduras sociais, abordada neste estudo, vem à tona.

A autora reitera ainda que *Ilusões Perdidas* “ancora um significativo capital social presente na malha urbana da época, o qual adquire valor simbólico de todo convívio humano que ali se funda” (ARIGONI, 2014 p. 114). A trajetória de Lucien é fundamental para o recorte histórico feito por Balzac, no sentido em que aponta para os diferentes valores vigentes nas duas locações da narrativa. A propósito, o *Code du Littérateur* (1829) dialoga com o mote do romance, advertindo seus leitores sobre a importância de ir a Paris e dispor da “vitrine” que era o jornalismo para obter reconhecimento no campo literário:

Na profissão das letras, o saber-fazer leva menos certamente à fortuna do que o saber. Assim, por exemplo, fazer um bom livro no íntimo de uma província e, sem recomendações, tentar dele se beneficiar, é um jeito certo de nunca aumentar seus capitais. Fazer um mau livro no meio da capital, sob a influência de aliados poderosos, decorá-lo com um título picante, e assegurar os elogios dos jornais, esse é o meio de ter, senão um sucesso de estima, ao menos um soberbo sucesso financeiro¹⁸⁵.

Subjacente à contraposição/coincidência entre capital e província, está a dialética entre vida pública e privada. Em Paris, fica bastante evidente a complexa relação entre essas duas esferas: os artigos eram meios para atingir objetivos individuais, porém, suas críticas e comentários pejorativos não deveriam ser vistos necessariamente como ataques pessoais, visto que havia toda uma articulação política por trás de sua redação.

¹⁸⁴ Vale mencionar também que, em Paris, Lucien também circula em ambientes socialmente diferentes *Quartier Latin, Galeries-de-Bois, Palais-Royal*, dentre muitas localidades. Para uma análise completa, ver ARIGONI (2014).

¹⁸⁵ *Dans la profession des lettres, le savoir-faire mène plus sûrement à la fortune que le savoir. Ainsi, par exemple, faire un bon livre au fond d'une province, et, sans recommandations, tâcher d'en tirer parti, c'est un sûr moyen de ne jamais augmenter ses capitaux. Faire un mauvais livre au milieu de la capitale, sous l'influence d'une coterie puissante, le décorer d'un titre piquant, et lui assurer les éloges des journaux, c'est le moyen d'avoir, sinon un succès d'estime, du moins un superbe succès d'argent* (RAISSON, 1829, p. 254).

Quando Rubempré retorna a Angoulême, na terceira parte do romance, seu regresso se transforma em um assunto compartilhado, tendo sido anunciado no jornal. O poeta se tornara uma figura pública e se utiliza dessa vantagem para conseguir regalias – entre elas, ser recebido novamente por Louise (que se casara com Chatêlet após um tempo em Paris, deixando de ser Bargeton) – e exercer influência para pagar as dívidas em nome de David.

Ambos os poetas encontram apenas frustração em seu caminho rumo à glória, sendo cerceados pelas imposições sociais. Os destinos individuais em Balzac são muito atrelados ao contexto social - não de uma forma determinista, pois os personagens possuem livre arbítrio -, mas dialeticamente: “cada uma das pessoas e das situações são sempre determinadas pelo complexo das forças sociais decisivas, mas nunca de modo simples e direto” (LUKÁCS, 1965, p. 102)¹⁸⁶. Assim, esse entrelaçamento de mútua influência e transformação registra a centralidade do olhar do outro - e, conseqüentemente, das aparências - para a construção do indivíduo (especialmente para a figura de Rubempré), ao mesmo tempo em que há um movimento de homogeneização e apagamento de individualidades, própria do capitalismo e da sociedade burguesa.

De fato, o dilema literário enfrentado por Lucien entre o Cenáculo e o jornalismo, assim como suas outras “oscilações” e antinomias citadas acima, se apresenta como retrato da sociedade francesa no início do século XIX: a necessidade de se escolher um lado em todos os âmbitos sociais, a instabilidade político-social, as ilusões de uma sociedade revolucionária, porém, monarquista, os desdobramentos do capitalismo, o dinheiro e a arte, as novas concepções de cultura, a convivência entre ideais conservadores e modernos. A indecisão do personagem sinaliza sua batalha interna para aprender a viver em uma sociedade ambivalente; decisão espelhada, inclusive, na sua passagem de uma visão romântica e mistificada do mundo para uma perspectiva realista – que ocorre também com David.

É por essa razão que a aparente incapacidade de Lucien de pensar por si mesmo e sua personalidade contraditória, corrompendo-se voluntariamente, mas sentindo culpa e desarmonia com sua queda, pode parecer “fugidia”, como sugere Arigoni (2014). Lukács (1965) declara que é justamente essa concepção de sujeito social que transforma *Ilusões Perdidas* em um romance de grande impacto, pois discorre sobre o processo de ascensão do capitalismo e as desilusões decorrentes desse acontecimento:

em Balzac [...], são exatamente a concepção do homem, a concepção da sociedade e da arte, etc., surgidas da evolução burguesa, isto é, os mais altos produtos ideológicos da evolução revolucionária burguesa, que se reduzem a

¹⁸⁶ Vale lembrar que David também morou e estudou em Paris, no *Quartier Latin*, e não se corrompeu.

meras ilusões, ao se defrontarem com a realidade da economia capitalista (LUKÁCS, 1965, p. 95).

