

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE DE LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
ÊNFASE DE LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

MARIA INÊS CANEDO ARIGONI

ILLUSIONS PERDUES, DE HONORÉ DE BALZAC:
JORNALISMO E SOCIEDADE EM CONTEXTO

Porto Alegre

2014

MARIA INÊS CANEDO ARIGONI

ILLUSIONS PERDUES, DE HONORÉ DE BALZAC:
JORNALISMO E SOCIEDADE EM CONTEXTO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em letras, área de estudos de literatura especialidade de literaturas estrangeiras modernas, ênfase de literaturas francesa e francófonas.

Orientadora: Prof^ª. Dra.^a Beatriz Cerisara Gil

Porto Alegre

2014

MARIA INÊS CANEDO ARIGONI

***ILLUSIONS PERDUES*, DE HONORÉ DE BALZAC:
JORNALISMO E SOCIEDADE EM CONTEXTO**

Data da Aprovação: 31/03/ 2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Robert Ponge

Prof.^a Dr.^a Maristela G. S. Machado

Prof. Dr. Francisco Rüdiger

Porto Alegre

2014

Dedico este trabalho à Sofia Arigoni Malinsky e ao Rogério Malinsky.

AGRADECIMENTOS

A todos os meus professores, pela generosidade com que partilharam o seu conhecimento;

A todas as pessoas da minha família e amigos que criaram as condições objetivas para que pudesse me dedicar a esta pesquisa, especialmente a minha sobrinha Ana Lúcia de Souza;

À Prof.^a Beatriz Cerisara Gil pela sua orientação;

Às amigas: Adélia Porto, Maristela Machado, Mathilde Tourné, Regina Xavier e Tânia Viana Pereira;

Ao Rogério Malinsky, pela parceria, paciência, estímulo e afeto.

RESUMO

A dissertação examina uma obra ficcional, *Illusions perdues*, de Honoré de Balzac e também os índices biográficos do autor referente à sua atividade literária e sua experiência com o jornalismo, bem como o papel dos jornais na sua produção literária e os desafios da fragmentação do *roman-feuilleton*. São discutidos alguns elementos da narrativa, os temas jornalismo e literatura e os aspectos históricos referentes ao percurso da imprensa francesa da primeira metade do século XIX. Esta pesquisa traz igualmente uma reflexão sobre a prática jornalística daquele período, sobre o papel dos jornais na popularização da literatura e as associações do jornalismo e da produção literária com as regras de mercado.

Palavras-chave: Honoré de Balzac. *Illusions perdues*. Jornalismo. Imprensa século XIX. Roman-feuilleton.

RÉSUMÉ

Le mémoire examine une œuvre de fiction *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac et les indices biographiques de l'auteur qui font référence à son activité littéraire et à son expérience en tant que journaliste, ainsi que le rôle des journaux dans sa production littéraire et les défis de la fragmentation du roman-feuilleton. On y débat quelques éléments du récit, les thèmes journalisme et littérature et les aspects historiques liés au parcours de la presse française de la première moitié du XX^{ème} siècle. Cette recherche mène également une réflexion sur la pratique journalistique de cette période, sur le rôle des journaux dans la vulgarisation de la littérature et les liens du journalisme et de la production littéraire avec les règles du marché.

Mots-clés: Honoré de Balzac. *Illusions perdues*. Journalism. Presse du XX^{ème} siècle. Roman-feuilleton.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 <u>PRIMEIRA PARTE:</u>	
BALZAC: VIDA, LITERATURA E JORNALISMO	13
1 BALZAC: UMA SÍNTESE DE SUA TRAJETÓRIA	14
1.1 A FAMÍLIA BALSSA	14
1.2 OS PRIMEIROS 20 ANOS	15
1.3 MULHERES, AMIZADES E AMORES	19
1.4 LITERATURA, TRABALHO E DINHEIRO	22
1.5 BALZAC: O SER POLÍTICO.....	24
1.6 AGOSTO DE 1850: O FIM DA AÇÃO	26
2 BALZAC E SEUS PERCURSOS LITERÁRIOS	28
2.1 HONORÉ DE BALZAC: ROMÂNTICO OU REALISTA?	28
2.2 OS ROMANCES DA JUVENTUDE	32
2.3 O PRIMEIRO ROMANCE ASSINADO	33
3 BALZAC: UMA PRESENÇA NO MUNDO DOS JORNAIS	35
3.1 O JORNALISTA HONORÉ DE BALZAC	35
3.1.1 <i>Le Renovateur, La Chronique de Paris, Revue parisienne</i>	46
3.2 CAMINHOS QUE CONVERGEM PARA O <i>ROMAN-FEUILLETON</i> DE 1836.....	48
3.2.1 A prosa popular: o romance <i>noir</i> e o romance sentimental	49
3.2.1.1 <i>O romance gótico e noir</i>	49
3.2.1.2 <i>Romance sentimental</i>	52
3.2.1.3 <i>A era do roman-feuilleton</i>	53

4 BALZAC E O ROMAN-FEUILLETON	60
4.1 <i>LA VIEILLE FILLE</i> : O PROTAGONISMO DE BALZAC	60
4.2 A COMPLEXA GÊNESE DE <i>SPLENDEURS ET MISÈRES DES COURTISANES</i>	65
4.2.1 Os ingredientes do <i>roman-feuilleton</i>	68
4.2.2 Os desafios da fragmentação.....	69

SEGUNDA PARTE:

BALZAC E AS <i>ILLUSIONS PERDUES</i>	71
5 A GRANDE OBRA: <i>LA COMÉDIE HUMAINE</i>	72
5.1 A PRETENSÃO DE TUDO REPRESENTAR COM A LITERATURA	72
5.2 O RETORNO DAS PERSONAGENS	74
5.3 A ESTRUTURA DA <i>COMÉDIE HUMAINE</i>	75
5.4 O MICROCOSMO: <i>LE PÈRE GORIOT, ILLUSIONS PERDUES E SPLENDEURS</i>	84
5.5 A PRESENÇA DE UM NARRADOR ONISCIENTE.....	86
5.6 A GÊNESE DE UMA GRANDE OBRA	88
5.7 RESUMO DA INTRIGA	90
6 <i>ILLUSIONS PERDUES</i>: IMPRENSA, HISTÓRIA E ESPAÇO	97
6.1 HISTÓRIA DA IMPRENSA: DOS MANUSCRITOS À TIPOGRAFIA	97
6.2 <i>CIRCUNSTÂNCIAS POLÍTICAS E LEIS DE IMPRENSA</i>	104
6.3 A EVOLUÇÃO DA CIDADE: O ESCRITOR, O LEITOR, O JORNALISTA	111
6.3.1 Angoulême e Paris: uma aparente oposição.....	112
6.3.2 Paris: itinerários de iniciação de Lucien de Rubempré	115
6.3.3 Angoulême: uma escolha especial.....	120
7 FIGURAS EMBLEMÁTICAS DE <i>ILLUSIONS PERDUES</i> :.....	130
7.1 LUCIEN DE RUBEMPRÉ: O PRODUTO IMPERFEITO DE UMA ERA	130
7.2 SÉCHARD, O PROMETEU: UM IMORTAL HONORÉ DE BALZAC	139
7.3 DANIEL D'ARTHEZ: ESSÊNCIA DO BOM JORNALISMO	142
7.4 ÉTIENNE LOUSTEAU: MEFISTO DE LUCIEN DE RUBEMPRÉ.....	148

8 ILLUSIONS PERDUES: A TENRA IDADE DO JORNALISMO	153
8.1 <i>ILLUSIONS PERDUES</i> E O SINGULAR JORNALISMO FRANCÊS	153
8.2 JORNALISMO: UMA PROFISSÃO EM VIA DE CONSOLIDAR-SE	158
8.3 OS HOMENS DE REDAÇÃO BALZAQUIANOS.....	163
8.4 O JORNAL E AS IDEOLOGIAS POLÍTICAS E LITERÁRIAS	169
8.5 O <i>SAVOIR-FAIRE</i> DO JORNALISMO	172
8.6 OS PEQUENOS JORNAIS, A CRÍTICA E A CREDIBILIDADE	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
REFERÊNCIAS.....	184
ANEXO 1.....	192

INTRODUÇÃO

Através da leitura das obras de Honoré de Balzac, especialmente *Illusions perdues*, e do conhecimento de índices biográficos que o vinculam aos periódicos, surgiu a ideia desta pesquisa. Ela nasceu de uma convicção e de uma curiosidade simples: a convicção da contribuição dos jornais para o desenvolvimento de uma leitura de caráter massivo, e a curiosidade acerca das condições objetivas que fizeram com que a produção periódica alcançasse amplitude de difusão, acompanhando os novos ritmos (sociais, econômicos, políticos e culturais), de uma nova sociedade que surgia. Ao lado disso, havia o desejo de esclarecer o quanto as percepções e as representações de Honoré de Balzac, presentes em *Illusions perdues*, permitem a identificação de referentes históricos das atividades culturais, jornalísticas, bem como da organização da profissão jornalística na época.

No século XIX, a evolução da imprensa e o fluxo midiático ganharam seu maior impulso, acelerado e estimulado pelas transformações econômicas, culturais e pelas confrontações ideológicas do momento. O jornal, nesse quadro, adquiriu novo *status*, passando a ser um instrumento para diversas perspectivas – cultural, política e econômica – o que o levou a encontrar condições singulares para seu desenvolvimento.

A primeira metade do século XIX, na França, foi um período fundamental para a literatura, assim como para o jornalismo. Nesta época, surgiram o *roman-feuilleton* e diversos nomes da literatura aparecem vinculados aos jornais: Eugène Sue, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, entre outros. Foi nesse período que os jornais ampliaram suas tiragens e seu público. O cenário era o do surgimento da indústria gráfica, de grandes descobertas tecnológicas que possibilitaram maiores tiragens de impressos. Vivia-se um clima de ebulição cultural e política. O jornalismo e a literatura tomavam rumos, para alguns, complementares, para outros, isolados, se não antagônicos.

Honoré de Balzac foi uma figura atuante, na primeira metade do século XIX. Viveu intensamente os movimentos culturais e políticos de sua geração e, entre os anos 1829-1830,

mergulhou exclusivamente nas entranhas do jornalismo. Percebeu a potência dos jornais, beneficiou-se deles através de numerosos romances publicados na forma de *roman-feuilleton* e também como redator de diversos periódicos. Balzac fez de sua obra a expressão da realidade de seu tempo.

Ele retratou a França – especialmente Paris – no universo dos negócios, das tramas políticas, dos becos, dos *boulevards*, dos grandes salões, dos teatros, das cortesãs, da aristocracia, dos funcionários públicos, dos militares, das artes, das galerias, dos crimes, dos escritores e dos jornalistas, nesta que talvez seja uma das maiores reportagens da história – a *Comédie humaine*. Essa relação entre a literatura e o jornalismo, ele a vivenciou ambigualmente, o que fica claro na segunda parte do romance *Illusions perdues* e no texto analítico *Monographie de la presse parisienne*. São textos críticos que, no entanto, não deixam de salientar a importância da imprensa naquele momento específico da história francesa.

A pesquisa teve como objeto de estudo a trajetória pessoal de Honoré de Balzac e sua obra ficcional *Illusions perdues*, da qual foram destacados elementos da narrativa que instrumentalizaram as análises referentes ao percurso histórico da imprensa, às suas características, bem como ao perfil das personagens jornalistas balzaquianas: Daniel d'Arthez, Lucien de Rubempré, David Séchard, Léon Giraud, Michel Chrestien, Andoche Finot, Hector Merlin, Emile Blondet, Étienne Lousteau, Nathan, Félicien Vernou, entre outros.

O trabalho está composto por duas partes. A primeira parte – Balzac: vida, literatura e jornalismo – compreende quatro capítulos: Balzac: uma síntese de sua trajetória; Balzac e seus percursos literários; Balzac: uma presença no mundo dos jornais; Balzac e o *roman-feuilleton*. A segunda parte – Balzac e as *Illusions perdues* – é composta igualmente por quatro capítulos: A grande obra: *La Comédie humaine*; *Illusions perdues*: história e espaço; Figuras emblemáticas de *Illusions perdues*; *Illusions perdues*: a tenra idade do jornalismo.

Na primeira parte, apresentam-se elementos da biografia do autor, sua atividade literária e sua vivência com o jornalismo, bem como o papel dos jornais na produção do escritor e os desafios da fragmentação do *roman-feuilleton*. Na segunda parte, efetiva-se a análise da obra ficcional, envolvendo as principais personagens vinculadas aos meios jornalístico e literário. Fazem-se algumas considerações sobre a trajetória da imprensa francesa daquele período e sobre a incipiente organização profissional dos homens de redação àquela época.

Primeira parte:

BALZAC: VIDA, LITERATURA E JORNALISMO

1 BALZAC: UMA SÍNTESE DE SUA TRAJETÓRIA

1.1 A FAMÍLIA BALSSA

Honoré de Balzac, "*l'écrivain le plus représentatif de la littérature française dans ce qu'elle a de plus saisissant et de plus universel*"¹. Filho de Bernard-François Balssa e de Anne-Charlotte Laure Sallambier, nasceu na cidade de Tours, em 20 de maio de 1799, e morreu em Paris, em 18 de agosto de 1850.

Seu pai foi o primogênito dos 11 filhos de um casal camponês de Albigeois, na região do Tarn. M. Balssa aprendeu a ler, a escrever e teve noções de latim pela mão do pároco de sua aldeia. Cheio de vida, de vigor e muito ambicioso, ele permaneceu em seu povoado por pouco tempo, trabalhando como escrevente no cartório local.

Em Paris, após passar por diversas profissões e negócios, o pai do escritor ocupou o cargo de primeiro-secretário da casa bancária *Daniel Doumerc*. Aos 50 anos, Bernard-François conheceu Anne-Charlotte Sallambier, filha de um de seus superiores no banco e mais jovem que ele 32 anos. Apesar de suas tendências românticas, a família de Anne-Charlotte a convenceu a se casar com Bernard-François, com o argumento de que ele possuía sólida capacidade de ganhar dinheiro e que, por essa razão, ela faria um bom matrimônio.

Após o casamento, passaram a residir em Tours. A família Balzac viveu luxuosamente e conviveu com a alta sociedade local durante a época áurea das expedições militares napoleônicas. O pai de Balzac era tido como uma pessoa irrepreensível e respeitável. Ele, de acordo com Rónai (1999), possuía significativo número de manias que convergiam a uma só ideia: a da longevidade. Desejava prolongar a vida humana, particularmente a sua própria, de todas as formas. Homem dotado de grande curiosidade intelectual e predileção pelas

¹ BEAUMARCHAIS, J. P. D.; COUTY, D.; REY, A, in : **Dictionnaire des littératures de langue française**. Paris: Bordas, 1984.

excentricidades nos princípios e nos hábitos, Bernard-François morreu aos 83 anos em um acidente.