Central é a questão da inescapável reificação alienante na sociedade capitalista, ressaltada por Adorno (1992), que implica o ofuscamento da identidade individual pela função social. Dessa forma, as pessoas se tornariam “máscaras de personagens” (ADORNO, 1992, p. 122), imagem que corrobora a ênfase dada por Balzac na sociedade de aparências que retratava.

Não é por acaso, nesse sentido, a constante associação entre a queda de Lucien no “fosso” do jornalismo e a prostituição: o comércio de talentos é representado como repleto de profunda imoralidade. Basta recordar que as *Galeries-De-Bois* e o Pátio do *Palais Royal* – próximos às livrarias de Dauriat - são descritos como locais impuros (BALZAC, 2007, p. 301) e que Lousteau se utiliza da imagem da prostituição para descrever o sucesso literário:

Essa reputação tão desejada é quase sempre uma prostituta coroada. Sim, para as péssimas obras de literatura, elas representam as pobres coitadas que congelam nas esquinas; para a literatura secundária, é a mulher entretida que sai dos maus lugares do jornalismo e a quem sirvo de cafetão; para a literatura feliz, é a brilhante cortesã insolente, que têm propriedades, paga impostos ao Estado, recebe os grandes senhores [...] (BALZAC, 2007, p. 287).

E, novamente, faz-se referência ao tema quando Lucien apresenta seus sonetos a Dauriat, vendo-se como um “um poeta eminente que ali prostituía a musa a um jornalista, humilhando ali a Arte, como a mulher era humilhada, prostituída sob aquelas ignóbeis galerias” (BALZAC, 2007, p. 309). Além disso, fica implícito que a criada de Coralie se submete a uma situação sórdida para conseguir dinheiro a fim de pagar a volta de Lucien a Angoulême; assim como sua família, todos os que o cercam ficam incumbidos de encontrar maneiras de sustentar o homem de talento¹⁸⁷.

Na tradição romântica, o gênio constitui uma aliança divina, por ter recebido um dom voltado para o bem comum, uma espécie de missão para com a sociedade. Dessa forma, dotado de pensamentos visionários, estaria à frente de seu tempo, podendo guiar a humanidade. Tal mistificação fora inculcada em Lucien pela sra. de Bargeton e, embora o poeta fosse, sem dúvidas, talentoso, seu caráter volúvel o impediu de se manter íntegro. Quando se aproxima do cônego Carlos Herrera (Vautrin), substitui-se a aliança divina por um pacto diabólico, baseado no dinheiro e no qual a virtude não tem mais lugar. O suposto padre

¹⁸⁷ Como vimos, os gênios tendem a não lidar bem com as questões práticas da vida cotidiana, especialmente durante os momentos de criação. David, enquanto se dedica à invenção do papel, também acaba deixando que a sobrevivência da tipografia fique nas mãos de Ève, que toma as rédeas do negócio, procurando novas obras a serem publicadas com o mínimo de gasto possível e negociando com os concorrentes (BALZAC, 2007, p. 536).

ensina ao poeta o funcionamento “deste grande teatro que é a sociedade” (BALZAC, 2007, p. 687), a técnica de se viver por seus costumes e não somente por suas leis. Incita-o a se vingar dos que lhe desprezaram em Paris, comprometendo-se a arcar com todas as dívidas de Lucien, sob a condição de que o destino do escritor ficasse sob seu poder:

Eu o resgatei, devolvi-lhe a vida, e o senhor me pertence como a criatura ao criador [...]. Ampará-lo-ei com uma mão poderosa nas vias do poder, e lhe prometo, ainda, uma vida de prazeres, de honras, de festas contínuas [...]. No dia em que esse pacto de homem com demônio, de criança com diplomata, não mais lhe convier, o senhor sempre poderá procurar um lugarzinho como aquele de que me falava para afogar-se: estará um pouco mais ou um pouco menos infeliz ou desonrado do que hoje (BALZAC, 2007, p. 690).

O acordo com Herrera é simbólico tanto em sua contraposição ao imaginário em torno do homem de gênio quanto no que tange à figura religiosa que Vautrin incorpora na passagem. Embora fique evidente que se trata apenas de um disfarce para o antigo forçado que fugira da prisão, o laço entre ele e Lucien ganha uma conotação ainda mais licenciosa e voraz diante dessa roupagem.