Como se vê, nem *Balzac* nem *de Balzac*, mas *Balssa*, esse era o verdadeiro nome do escritor francês. Rónai tece algumas considerações sobre o nome do escritor, tentando explicar a origem de sua escolha:

[...] além de mais aristocrático, tinha também um sabor literário, pois fora ilustrado, desde o século XVII, por Jean-Louis Guez de Balzac, um dos primeiros membros da Academia Francesa, apelidado por seus contemporâneos "*O grande Epistológrafo*".²

1.2 OS PRIMEIROS 20 ANOS

Honoré de Balzac era o filho mais velho do casal, possuía duas irmãs e um meio-irmão. Laure, sua irmã querida, nasceu em 1800, foi uma amiga fiel e prestativa, confiou no talento do irmão desde muito cedo e o ajudou nas primeiras tentativas literárias. Laurence, nascida em 1802, casou-se jovem, aos dezenove anos, e morreu aos vinte e três. O irmão mais novo do escritor, Henri-François, era filho de Anne-Charlotte e de M. Jean de Margonne, um amigo da família com quem ela teve uma relação amorosa. M. de Margonne era proprietário do château de Saxe, em Touraine, mansão que, no período de 1830 a 1837, serviu de refúgio para o autor. Ali ele concebeu e redigiu parte importante de sua obra.

Balzac demonstrava descontentamento com a falta de afeto materno, com a rigidez e com os julgamentos rigorosos de Anne-Charlotte, que não o poupava de duras críticas:

*[...] Je ne peux, mon cher Honoré, trouver d'expression assez fortes[sic] pour te peindre la peine que tu me fais; tu me rends vraiment malheureuse. Le bon l'estimable Mr Gancer m'a dit [...] que l'autre jour tu avais encore fait quelque chose de fort condamnable [...] tu penses bien que le 32^o du Lycée ne peut prendre part à la fête de Charlemagne.*³

O rancor à sua mãe foi uma resposta à sua carência afetiva, sentimento agravado pela clara predileção dela por seu irmão caçula, Henri-François.

Quando se olha para a vida de Balzac, além do sentimento do escritor para com sua mãe, aparecem com frequência também referências a:

² (RÓNAI, 1999, p. 20)

³ (Balzac: Correspondance, 2006, p. 4)

[...] *l'amitié pour sa sœur Laure, la tristesse ressentie à la mort de sa sœur Laurence, à vingt-trois ans, après un mariage malheureux, l'irritation de voir Henri-François, le frère incapable, toujours adulé par la mère [...] une longue amitié platonique le lie à Zulma Carraud. Ses amours ont été nombreuses, mais ce qui a surtout marqué sa vie, ce sont la liaison avec Laure de Berny*⁴

Honoré foi enviado ao internato *collège oratorien de Vendôme*, quando tinha sete anos de idade e lá permaneceu por mais de seis anos. Balzac disse "ter sofrido a mais atroz infância que foi dada a um ente humano na terra" (ZWEIG, 1956, p. 14). Esse período assinalou sua vida de forma negativa, amargura que o escritor creditava a Anne-Charlotte, como se pode comprovar nesta passagem:

[...] se a senhora soubesse que mulher é minha mãe: um monstro e, ao mesmo tempo, uma monstruosidade. [...] julgamos que era louca e consultamos um médico que há trinta e três anos mantém relações de amizade com ela. Mas ele nos disse: "Oh! Não, não é louca. Apenas, é má [...]", Minha mãe é a causa de todo o mal em minha vida.⁵

Stefan Zweig⁶, em seu estudo biográfico sobre a vida Balzac, destacou que durante o período em que está no *collège oratorien de Vendôme*, Honoré não retornou uma única vez à casa de seus pais e recebeu somente duas visitas de sua mãe. Sua infância é marcada pela segregação familiar. As experiências infantis de Balzac podem ser evidenciadas na trajetória da personagem central da obra *Louis Lambert*. Nessa narrativa, o escritor transpõe a atmosfera do internato. E ainda que situado à beira do rio Loire, em Vendôme, o instituto onde o autor passou parte de sua infância possuía torres soturnas e paredes espessas que já de fora davam a impressão de ser mais um presídio do que um estabelecimento de ensino. Os alunos que lá estudavam eram submetidos a uma severa disciplina como a de um mosteiro.

Os professores sentiam, no menino Balzac, uma resistência para adaptação à escola, eles não observaram que nele atuava algo excepcional, só perceberam que ele não era como deveria ser, não lia e não estudava de maneira normal. Consideravam-no obtuso ou preguiçoso, teimoso ou sonhador, pela razão de não acompanhar a marcha dos outros, ora ficava para trás, ora com um salto passava na frente de seus colegas, afirma Zweig⁷. Assim, muito frequentemente, ele experimentou, de forma cruel, o castigo corporal, indícios que estão presentes na trajetória de sua personagem Louis Lambert.

4 (MÉNARD, Universallis. Disponível em: <<http://www.universalis-edu.com>>. Acesso em: 12 dez. 2010).

⁵ (ZWEIG, 1956, p. 14)

⁶ (Op. cit., p. 15)

⁷ (Op. cit., p. 17)

Lambert era um menino que habitava a cidadezinha de Vendômois, onde seu pai possuía um pequeno curtume. O progenitor do menino contava em deixá-lo como seu sucessor, se não fossem suas aptidões, manifestadas prematuramente, para os estudos. Essa personagem balzaquiana teve, como seu criador, que se adaptar às rigorosas normas disciplinares de uma instituição:

*Excepté les grandes malices pour lesquelles il existait d'autres châtiments, la fêrule était, à Vendôme, l'ultima ratio Patrum. Aux devoirs oubliés, aux leçons mal sues, aux incartades vulgaires, le pensum suffisait ; mais l'amour-propre offensé parlait chez le maître par sa fêrule. Parmi les souffrances physiques auxquelles nous étions soumis, la plus vive était certes celle que nous causait cette palette de cuir, épaisse d'environ deux doigts, appliquée sur nos faibles mains de toute la force, de toute la colère du Régent. Pour recevoir cette correction classique, le coupable se mettait à genoux au milieu de la salle.*⁸

Balzac, quando esteve interno no *collège oratorien de Vendôme*, foi, do mesmo modo que sua personagem Louis Lambert, um leitor compulsivo, os livros eram para ele a salvação, eles tornavam inexistentes seus tormentos e humilhações. Zweig afirma que: "Os livros passam a ser a própria existência de Honoré [...] sentia ele uma espécie de bulimia, que não conseguia saciar. Devora livros de toda a sorte, alimenta-se, sem distinção, de obras religiosas, históricas, filosóficas e de obras de ciências naturais"⁹.

Em 1814, Honoré de Balzac passou a morar na cidade de Paris. Estudou nos institutos Lepitre, Gancer e Beuzelin. Dois anos depois de estar na capital francesa, ingressou na Faculdade de Direito. Além de ter trabalhado no cartório do notário Victor Passez, tornou-se estagiário do advogado e mestre Guillonet-Merveille. M. Merveille servirá, posteriormente, de modelo para o advogado da *Comédie humaine*¹⁰. Depois dessas experiências, Balzac determinou-se resolutamente rirreccionar sua em outra direção:

Decidido insurge-se – pela primeira vez – contra a família e declara de chofre que não quer ser advogado, notário, juiz, empregado público. Declara que não quer nenhuma profissão burguesa, que está resolvido a ser escritor e a pelas futuras obras-primas torna-se independente, rico e célebre.¹¹

Decidido a seguir em direção à literatura, instalou-se, aos 20 anos, em Paris, na *rue Lesdiguières*, nº 9, em um quarto de uma água-furtada. Esse tipo de modesta habitação

⁸ (BALZAC, Louis Lambert, 2010, p. 80)

⁹ (ZWEIG, 1956, p. 19)

¹⁰ (Op. cit., p. 25)

¹¹ (Op. cit., p. 26)

parisiense está evidenciada em mais de um de seus romances: "*Rien n'était plus horrible que cette mansarde aux murs jaunes et sales, qui sentait la misère et appelait son savant [...]*"¹², como se pode observar na representação que o autor constrói da mansarda de Raphael (a personagem central do romance *La Peau de chagrin*) que, de certa forma, indicia sentimentos do criador da *Comédie humaine* no primeiro período de sua vivência na capital.

A mãe do escritor, Anne-Charlotte, empenhou-se minimamente para transformar o local em um lugar agradável, pois estava convicta de que o desconforto o faria desistir da aventura de se dedicar à literatura e retornar a uma profissão convencional. Assim, um descontentamento mútuo era estabelecido entre mãe e filho, resultante de expectativas divergentes: "*Une mère qui ne sut jamais comprendre ni apprécier son fils, et ce fils dont l'ardent désir de tendresse maternelle ne reçut jamais pleine satisfaction*".¹³

Rónai destaca a relação financeira de Balzac com sua mãe e o alto custo que ela pagou para viabilizar as aventuras do escritor:

[...] a senhora Balzac pagou bastante caro à glória de ter dado à luz ao maior romancista da França, que, apesar dos lucros imensos que lhe traziam os livros, não conseguiu desvencilhar-se das obrigações pecuniárias para com a própria mãe, que ficou sua credora.¹⁴

A relação de Balzac com sua mãe possuía dois conflitos permanentes, um de ordem afetiva e outro de ordem financeira. Anne-Charlotte emprestara dinheiro ao filho no início de sua carreira, dinheiro que ele nunca conseguiria pagar. Esse fato teve consequências, levando toda a família Balzac a sofrer restrições financeiras. Após a morte do escritor, a viúva do romancista, a condessa Hanska, saldou as dívidas de Balzac para com sua mãe e ainda pagou a Anne-Charlotte uma pensão vitalícia. "*La seule chose qui me reste [...] c'est de travailler à libérer sa mémoire, à payer les dettes qui s'étaient accumulées sur lui, et à prendre soin de sa mère comme si elle était la mienne [...]*"¹⁵. O restante do passivo da herança foi liquidado aos poucos, com a ajuda da gestão dos direitos autorais de Honoré de Balzac.

¹² (BALZAC, *La Peau de chagrin*, 2010, p. 98)

¹³ (FLOYD, 1926, p. 15)

¹⁴ (RÓNAI, 1999, p. 26)

¹⁵ (*Apud* FLOYD, 1962, p. 310).

1.3 MULHERES, AMIZADES E AMORES

Balzac deixou Paris e voltou a viver com sua família em Villeparisis, no ano de 1822. Esse retorno ocorreu porque o prazo de dois anos, imposto pelo seu pai para que ele obtivesse êxito com a literatura, chegara ao fim. Nesse regresso ao lar, Balzac conheceu a senhora Laure de Berny, pessoa que exerceu grande influência sobre o romancista, tanto do ponto de vista afetivo como do ponto de vista intelectual.

La Dilecta, como Balzac a chamava, tinha 44 anos e o escritor, 23. Ela era casada havia 28 anos com o senhor Gabriel de Berny e criou sete filhos, dos nove que deu à luz. Sua vida conjugal não foi feliz. Segundo Floyd¹⁶, madame Berny era inteligente e sentimental; seu marido, caprichoso e melancólico. Ela parecia ser o tipo de mulher incompreendida, uma estrangeira em seu matrimônio. Para o autor da *Comédie humaine*, foi a mais generosa das amigas, a mãe que lhe faltou e uma das mais admiráveis amantes.

Significativo número de biógrafos registra a influência de madame Berny sobre o autor: dando-lhe ânimo no início de sua carreira; lendo suas obras; estimulando-o com elogios; forçando-o com censuras; ajudando-o eficazmente com aportes em momentos de dificuldades financeiras. A dedicação de *Dilecta* a Balzac fica explícita neste trecho de uma de suas cartas enviadas ao autor, em 1832:

*Sois tranquille sur le paquet que tu m'envoies¹⁷. Si j'étais partie d'ici lorsqu'il y arrivera, on me le fera passer de suite à Paris. – Je serai contente de lire et relire cette dernière œuvre, m'occuper de tout ce qui est toi me charmera toujours, mon ange aimé [...]*¹⁸.

Após a morte de um de seus filhos, madame de Berny se deixou abater, nada mais parecia dar-lhe ânimo, "[...] *Je corrigeais Le Lys près d'elle, mais mon affection a été impuissante à tempérer ce dernier coup [...]*"¹⁹, relatou Balzac, em carta à sua irmã Laure, em 1835. Entristecida pela perda, a partir daquele momento, *Dilecta* recusou-se a ver Balzac, recebendo apenas seu filho, Alexandre. No dia 27 de julho de 1836, Alexandre de Berny anunciou a morte de sua mãe a Honoré: "*Avant sa maladie, elle classa ses lettres et en fit trois paquets; un de ces paquets contient toute votre correspondance avec elle depuis qu'elle vous*

¹⁶ (Les femmes dans la vie de Balzac, 1926)

¹⁷ Referência às provas do romance do romance *Louis Lambert*.

¹⁸ (Balzac: Correspondance, 2006, p. 586)

¹⁹ (Op. cit., p. 1503)

*connaissait. Ce paquet, ficelé avec de la laine et entièrement clos, j'ai l'ordre formel de l'incendier aussitôt après sa mort. Dans une heure j'y mettrai le feu".*²⁰ Encerrou-se, assim, de forma definitiva, a ligação amorosa que, talvez, tenha sido a mais longa e significativa do romancista. Importância que se precebe nas palavras do próprio Balzac: "*Ma douleur n'est pas d'un jour, elle réagira sur toute ma vie*"²¹.

A vida amorosa de Honoré de Balzac foi intensa. Afora sua relação com Laure de Berny, igualmente aparecem com destaque, em sua biografia, o amor idealizado a Zulma Carraud, o seu relacionamento com a marquesa Castries e o quase platônico romance com Eveline Hanska – "*L'étrangère*".

Zulma Tourangin, com 13 anos (nesta época com seu nome de solteira), encontrou-se, pela primeira vez, com Honoré, que tinha 10 anos, em 1809, quando fazia uma visita a seu primo, Alix Tourangin, também interno no *Collège de Vendôme*. Dez anos mais tarde, quando Zulma já portava seu nome de casada – Carraud-, eles se reencontraram e selaram uma profunda amizade. Balzac teve em madame Carraud uma amiga devotada e segura que, seguidamente, não hesitava em lhe escrever cartas que possuíam tom exageradamente franco, no limiar de ser rude. Escreveu ela:

*Vous ne sortirez donc jamais de cette vie tempétueuse, cher Honoré ? Vous nierez donc toujours les douceurs de cette existence [...] Seulement, dans le cours de vos travaux, vous aurez eu quelques découvertes précieuses [...] La célébrité n'est pas pour vous [...] c'est que je serais si fière de votre gloire, d'une gloire comme je la comprends [...] Vous [vous] jetez dans la politique, m'a-t-on dit. Oh ! prenez garde, prenez bien garde ! mon amitié s'effraye.*²²

Casada, Zulma Carraud morava em Angoulême e era muito amiga da irmã de Balzac, Laure. Não muito feliz em seu casamento, ela amou Balzac em silêncio e foi sua conselheira. Condenava o esnobismo dele e queria vê-lo livre de obrigações mundanas, segundo Rónai (1999). Assim, ficou sendo para o autor uma fonte de encorajamento, bem como de advertências nobres e sinceras. Nos momentos em que se sentia cansado do trabalho, exasperado por outras mulheres, era com ela que encontrava paz e consolo.