O cônego possibilita, então, a volta de Lucien à capital, após a libertação de David. Mais uma vez, seduzido pela ideia da glória, Rubempré se deixa corromper em troca de benefícios efêmeros. As perguntas que faz ao padre e suas observações acerca da aparência e personalidade de Herrera evidenciam que o poeta tem plena consciência da consequência moral de seu pacto, bem como do fato de que, a partir daquele momento, não mais teria controle sobre suas escolhas. Em *Esplendores e misérias das cortesãs*, vemos os desdobramentos catastróficos dessa ligação, que levam o poeta à morte e mostram a frieza da glória em seu auge.

*

É interessante pensar que, como vimos tentando demonstrar, o romance balzaquiano contempla um diálogo entre estéticas literárias, já que coaduna sua narrativa realista a elementos românticos, como a figura do gênio literário. Balzac, como afirma Arigoni (2014), é um escritor realista da geração romântica. Adorno (1992) também nota na obra a coexistência ocasional das duas estéticas.

Além dessa, muitas antíteses se constroem na obra; dentre elas, a oposição entre gênio e jornalista, literatura e jornalismo, capital e província, vício e virtude, clássicos e românticos, liberais e realistas, artistas e burgueses. Entretanto, analisamos como esses polos, constitutivos do romance, apresentam convergências e ambiguidades, o que sinaliza o

dinamismo da narrativa. Balzac elaborou uma trama que, mais do que representar oposições, fez problematizar e entremear suas extremidades. O movimento dos personagens sugere essa conexão inexorável entre ideais aparentemente contraditórios, bem como a insuperável ligação (ainda que indireta) de todos os indivíduos e etapas do trabalho na sociedade burguesa.

O fato de o narrador da *Comédia humana* ser onisciente e exercer julgamentos de todos os fatos descritos por si só sugere certa ilustração e missão esclarecedora do autor – e sua consciência disso. Portanto, embora se declare secretário da sociedade francesa, não há um desejo efetivo de sua parte de ser imparcial, mas sim de interpretar sua época¹⁸⁸. Tal forma de narração é uma escolha deliberada e significativa do autor como recurso para o projeto balzaquiano de elaborar o inventário da sociedade; nessa posição, ele deveria ter conhecimento de tudo o que narrava. Sabemos que a neutralidade, ainda que no mais puro realismo, é impossível. Em se tratando de linguagem, os valores, as ideologias, os posicionamentos e o contexto sempre marcam e constroem as obras; além disso, a própria literatura se constitui no e pelo diálogo com os discursos em voga no momento de sua escrita, dado seu caráter histórico. Assim, em suas longas descrições e fortes juízos de valor, é possível perceber como o autor prepara o leitor e, de certa forma, conduz a forma de leitura que “deve” ser feita. Diaz (2010) afirma que Balzac convida a olhar as coisas da perspectiva do narrador, fazendo-nos criar empatia e identificação com os escritores retratados – ou, ao menos, com a complexidade das situações pelas quais passam.

Balzac não esconde certa nostalgia ao criticar veementemente sua época e sentir-se ameaçado pelas mudanças modernas (ADORNO, 1992); basta lembrar que, no *Avant-propos*, declara-se um escritor monarquista. De acordo com Adorno, o autor mostra seu lado reacionário ao comungar do mito do “capital voraz”, associando personagens ligados a processos financeiros ao mal, tais como os editores, jornalistas e usurários. Vale frisar, entretanto, que o autor cria personagens e tramas que permitem a expressão legítima de outras tendências partidárias em suas obras. Para Diaz (2007), “seu gênio está em criar e assumir contradições” (p. 170).

O mesmo ocorre no que tange à situação da mulher na sociedade retratada. A irrealização daquelas que buscam fugir à regra do casamento e da maternidade evidencia quão cerceadas eram as escolhas femininas. A erudição e o trabalho artístico ou intelectual das mulheres, vistos como ameaças ao patriarcalismo, acarretava sua discriminação; ou seja, na

¹⁸⁸ Cf. BALZAC, 1947, p. 41.

supressão da voz feminina, como vimos em todas as narrativas cujas personagens eram mulheres superiores. O cuidado de Balzac em tratar dessas figuras é um esforço admirável de representar as engrenagens sociais em todos os seus âmbitos.

Os artigos do autor e o *Code de Raison* trazem à tona o vulto que tomava a profissão de escritor e literato, independentemente das conotações românticas que a circundassem. Há uma verdadeira preocupação em “institucionalizar” o ofício, a fim de organizar a esfera literária, proteger os direitos de autor e regularizar seus ganhos. Apesar do tom jocoso de Raison, sua tipologia detalhada sugere a diversidade profissional e política que a carreira possibilitava, bem como o crescente interesse em se viver das letras.

Como vimos, houve um momento de desenvolvimento dos estereótipos em torno dos homens de letras, que passaram a se identificar com seus pares também pelo modo de vida peculiar e boêmio. Os grandes nomes da literatura passaram a ser modelos, de maneira que os novatos se reuniam ao seu redor, como verdadeiros seguidores de uma ideologia literária. Diaz (2007) destaca a importância que as cenografias autorais, isto é, a representação que os escritores faziam de si mesmos (ou a maneira como se apresentavam aos seus mentores, pares e leitores), adquiriram no início do século XIX, apesar de essa imagem sempre ter sido significativa para a consolidação e legitimação do estatuto do literato.