Outra figura feminina presente na vida de Balzac foi madame de Castries. Uma mulher ligada à aristocracia que, num primeiro momento, encantou o romancista, num segundo momento o desiludiu: "*Une femme coquette, vaniteuse, fine, spirituelle, frottée d'une peu de*

²⁰ (Op. cit., p. 1531)

²¹ (Apud FLOYD, 1926, p. 169)

²² (Balzac: Correspondance, 2006, p. 515-516)

*sensibilité [...] de chaleur de salon ; une vraie parisienne avec toutes ses qualités brillantes de dehors; qualités raffinées par l'éducation, le luxe, l'aristocratie des milieux, mais une de ces femmes auxquelles il ne faut jamais demander de l'amitié, de l'amour [...]"*²³. Honoré, decidido a conquistá-la, correu sérios riscos afetivos. O primeiro contato dele com madame de Castries ocorreu por intermédio de uma carta anônima – uma das tantas que o autor recebia –, na qual ela fazia uma severa crítica ao texto *Physiologie du mariage*. O autor rebateu as críticas e assim começou essa intensa e curta vivência amorosa.

O convívio com madame de Castries contribuiu para o romancista desenvolver seus gostos extravagantes e o amor pela ostentação, além de aproximá-lo dos sentimentos católicos e do pensamento legitimista. A marquesa de Castries era uma mulher jovem, filha do duque de Maillé e sobrinha do duque de Fitz-James. Balzac impressionou-se e viu, nessa relação, a possibilidade de concretizar um de seus sonhos: sua entrada nos salões aristocráticos.

Tudo lhe sorri: as deliciosas palestras depois do jantar, as excursões pelos arredores, lugares de esplêndida beleza, a gentileza do duque, que lhe faz entrever o apoio do partido legitimista às eleições, a perspectiva de fazer parte da sociedade mais alta da França [...].²⁴

Depois de oito meses, um rompimento abrupto. O autor começou a distanciar-se. Nas palavras de Floyd (1926), o romancista teve uma breve e ardente ligação com madame de Castries que terminou tragicamente para ele e para a qual se aplica a máxima: "*Les cieux ne connaissent pas de rage plus terrible qu'un amour qui s'est transformé en haine*". Essa aventura ficou registrada na memória de Honoré de forma muito amarga. Conforme Rónai (1999), talvez nenhuma outra mulher tenha nele deixado traços tão profundos nem ferimentos tão dolorosos. Sentimentos que resultaram na ruptura do escritor com a amante aristocrática, em Genebra. Sem dúvida, Mme de Castries recuou no envolvimento com o romancista, que, humilhado, exasperado, abandonou a cidade. Esta aventura desastrosa, segundo o crítico, o autor relatou, levemente transfigurada, na obra *La duchesse de Langeais*. Em uma das tantas correspondências de Balzac a *Louise*, cuja verdadeira identidade, segundo biógrafos, permaneceu desconhecida, Honoré fala de sua aventura amorosa:

[...] hé bien, cette liaison qui, quoi qu'on en dise, sachez-le bien, est restée par la volonté de cette femme, dans les conditions les plus irréprochables, a été l'un des

²³ (Apud FLOYD, 1926, p.172)

²⁴ (RÓNAI, 1999, p. 76)

*plus grands chagrins de ma vie Vous me parlez de trésor, hélas! savez-vous tous ceux que j'ai dissipés sur de folles espérances! Moi seul sais ce qu'il y a d'horrible dans La duchesse de Langeais.*²⁵

Balzac teve contato com Eveline Hanska, em 1832. Ele a conheceu por intermédio de carta, lendo uma das muitas correspondências que recebia, algumas anônimas; outras, não. Eveline Hanska ou ‘A Estrangeira’, como assinou a mensagem escrita a Balzac, era descendente da alta nobreza polonesa. Sua família possuía grande quantidade de terras, que, após a partilha da Polônia, passaram a pertencer ao território russo. Aos 16 anos, casou-se com um latifundiário, o senhor Wenceslas Hanski, um homem bem mais idoso do que ela, riquíssimo e igualmente pertencente à nobreza da Polônia. Desse casamento resultou sua única filha. Infeliz no matrimônio, Hanska passava o tempo a ler e a sonhar em meio a romances e, como muitas mulheres, mantinha correspondência com o autor da *Comédie humaine*.

Logo, essa troca de cartas transformou-se em flerte, seguido do primeiro encontro, em 1833, na cidade Neuchâtel, no Cantão Suíço. Foram anos de correspondências, de longas viagens, de encontros, de grandes despesas a Balzac. Com a morte do senhor Hanski, ‘a Estrangeira’ transformou-se em obsessão.

Durante longos anos de expectativa, o casamento com a Estrangeira transformara-se em uma ideia fixa, tornara-se o fim supremo, o coroamento de toda a sua existência. Tratava-se de bem terminar o maior de seus romances [...] de pôr fim a horrível luta contra o dinheiro, de pagar de vez as dívidas, de começar a viver para o amor e o trabalho sereno.²⁶

O casamento tão desejado ocorreu, contudo, alguns meses antes da morte de Honoré, em março de 1850, na Ucrânia.

1.4 LITERATURA, TRABALHO E DINHEIRO

Balzac foi um romancista precoce e, ao mesmo tempo, tardio. A literatura entrou em sua vida desde muito cedo e ele publicou até 1829, adotando pseudônimos. Enquanto seu tempo no mundo das letras não chegava, Balzac resolveu garantir recursos financeiros por outros meios. A dedicação do autor aos primeiros romances não o impediu de, paralelamente,

²⁵ (Balzac: Correspondance II, 2011, p. 35)

²⁶ (RÓNAL, 1999, p. 91)

envolver-se em diversos negócios. O romancista estava tomado pelo poderoso desejo de acumular fortuna, o qual ele perseguiu por toda a sua vida e que o levou a comprometer vultosos recursos próprios, de sua família, de Mme de Berny e, mesmo assim, a viver constantemente ameaçado por dívidas.

Em 1825, o autor associou-se ao editor Urbain Canel para a publicação das obras completas de Molière e de La Fontaine, mas a iniciativa não foi bem-sucedida. Em 1826, ele comprou uma tipografia e, no mesmo ano, recebeu licença para se tornar impressor, ou seja, passou a imprimir romances, folhetos e prospectos. Um ano mais tarde, fundou uma sociedade de fundição de tipos. Três anos após sua primeira iniciativa no mundo editorial, Balzac passou por enormes dificuldades financeiras que resultaram na liquidação de sua fundição, em 1828, e em seu retorno à literatura.

As aventuras comerciais de Balzac continuaram: especulações com minas de prata localizadas na Sardenha; plantações de abacaxi, com a construção de enormes estufas para reprodução do clima tropical, em plena França; compra de diversos terrenos, "*Les Jardies*"²⁷, em Sèvres, uma cidade do entorno de Paris, com a expectativa de obter ganhos com a valorização imobiliária; dedicação ao jornalismo, como redator e também como empreendedor, o que o levou à compra de duas revistas: a *Chronique de Paris* e a *Revue parisienne*.