Os leitores passam a construir uma imagem muito forte do escritor genial, inspirado, criador incansável e de mente grandiosa; passam a construir um *méta-roman*, em que o autor se transforma em personagem (DIAZ, 2007). Nesse sentido, uma idealização inalcançável do artista se forma, o que culmina em mais representação e encenação de si mesmo ao público, em um ciclo vicioso, que contribui para a mitificação em torno das figuras ligadas à arte.

O jornalismo, esfera cuja ascensão fora sem precedentes, ganhou poder imensurável por ser o detentor da informação e, principalmente, de sua difusão. Refletimos, a partir de Wisnik (1997), sobre a credibilidade dos jornais que, redigidos por egos e interesses pessoais e políticos, acabavam por não se ancorar tanto na realidade dos fatos, mas em um conflito interno sobre o que deve ou não ser exaltado, de acordo com o que traz benefícios às pessoas certas. Assim, escritores e jornais lançam mão de um jogo de *mise-en-scène* (DIAZ, 2007).

É possível pensar também que, ao dividirem o mesmo suporte (no caso dos folhetins) e ao se discutirem e problematizarem mutuamente, literatura e jornalismo desenvolveram um forte vínculo. Ambos se transformaram, como estudado no capítulo segundo. Os jornais tornaram-se pontes entre o público e o mundo literário, em certo sentido;

isso porque a tornaram mais acessível financeiramente, bem como forneceram reflexões – representadas pelas críticas a obras - acerca do que era matéria de literatura e da própria organização do campo literário.

Como sugerido por Wisnik (1997), o momento em que todas as ilusões se perdem pode se tornar um campo fértil para a elaboração de novas ilusões e é justamente isso que vislumbramos ao longo do romance balzaquiano. Enquanto vista de longe, a glória é admirada; vista de perto, é fria e falha, não satisfaz e traz consequências alarmantes a todos que atinge. Os antagonismos da narrativa apontam para diferentes maneiras de se lidar com os desapontamentos e com a encruzilhada que se impõe aos personagens e, principalmente, para a tensão cultural dos homens de letras em um momento de formação da cultura burguesa e de consolidação do campo artístico: obscuridade honrosa ou corrupção revestida de sucesso. Em um contexto em que tudo é mercantilizado e reificado, o futuro parece bastante incerto e a grandeza perde seu brilho e seu valor, deslegitimando-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação do escritor, curiosidade crítica que deu origem a este trabalho, parece exercer fascínio constante sobre os estudiosos da literatura, haja vista a diversidade de análises sobre o tema. O principal interesse desse retrato, a nosso ver, está na relação que estabelece com a situação da literatura, já que fornece pistas sobre o estado da arte literária. Assim, quando Balzac opta por dar relevo à figura dos literatos em diversas obras desse complexo quadro que é a *Comédia humana*, pretendendo delinear os traços da sociedade do século XIX, evidencia sua importância para o momento histórico ali (re)construído.

Foi do início à metade do século XIX que se debateram e consolidaram os ideais de um estado de direito que vinham sendo propostos e aplicados, com alguns percalços, desde a revolução de 1789, lançando as bases para a sociedade e a ideia de nação que conhecemos hoje. A mudança de ritmo e escala de produção, possibilitada pela revolução industrial inglesa que se alastrara pelos países europeus, alterou também o ritmo de vida e a constituição da individualidade na sociedade capitalista que começava a se formar.

Os eventos políticos ocorridos na França reverberaram por todo o mundo ocidental, que tinha Paris como centro artístico e cultural. A obra balzaquiana captura os modos e os processos que fundamentavam essa sociedade, dinamizando-os por meio da interligação inexorável entre atos, personagens e estágios de produção, que conduzem a uma acentuada “impressão de verdade” (DARGAN, 1918). Nesse sentido, a formação da noção de cultura burguesa parece subjazer ao enredo de *Ilusões Perdidas*, que ilustra o embate entre a literatura tradicional e a folhetinesca, derivada de uma nova situação de leitura e de publicação. A esse respeito, Chartier (1987) nos adverte sobre a historicidade do gesto de leitura, duplamente subjetivo e social, emaranhado aos sentidos e diálogos coetâneos; o mesmo vale para o impresso, que “deve ser tomado dentro de uma rede de práticas culturais que lhe dá sentido” (CHARTIER, 1987, p. 173).

Ao longo deste trabalho, buscamos chamar atenção para a representatividade de Balzac na literatura, não somente por sua obra admirável e monumental, mas também por seu engajamento na valorização e proteção dos direitos do escritor, e pelo ímpeto e destemor de criar uma nova forma de romance, juntando-se a Girardin em uma empreitada que renovaria a relação do público com o texto literário e, por sua vez, com o gênero jornalístico.