Balzac foi um homem atormentado por suas longas e exaustivas jornadas de trabalho, regadas a muito café e impulsionadas pelo anseio de enriquecimento. Fatores que o colocaram, de forma particular, no universo literário. No primeiro momento, um dever ou forma de ganhar a vida, no segundo, um destino. Assim, a literatura se afirmou como uma verdadeira profissão para Balzac. O romancista inaugurou uma concepção do trabalho literário em que a

[...] inspiração é decididamente irmã do trabalho diário. Esses dois contrários não se excluem mais do que todos os contrários que constituem a natureza. A inspiração obedece, como a fome, como a digestão, como o sono. Há certamente no espírito uma espécie de mecânica celeste, da qual não convém envergonhar-se, mas tirar o mais glorioso partido [...].²⁸

²⁷ Balzac, em 1838, construiu um tipo de chalé sobre a colina de Sèvres, área que atualmente está localizada entre a *rue des Jardies* e o *parc des Jardies*, seu plano era viabilizar um loteamento, o "*village élégant*", onde os burgueses parisienses, cansados do barulho e da poeira poderiam repousar. O romancista acreditava que a proximidade do empreendimento com a estação de trem que ligava Paris (Saint-Lazare) à Versailles viabilizaria seu negócio. Disponível em: <http://www.ville-sevres.fr/ewb_pages/m/maison-des-jardies-presentation.php>. Acesso em: 20 ago. 2013.

²⁸ (BAUDELAIRE, 1988, p. 562)

Ou seja: um jeito de exercer a literatura, associando o homem de letras ao trabalho diário, rotineiro como em qualquer outra atividade profissional, em que a inspiração era apenas uma etapa inicial do fazer artístico. Rónai²⁹ contabilizou a produção do autor: contando *a Comédie humaine*, as peças de teatro, os *Contes drolatiques*, os artigos de jornal, concluiu que Balzac produzia cerca de dez páginas por dia, totalizando 24 mil páginas ao longo de sua vida literária.

Em correspondência, o autor explicou, em 1833, seu ritmo de trabalho: "Minha vida está agora bem regrada. Levanto-me à meia-noite, deito-me às seis da tarde. Um banho a cada três dias, quatorze horas de trabalho, duas de passeio [...]".³⁰

Dois anos mais tarde escreveu: "Estou trabalhando vinte e uma horas e meia por dia". No mesmo ano, definiu sua vida como: "trabalho, sempre trabalho! As noites abrasantes sucedem noites abrasantes, dias de meditação a dias de meditação, da execução à concepção, da concepção à execução [...]".³¹

1.5 BALZAC: O SER POLÍTICO

Em 1831, o autor percorreu a França com outro objetivo que não o literário. Confiante em sua popularidade, o escritor candidatou-se às eleições legislativas em Cambrai e em Angoulême. Acreditava contar com o apoio da alta sociedade. Balzac, em sua carreira política, filiou-se a um programa nitidamente conservador. Acreditava que "a França deve ser uma monarquia constitucional, ter uma família real hereditária, uma 'Câmara dos Pares' extremamente poderosa que represente a propriedade com todas as garantias possíveis de hereditariedade e privilégios [...]".³²

O escritor não foi eleito nem nas eleições de 1831, nem em 1832, nem mais tarde. Conforme Rónai³³, Balzac afastou-se progressivamente do Partido Monarquista, para o bem da literatura, apesar de manter os mesmos ideais. O romancista se fez defensor do sistema político e social de seu tempo, bem como da predominância da Igreja Católica. Sua produção literária revela, entretanto, certa incoerência com sua ideologia, pois suas obras compõem,

²⁹ (RÓNAI, 1999, p. 96)

³⁰ (BALZAC, H. D. *A Comédia humana*. 1ª ed. São Paulo: Globo, v. I, 1959, p. LVIII)

³¹ (Op. cit., p. LVIII)

³² (Op. cit., p. XLI)

³³ (RÓNAI, 1999, p. 71)

com poucas exceções, golpes demolidores desferidos aos pilares da estrutura social e religiosa vigente, conclui o crítico.

Contudo, Balzac não abandonou completamente a política, vindo a ser um ativista dos direitos autorais dos escritores, do combate às falsificações, propugnando a necessidade de garantir aos autores relações de trabalho e relações comerciais mais dignas.

Antes da fundação da *Société des Gens de Lettres*, em abril de 1838, cujo primeiro presidente foi o jornalista *Louis Desnoyers*, Balzac já havia se pronunciado sobre a necessidade urgente de conter a falsificação e de remunerar melhor o trabalho dos escritores. Na "*Lettre aux écrivains français du XIXe. siècle*", publicada em 1º de novembro de 1834, na *Revue de Paris*, o escritor denunciou a forma como a sociedade francesa tratava sua produção intelectual:

*[...] Parlons donc capital, parlons argent! Matérialisons, chiffons la pensée dans un siècle que s'enorgueillit d'être le siècle des idées positives! L'écrivain n'arrive à rien sans des études immenses qui représentent un capital de temps ou d'argent: le temps vaut l'argent, il l'engendre. Son savoir est donc une chose avant d'être une formule, son drame est une coûteuse expérience avant d'être une émotion publique. [...] Notre pays, qui veille avec un soin scrupuleux aux machines, aux blés, aux soies et aux cotons, n'a pas d'oreilles, n'a pas d'yeux, n'a pas de mains, dès qu'il s'agit de ses trésors intellectuels [...].*³⁴

No mesmo artigo, questionou qual o papel das autoridades francesas na preservação dos direitos dos escritores:

*À quoi servent les douanes? Quelle plaisanterie sont les douanes! S'il est une chose dont il soit facile d'interdire l'introduction, ne sont-ce pas les ballots de librairie?". E faz um apelo: "Hé bien! allez sur toutes nos frontières, et demandez nous-mêmes vos œuvres; vous les trouverez dans le domaine public, comme si vous étiez déjà mort."*³⁵

Honoré, desde o primeiro momento, aderiu à criação da *Société des gens de lettres*. Em 1839, foi eleito presidente da entidade, sendo o escritor Victor Hugo seu sucessor na direção da instituição. No período em que esteve à frente da *Société des gens de lettres*, Balzac tentou romper a inércia, propondo medidas concretas de proteção aos direitos autorais dos escritores franceses. Uma dessas iniciativas foi uma primeira redação da *Loi sur propriété intellectuelle*, cujas disposições jurídicas só foram absorvidas após sua morte.

³⁴ (Apud BERTHIER, 1999, p. 56)

³⁵ (Op. cit., p. 57)

Apesar de suas convicções, sua obra não é essencialmente conservadora, porque retrata a sociedade com suas contradições e suas forças opostas em ação. As crenças políticas de Balzac são evidenciadas em sua obra, no entanto, o escritor não adota uma posição unilateral ao interpretar a sociedade de seu período; ao contrário, suas observações são, de modo geral, bilaterais, com o contraditório evidenciado. Entre os romancistas realistas lidos por Marx e Engels, Balzac ocupava lugar de destaque. Segundo Jean Freville (apud MARX, K., ENGELS, F., 1954, p. 101), Marx chegou a pensar, depois de terminar O Capital, em dedicar-se a um estudo sobre a obra do escritor francês. No entanto seu gigantesco trabalho, a doença e a morte o impediram de realizar este projeto. Engels, escrevendo à Margaret Harkness, também manifestou seu apreço ao autor da *Comédie humaine*:

Balzac, que j'estime être un maître du réalisme infiniment plus grand [...] nous donne dans La Comédie humaine l'histoire la plus merveilleusement réaliste de la société française, (spécialement du monde parisien) [...] sans doute, en politique, Balzac était légitimiste; sa grande œuvre est une élégie perpétuelle qui déplore la décomposition irrémédiable de la haute société, toutes ses sympathies vont à la classe condamnée à disparaître. Mais malgré tout cela, sa satire n'est jamais plus tranchante, son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates, ces hommes et ces femmes pour lesquels il ressentait une si profonde sympathie. Et (en dehors de quelques provinciaux), les seuls hommes dont il parle avec une admiration non dissimulé, ce sont ses adversaires politiques les plus acharnés, les héros républicains du Cloître-Saint-Merri, les hommes qui à cette époque (1830-1836) représentaient véritablement les masses populaires [...].³⁶

O perfil do Balzac político foi assim sintetizado por Victor Hugo, em seu pronunciamento na cerimônia fúnebre do autor da *Comédie humaine*: "Que este, quisesse ou não, pertencia à forte raça dos escritores revolucionários"³⁷.