Indubitavelmente, Balzac contribuiu para a consolidação do romance, cujo apogeu se deu no século XIX, após ter sido relegado ao segundo plano literário por muito tempo. A

história se tornara assunto de interesse para os escritores, que visavam à compreensão da nova mentalidade e dos valores advindos da revolução. Raimond (1981) afirma que “*le romancier marquait l’affrontement entre l’individu et la société, il pegnait la lutte pour la vie [...]. Le roman depuis ses origines entend se rapprocher de la vie. Il était naturel qu’il procédait à l’inventaire de la vie sociale*” (RAIMOND, 1981, p. 74). Muito influenciado pelos romances históricos de Walter Scott, Balzac se dedicou à descrição dos costumes sociais, com vistas à construção de uma unidade que encadeasse aquela sociedade em plena transformação. O criador da *Comédia humana*, declarando-se, enquanto literato, mais livre do que um historiador¹⁸⁹, optou por partir da história do detalhe e do homem comum – dando espaço, em sua obra, para os mais diversos tipos sociais – para explicar o quadro geral da vida francesa.

Como vimos, o autor era um realista da geração romântica; daí a confluência de temas românticos, como o da exaltação do gênio e da voracidade do capitalismo, em uma prosa de estilo realista, na qual a historiografia (ou os primórdios do que essa ciência viria a se tornar) exerce grande influência. O narrador onisciente exprime juízos de valor sobre cada detalhe e faz diversas referências a acontecimentos da época retratada, em um esforço – do autor - de comprovar sua erudição e seu conhecimento sobre aquela sociedade. Adorno (1992), entretanto, coloca em dúvida essa intimidade de Balzac com as altas rodas parisienses, já que o considera um *paysan à Paris*, obrigado a observar os eventos aristocráticos de longe, e, conseqüentemente, a imaginá-los.

Dada a natureza do enredo de *Ilusões Perdidas*, a tarefa de separar completamente a biografia do autor da dos personagens torna-se bastante complexa. Parece-nos quase impossível não associar a trajetória de Lucien à do próprio Balzac, ou ler a descrição da paciente e generosa genialidade de D’Arthez e não imaginar que o autor se enxergava nesse talentoso escritor, ou, ainda, observar a dedicação de Séchard para cuidar de sua tipografia e não pensar nas repetidas tentativas de Balzac de ter sua própria *imprimerie*. Entrevê-se, nesse aspecto, certo *mise-en-abîme*, através do qual encontramos traços do autor no próprio romance; vale ressaltar, entretanto, que, como vimos no segundo capítulo, a carreira literária atraiu muitos jovens no início do século, de maneira que a história de Lucien é, possivelmente, a de muitos escritores – não só similar à de seu criador.

A recorrência de personagens ligados ao mundo das letras em outros romances aponta para o fascínio exercido pela carreira literária, cuja valorização data do século XVIII, paralelamente ao culto dos grandes homens (BONNET, 1998). Em 1860, os irmãos Goncourt

¹⁸⁹ BALZAC. Avant-Propos. In: *A comédia humana*. Série Biblioteca dos Séculos. V. 1. São Paulo: Ed. Globo, 1947 (1ª ed). Pp. 11-12.

publicam *Les hommes de lettres*, que, oito anos mais tarde, viria a ser intitulado como *Charles Demailly*. O romance conta a história de ascensão e queda de um jornalista que deseja se tornar romancista – mais uma vez, a tensão entre os dois campos ganha um grande espaço –, sendo o jornalismo caracterizado como antro de críticas de má qualidade, regido por ambição e inveja. Em 1885, *Bel-Ami*, de Guy de Maupassant, narra a transformação de George Duroy – de humilde ex-militar a jornalista de sucesso –, um homem sedutor e ambicioso, que não hesita em usar seu charme para conseguir todo tipo de favores das poderosas mulheres que encontra em Paris. Também nesse romance a característica menos enfatizada no jornalismo é o talento para a escrita; o que faz a diferença são os contatos e o *savoir-faire* político-ideológico. Nota-se, sem dúvidas, a influência que a obra balzaquiana exerceu sobre seus sucessores, principalmente no que tange à elaboração do discurso em torno da degradação do indivíduo na era capitalista e do campo literário e de suas lutas internas em busca de distinção e fundamentação de seu estatuto na sociedade.

Para além de apresentar certa resistência à burguesia e às implicações de sua ascensão na cultura, Balzac registra e aprofunda o mito em torno do homem de gênio e do fazer literário, cujo histórico de aura engrandecedora é extenso. Vimos o interesse da medicina por essas figuras de inteligência e sensibilidade exacerbadas, de estilo de vida recluso e saúde frágil; o assunto não era novo. O mérito de Balzac está em, apesar de estruturar sua narrativa fundamentalmente sobre oposições, não temer a exposição dos pontos de contato entre esses polos. É justamente sobre esse emaranhado de valores, nas contrariedades dos caracteres e nas ambiguidades dos posicionamentos que repousa a maestria da *Comédia humana* – características já discriminadas no manifesto do romantismo como a base de uma literatura que contemplasse a vida moderna e, nessa perspectiva, o universo balzaquiano dispõe de uma complexidade que não deixa a desejar em relação ao mundo real.

A fortuna crítica sobre Balzac é tão extensa quanto sua obra. Se, por um lado, essa variedade de olhares é uma fonte inesgotável de questionamentos, apontamentos e ideias, por outro, sua existência pode ser um tanto intimidadora, pois, invariavelmente, faz-nos conjecturar sobre o interesse de outro estudo sobre o assunto. Entretanto, é por proporcionar discussões e ressignificações inesgotáveis que um livro se torna um clássico – e seu fascínio repousa sobre essa premissa. Para finalizar, gostaríamos de reiterar a admiração pela *Comédia humana* que permeou a escrita deste trabalho. A leitura das narrativas menos conhecidas e a pesquisa em fontes periódicas foram gratas experiências, que nos permitiram a imersão nesse acervo de grandiosas histórias comuns criadas e vividas por Balzac.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras da *Comédia humana*:

- BALZAC, H. *A musa do departamento*. In: *A Comédia Humana*. vol. vi. Introduçãos, notas e orientação de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1951.
- _____. *Avant-Propos*. In: *A comédia humana*. Série Biblioteca dos Séculos. V. 1. São Paulo: Ed. Globo, 1947 (1ª ed). Pp. 11-12.
- _____. *Beatriz*. In: BALZAC, H. *A comédia humana*. vol. 1. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *Modesta Mignon*. In: *A comédia humana*. vol 1. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Ed. Globo, 1994.
- _____. *Ao chat-qui-pelote*. In: *A comédia humana*. vol 1. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Ed. Globo, 1994.
- _____. *A obra-prima ignorada*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- _____. *Ilusões Perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- _____. *Illusions perdues*. Édition établi par Patrick Berthier. Paris: Flammarion, 1996.

Obras teóricas:

- ADORNO, T. Reading Balzac. In: *Notes to Literature II*. New York: Columbia University Press, 1992.
- ALLEN, J. S. *Popular French Romanticism*. Nova York: Syracuse University Press, 1981.
- ARIGONI, M. I. C. *Illusions perdues, de Honoré de Balzac: jornalismo e sociedade em contexto*. Dissertação de mestrado. UFRGS: Porto Alegre, 2014.
- BALZAC, H. *Os jornalistas*. Col. Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDOIN, P. Justice, presse et politique: l'engagement de Balzac dans l'affaire Peytel. In: *Revue d'histoire du XIXe siècle*. V. 26v27. 2003. Disponível em: <<http://rh19.revues.org/754>>. Acesso em: jul. 2016.
- BAUDRY, M. Lecteurs et lectrices dans la Comédia Humaine : le sexe de la lecture en question chez Balzac. In: *L'Année Balzacienne*. N. 9. 2008. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2008-1-page-63.htm>>. Acesso em jan. 2017.

- BÉNICHOU, P. *Le sacre de l'écrivain – 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne*. 3^a ed. Paris: Librairie José Corti, 1973.
- BERTHIER, P. La dot de Dinah. In: *Romantisme*, 1983, n° 40. L'Argent. Pp. 119-128. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_40_4637>. Acesso em 22 jun, 2016.
- _____. La critique littéraire dans Illusions Perdues. In : *L'Année Balzacienne*. N. 9. 2008. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2008-1-page-63.htm>>. Acesso em jan. 2017.
- BONNET, J-C. *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris: Fayard, 1998.
- BORGLID, H. *Femmes balzaciennes: une étude de deux personnages féminins du roman Béatrix, par Honoré de Balzac*. Mémoire. Université de Lund: 2012.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 1996.
- BRISSETTE, P. Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. In: *COnTEXTES* [Online], Varia, Online since 12 May 2008. Disponível em: <<http://contextes.revues.org/1392> ; DOI : 10.4000/contextes.1392>. Acesso em: 08 jan. 2016.
- BROMBERT, V. Balzac and the caricature of the intellect. In: *The French Review*, v. 34, n. 1, out. 1960.
- BRUNAUD , E. *De l'hygiène des gens de lettres, ou, Essai médico-philosophique sur les moyens les plus propres à développer ses talents et son aptitude naturelle pour les sciences, sans nuire à sa santé et sans contracter de maladies; ouvrage utile à tous les hommes de cabinet et à ceux qui mènent une vie sédentaire*. Paris : Méquignon, 1819. Disponível em: <<https://archive.org/details/delhyginedesgens00brun>>. Acesso em jul. 2017.
- CANH-GRUYER, F. “Cénacles romantiques”. In: *Encyclopaedia Universalis* [em ligne]. Acesso em 25/03/2016, 20h40. Disponível em: <<http://universalis.fr/encyclopedie/cenacles-romantiques/>>.
- CÂNDIDO, A. Dialética da Malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n° 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CANO, J. *O fardo dos homens de letras: o “orbe literário” e a construção do império brasileiro*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2001.
- CHARTIER, R. *Lectures et lecteurs dans la France du Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1987.