1.6 AGOSTO DE 1850: O FIM DA AÇÃO

Mme Hanska tornou-se Mme de Balzac, em 14 de março de 1850. Honoré já estava doente e Mme de Balzac, meses antes da data de seu casamento, escreveu a seu irmão, Adam Rzewuski: "*Monsieur de Balzac a de nouveau été malade, et j'ai passé la plus grande partie de mon temps près de lui à lui faire la lecture [...]*"³⁸. Alguns meses depois, em outra carta a

³⁶ (MARX, K., ENGELS, F., 1954, p. 318-319)

³⁷ (RÓNAL, 1999, p. 68)

³⁸ (Apud FLOYD, 1926, p. 302)

Adam, ela afirmou: "*Ses jours sont comptés! je le sais*"³⁹. Após um longo período de sofrimento, a vida de Honoré chegou ao fim em 18 de agosto de 1850.

Descreve Victor Hugo:

A cabeça apoiada num monte de travesseiros aos quais se haviam juntado coxins de damasco vermelho emprestados ao canapé da câmara. Tinha a face violácea, quase escura, inclinada à direita, a barba não feita, os cabelos grisalhos e cortados curto, o olhar aberto e fixo. Eu o via de perfil, e ele se parecia, assim, com o imperador. [...] Um odor insuportável se exalava do leito. Ergui a coberta e tomei a mão de Balzac. Estava coberta de suor. Apertei-a. Não respondeu à pressão.⁴⁰

Eram onze e meia da noite quando a vida de Honoré de Balzac findou. Ele tinha 51 anos. Seu enterro, no dia 21 de agosto, no cemitério *Père Lachaise*, reuniu muitas pessoas, entre elas representantes do governo, jornalistas, escritores, críticos, tipógrafos (trabalhadores anônimos que muito o admiravam e muito sofreram com as intermináveis correções de provas de M. Balzac), além de um vasto público, pessoas que traziam em seus rostos as figuras da *Comédie humaine*. Nas palavras de Victor Hugo, tem-se o testemunho da cerimônia fúnebre:

Quando chegamos à sepultura, que era bem no alto, na colina, havia uma multidão imensa, a rota era áspera e estreita, os cavalos faziam esforços para reter a padioleira que recuava [...]. Fizemos todo o trajeto a pé [...]. Desceram o caixão na cova [...]. O padre disse a última prece, e eu pronunciei algumas palavras. Enquanto eu falava, o sol baixava. Toda Paris me parecia ao longe numa bruma esplendida do poente. Havia, quase a meus pés, o desmoronamento para a fossa, e eu era interrompido pelo rumor surdo da terra que caía sobre o esquife.⁴¹

Para "*L'étrangère*", após a morte do criador da *Comédie humaine*, o que restou foram suas dívidas a saldar, a memória de Honoré de Balzac a preservar e o vazio da ausência:

*Et maintenant il n'est plus ici ! Ami, mari, compagnon, j'ai tout perdu en le perdant, j'ai tout enterré avec lui ! Il ne me reste plus rien en dehors de ma fille, sauf sa mémoire à chérir, sa réputation à conserver et à défendre, son souvenir pour m'aider dans ma vie, désormais si vide et si solitaire.*⁴²

³⁹ (Op. cit., p. 306)

⁴⁰ (HUGO, 1958, p. 259-260)

⁴¹ (Op. cit., p. 263-264)

⁴² (Apud FLOYD, 1926, p. 311)

2 BALZAC E SEUS PERCURSOS LITERÁRIOS

2.1 HONORÉ DE BALZAC: ROMÂNTICO OU REALISTA?

A complexidade das transformações experienciadas pela sociedade francesa, na primeira metade do século XIX, revela o quanto era ousada a proposta balzaquiana de criar uma literatura que refletisse um universo em completa transformação.

O realismo balzaquiano reside no destaque de tipos que resumem a sociedade que se modernizava. Balzac direcionou a essas espécies um fecho de luz, que proporcionou contorno e relevo ao homem e à mulher, fossem ricos ou pobres, aristocratas ou burgueses, jovens ou velhos, ingênuos ou astutos, ambiciosos ou generosos. A sua *plume* não só evidenciou os atores sociais, mas também explorou e demonstrou o panorama estratificado do contexto social. Cada um desses seres é possuidor de uma vital energia, que as estruturas empenham-se em direcionar, podendo transformá-la ou deformá-la, permitir seu desabrochar ou sua asfixia, sua exaltação ou sua depreciação. Assim, a civilização cunha sua marca indelével sobre o indivíduo.

O autor descreveu a passagem da França burguesa do heróico período da Revolução de 1789 e da era de Napoleão à época da Restauração, além da pequeno-burguesa Monarquia de Julho:

[...] Rapaz durante a Restauração, atravessou-a e viu-a toda como melhor colocado se está talvez para ver as coisas como observador artista, isto é, de baixo, da multidão, no meio do sofrimento e das lutas [...]. Começava a atingir a reputação ao tempo em que se instalava o novo regime proclamado em julho de 1830.⁴³

⁴³ (SAINTE-BEUVE, *Apud* BALZAC, 1955, p. XVIII)

O romancista viveu em um momento histórico, no qual a oposição entre a burguesia e o proletariado ainda não aparecia, de maneira clara, como centro do movimento geral da sociedade. No entanto, revelou o autor as mais profundas contradições da sociedade burguesa, fazendo de sua obra uma evidente e ampla crítica social.

O esforço de Balzac para representar o cotidiano e também as relações sociais de seu presente é reconhecido tanto por Baudelaire quanto por Sainte-Beuve.

Baudelaire citou diversas vezes Balzac em seus artigos e em suas crônicas jornalísticas, demonstrando interesse não somente pela produção literária balzaquiana, mas também pela vida privada do autor e pelas anedotas a ele relacionadas. O fragmento a seguir, publicado em 18 de janeiro de 1848, no *Le Corsaire*, exemplifica a presença de Balzac nos textos baudelairianos e explica, em parte, as ideias do autor de *Fleurs du Mal* sobre a qualidade literária e o método de composição do criador da *Comédie humaine*.