- CHOLLET, R. *Balzac journaliste: le tournant de 1830*. Paris: Klincksieck, 1983.
- _____. *Balzac journaliste. L'année balzacienne*, nouvelle série n. 2, Éd. Garnier
- COELHO, T. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, H. *A obra-prima ignorada*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- DARGAN, E. P. Studies in Balzac II: critical analysis of realism. In: *Modern Philology*, v. 16, n. 7, nov. 1918, pp. 351-370.
- DARNTON, R. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- DIAZ, J-L. *L'écrivain imaginaire*. Paris: Honoré Champion, 2007.
- _____. Balzac analyste du journalisme. Selon la 'Monographie de la presse parisienne'. In: *L'Année Balzacienne*. N.7. 2006/1. Pp. 215-235. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2006-1-page-215.htm>>. Acesso em: jan. 2017.
- _____. Les sociabilités littéraires autour de 1830 : le rôle de la presse et de la littérature panoramique. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. V. 110. 2010/3. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-3-page-547.htm>>. Acesso em jun. 2017.
- _____. 'Créer peut-être à deux'. Balzac face à l'expérience bilatérale de la littérature. In: *L'Année Balzacienne*. N. 11. 2010b. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2010-1-page-39.htm>>. Acesso em mai. 2017.
- _____. Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1870). In: *Contextes*. N. 10. 2012. Disponível em: <<https://contextes.revues.org/4943#bodyftn52>>. Acesso em: set. 2017.
- DUMONT, M. Le succès mondain d'une fausse science: la physiognomonie de Johann Kasper Lavater. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 54, set. 1984, pp. 2-30. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_54_1_2220>. Acesso em: nov. 2016.
- DUMONT, L. M. M.; SANTO, P. E. Leitura feminina: motivação, contexto e conhecimento. In: *Ciências e cognição*. Vol 10. Mar 2007. Pp. 28-37. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cc/v10/v10a04.pdf>>. Acesso em: 25 nov 2016.
- FESS, G. M. Balzac and the poets. *PMLA*, v. 47, n. 4, dez. 1932. Pp. 1158-1166. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/457935?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em out. 2016.

- FESTA-McCORMICK, D. The myth of the poètes maudits. In: MITCHELL, R. L. (org). *Pre-text, Text, Context: Essays on nineteenth-century French literature*. Columbus: Ohio State University Press, 1980, pp. 199-215.
- FRATTINI, P. C. *Walter Scott e Balzac: romancistas da história*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010.
- GEOFFRION, K. *Le poète maudit dans la mire des contemporains*. Mémoire de maitrise. Montréal: Université du Québec, 2009. Disponível em : <<http://www.archipel.uqam.ca/2072/>>. Acesso em: 22 jun, 2016.
- GLINOER, A. Sociabilité et temporalité: le cas des cénacles romantiques. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. V. 110. 2010/3. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-3-page-547.htm>>. Acesso em jun. 2017.
- GLINOER, A. & LAISNEY, V. Le discours anticénaculaire au XIXe siècle : un cas d'école. In: *Contextes*. N. 10. 2012. Disponível em: <<https://contextes.revues.org/4922#ftn15>>.
- HAYNES, C. S. *Lost illusions*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- HOBBSBAWN, E. J. *A era das revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- HOOCKE-DEMARLE, M-C. Correspondances féminines au XIXeme siècle. De l'écrit ordinaire au réseau. In: *Clio*. N. 35. 2012.
- HUGO, V. *Littérature et philosophie mêlées*. Tome 2. Paris: Hachette et Cie, 1868. Disponível em: <http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/mort_et_funeraillles_dhonore_de_balzac>. Acesso em: set. 2016. 11h34.
- _____. Prefácio de Cromwell. In: *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LANGLE, C. Béatrix: conversion et réaction. In: *Recherches et Travaux*, 2000, pp. 97-104. Disponível em: <hal-00916148>. Acesso em: 20 nov 2016.
- LUKÁCS, G. Balzac: les illusions perdues. In: *Ensaïos sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.
- _____. Introdução aos escritos estéticos de Marx. In: *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2010.
- McDERMOTT, R. Materials for a confrontation with genius as a personal identity. In: *Ethos*, v. 32, n. 2. Jun/2004. pp. 286.
- MORETH, A. M. *O escritor, o jornalista e o editor em Ilusões Perdidas, de Honoré de Balzac*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

- MURGER, H. *Scènes de la vie de bohème*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1866. Nouvelle édition, entièrement revue et corrigée.
- NISBERT, R. Genius. In: *The Wilson Quarterly* (1976-), v. 6, n. 5, Special Issue (1982).
- PARENT-LARDEUR, F. *Lire à Paris au temps de Balzac: les cabinets de lectures à Paris (1815-1830)*. Paris: EHESS, 1981.
- PERRONE-MOISÉS, L. “Atualidade de Balzac”. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Cia. Das Lestras, 2000.
- RAIMOND, M. *Le roman depuis la révolution*. Paris : Armand-Collin, 1981.
- RAISSON, H. *Code du littérateur et du journaliste* (par un entrepreneur littéraire). Paris: L’Huillier, 1829. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107919n/f1.image>>. Acesso em fev. 2017.
- REDDY, W. Condottieri of the pen. Journalists and the Public Sphere in Post- revolutionary France (1815- 1850). In: *American Historical Review*. N. 99. Dec.1994.
- RÓNAI, P. Introdução a *Ilusões Perdidas*. In: BALZAC, H. *A comédia humana*. vol. 7. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *A vida de Balzac: uma bibliografia ilustrada*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- _____. Introdução a *Ao chat-qui-pelote*. In: BALZAC, H. *A comédia humana*. v. 1. São Paulo: Globo, 1994.
- SAINTE-BEUVE, C. A. Da literatura industrial. Trad. Jefferson Cano. *Revista Remate de Males*, v. 29, n. 2. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/1054>>. Acesso em: 19 jun, 2016.
- SEIGEL, J. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre : L&PM Editores, 1992.
- STAËL, Mme de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les intitutions sociales*. 1. ed. 1800. Disponível em: Acervo Gallica.
- _____. *Considérations sur la révolution française*. 1.ed. 1818. Disponível em: Acervo Gallica.
- SÜSSEKIND, P. Considerações sobre a teoria filosófica do gênio. In : *Viso – Cadernos de estética aplicada*. N. 7. Niterói, Jul-dez/2009.
- THÉRENTY, M. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2007.
- _____. Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle. *Revue d’histoire littéraire de la France*. 2003. V. 103. Pp. 625-635. Disponível em:

<<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-625.htm>>.

Acesso em nov. 2016.

_____. Les boutiques d'esprit : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870). In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. V. 110. 2010/3.

Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-3-page-547.htm>>. Acesso em jun. 2017.

TISSOT, S. A. D. *De la santé des gens de lettres*. Lausanne: Grasset & Comp., 1768.

Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k165973b>>. Acesso em ago. 2017.

VERON, L. *Masques et mystifications dans Modeste Mignon*. 2002. Disponível em:

<<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/balzaciales.html>>. Acesso em out. 2016.

VILA, A. C. & CHALMIN, R. Y. “Malade de son génie...”. Raconter les pathologies des gens de lettres, de Tissot à Balzac. In: *Dixhuitième Siècle*, 2015/1, n. 47. pp. 55-71.

WHITMORE, H. E. The “cabinet de lecture” in France 1800-1850. In: *The Library Quarterly*.

V. 48, n.1. jan. 1978. Pp. 20-35.

WISNIK, J. M. “Ilusões Perdidas”. In: NOVAES, A. (orgs). *Ética*. São Paulo: Schwarcz, 1997.

Periódicos do século XIX:

BALZAC, H. Des artistes. In: *La silhouette*. Pp. 89-92. Paris, abr. 1830.

_____. De l'état actuel de la librairie. In: *Le feuilleton des journaux politiques*. Paris, março a maio, 1830.

_____. Des salons littéraires et des mots élogieux. In: *La mode*, nov. 1830.

_____. Lettre aux écrivains français. In: *Revue de Paris*. Pp. 62-81. Paris, 1º nov. 1834.

DUMARTIN, A. Un grand homme de province à Paris. In: *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*. 21 jul. 1839.

GAUTIER, T. “Variétés”. *La Presse*. Paris, 31 dez. 1845.

JANIN, J. *Revue de Paris*. Nouvelle série. 1839. Tome Septième. Juillet. Pp. 145.

_____. Réponse à M. de Balzac. A propos de sa *Monographie de la Presse Parisienne*. *Variétés Littéraires*. Hachette, 1859. P. 106.

_____. “M. Delécluze”. *Journal des Débats Politiques et Littéraires*. Paris, 20 jul. 1863.

La France Littéraire. “Bulletin Littéraire”. Neuvième année. Paris, 10 jan. 1840. Pp. 88.

Le Figaro. 09 jun. 1839. Première année. n. 29.

Le Figaro. Second année. N. 147. Paris, 30 jul. 1840.

MURET, T. *Um grand homme de province à Paris*, par M. de Balzac. *La Quotidienne*. 10 dez. 1839.

Dicionários:

DICTIONNAIRE de L'Académie Française. 6.ed. Tomo II. Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50408v/f250.item.zoom>>. Acesso em jun, 2016.

DICTIONNAIRE historique, thématique et technique des littératures. Paris: Larousse, 1985.

DICTIONNAIRE des genres et notions littéraires. Nouv. Éd. Aug. Encyclopaedia Universalis, 2001.

Figura:

LAMI, E. *Le journaliste*. Gravura. 1840. Disponível em: <<https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/es/museum/mne/le-journaliste-1840/d3923fbf-15ac-4663-b515-d41ef9780a76>>. Acesso em mar. 2017.