*Balzac est en effet un romancier et un savant, un inventeur et un observateur ; un naturaliste qui connaît également la loi de génération des idées et des êtres visibles. C'est un grand homme dans toute la force du mot ; c'est un créateur de méthode et le seul dont la méthode vaille la peine d'être étudiée.*⁴⁴

As manifestações de Sainte-Beuve, crítico literário importante do século XIX, nem sempre foram positivas em relação à obra balzaquiana. Ambos, Balzac e Sainte-Beuve, alimentaram, durante longo período, uma inimizade literária. É preciso destacar este fato para ter a justa compreensão e valoração das apreciações que o crítico fez à produção literária de Balzac em seu artigo, que é ao mesmo tempo um necrológico, publicado no *Le Constitutionnel*, em 1850. Neste texto, Sainte-Beuve, de certo modo, ameniza suas restrições e reconhece a originalidade do autor da *Comédie humaine*:

O Sr. de Balzac foi bem um pintor de costumes deste tempo, talvez o mais original, o de maior propriedade e penetração. Bem cedo considerou o século XIX como seu motivo, como coisa sua; a ele se lançou com ardor e nunca dele saiu.⁴⁵

Apesar de claramente comprometido com a fixação do quadro das relações sociais de sua época, não é possível isolar completamente Balzac do grupo dos autores românticos e muito menos afirmar que sua produção se faz no sentido contrário à de seus contemporâneos.

⁴⁴ (BAUDELAIRE, 2011, p. 69)

⁴⁵ (*Apud* BALZAC, 1955, p. XVII)

Nesse sentido, entende-se que Honoré de Balzac foi um escritor realista da geração dos românticos. A exaltação do *eu*, do gênio e das utopias; a forte presença do suicídio; o jogo de valorização do belo em contrapartida ao feio, do sublime ao grotesco; a defesa da liberdade e do natural na arte são traços muito característicos do romantismo, os quais estão evidenciados na obra balzaquiana. Essas características, porém não dão conta de tudo, porque a postura estética adotada pelo autor da *Comédie humaine* teve como foco o real, tal como ele se esboçava. O autor buscou transformar sua obra em uma imagem sincera, fiel e exata da realidade, fazendo dela um reflexo da complexidade de tudo que se relacionava com as condições objetivas e com o tempo presente, como uma "*chronique du temps présent. Il entend fournir aux lecteurs une peinture du monde contemporain*"⁴⁶.

Ambrière⁴⁷ observa que Balzac colocou a literatura ao lado da ciência. Com a aspiração de retratar seu momento, de tudo explicar, ele aproximou seu romance ao conhecimento científico e foi fortemente influenciado pelo positivismo, imprimindo uma dimensão cientificista ao texto literário.

Ao fim, é preciso dizer que, se o romantismo como afirma Baudelaire: "não está precisamente nem na escolha dos temas nem na verdade exata, mas na maneira de sentir. Quem diz romântico diz arte moderna – ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito [...]"⁴⁸, explorando a dimensão metafísica e espiritual do homem. O realismo, contrariamente, descreveu, de maneira constante, um universo irremediavelmente materialista, emoldurado pelos jogos de interesses concretos. Consequentemente, compreende-se a forma com que o dinheiro foi representado, na *Comédie humaine*, como uma potente arma que governa homens e mulheres, que interfere para o bem ou para o mal nos destinos. Para Balzac esboçar o quadro de uma sociedade burguesa em plena expansão, a temática do dinheiro foi essencial. Ele moldou, em diversos romances, várias personagens: o avaro M. Grandet, o agiota Gobseck e os vitimados pelas engrenagens do crédito, César Birotteau e Rubempré.

Segundo Bourdenet⁴⁹, Balzac faz parte da primeira fase do realismo (1830-1848), contemporânea do romantismo. Esta fase de fundação do movimento abrigou não só a produção do autor da *Comédie humaine*, mas igualmente a de Stendhal. Neste período, foram

⁴⁶ (BOURDENET, 2007, p. 41)

⁴⁷ (Précis de littérature française du XIX Siècle, 1990, p. 266)

⁴⁸ (BAUDELAIRE, 1995, p. 675)

⁴⁹ (BOURDENET, 2007, p. 13)

lançados os fundamentos da estética realista que se desenvolveram ao longo do século XIX e Balzac "*oriente définitivement la littérature du côté de l'étude de moeurs et tend de saisir par le roman la complexité de la société née du bouleversement révolutionnaire*", explica Bourdenet⁵⁰. O teórico literário destaca ainda que, após a Revolução de 1848, o realismo constituiu-se como antônimo de romantismo. Talvez por isso, a obra de Balzac possui fronteiras difusas entre as duas estéticas literárias.

Honoré de Balzac: romântico ou realista? Um falso dilema, para Gérard Gengembre, em suas próprias palavras:

*Balzac appartient pleinement à l'époque romantique, tant par le thème de l'énergie que par bien des aspects de sa vision sociale ou la dimension de ses héros. L'entreprise balzacienne consiste à s'appuyer sur l'histoire et sur la vie réelle du monde contemporain, dont l'explication, le dévoilement et la critique passent par l'observation des détails les plus infimes, révélateurs car tout fait signe.*⁵¹

O realismo balzaquiano, como aqui foi dito, analisa as razões dos acontecimentos sociais, uma análise que ocorre por meio da dramatização e da tipificação das figuras ficcionais da *Comédie humaine*, as quais surpreendem no momento em que revelam o conjunto de sentidos de um universo imenso de paixões e de episódios, que se movimenta do particular para o todo.

Ainda conforme Gengembre:

*La description se fait investigation, grâce à la physiognomonie, et le romancier se fait pédagogue du regard. Elle rend compte d'un tout, et permet notamment de mettre au jour les divers déterminismes : interaction du milieu et du complexe psycho-physiologique ; poids familial, social ou professionnel, logique des passions, et en premier lieu l'argent ou l'amour.*⁵²

Balzac transpõe para o plano literário um indivíduo que deve se dobrar ou se adaptar às leis da sociedade, sob pena de ser esmagado nos termos de um implacável conflito entre a sua vida interior e a vida social. O realismo de Balzac não faz uma ruptura com a ilusão romântica; ele, como afirma Gengembre⁵³, redobra a denúncia romântica do mundo tal como ele é.

⁵⁰ (BOURDENET, 2007, p. 13)

⁵¹ (BERTHIER, P., GENGEMBRE, G., 1998, p. 99)

⁵² (Op. cit., p. 99)

⁵³ (L'ABCdaire de Balzac, 1998, p. 98)

2.2 OS ROMANCES DA JUVENTUDE

Aos vinte e um anos, Balzac começou a escrever, ingressando na carreira literária. As razões deste ingresso foram objetivamente suas necessidades financeiras. A literatura mercantil desenvolvia-se em largos passos, desenvolvimento associado a um novo público leitor que emergia com grande potência. Balzac preservou seu nome e recorreu a pseudônimos em seus primeiros escritos. Ele estava seguro que essas primeiras experiências eram um treino necessário, que o conduziria, mais tarde, ao progresso na técnica do romance e à literatura verdadeira. O criador da *Comédie humaine* não tinha ilusões a respeito desses primeiros textos, nem mesmo parecia levá-los a sério. Em correspondência à sua irmã Laure, não hesitou em qualificá-los: "*ne t'ai pas envoyé Birague parce que c'est une véritable cochonnerie littéraire [...]*"⁵⁴. O escritor debutante foi conduzido pelos caminhos da literatura por um explorador de jovens talentos, Auguste Lepoitevin. Neste percurso aprendeu seu *métier*, encontrou seu tom e seus temas.

Suas duas primeiras obras, *Falthurne* e *Sténie* ou *Les Erreurs philosophiques*, foram redigidas em 1820. Esta um romance filosófico, aquela um romance histórico à moda de Walter Scott. Balzac assinou, em 1822, um contrato com Charles Alexandre Pollet, cedendo os direitos de autor de dois títulos seus: o primeiro intitulado *Le deux Beringhenn* ou *Le centenaire*, o segundo, *Le Vicair des Ardennes*. No período inicial de sua carreira, o escritor publicou uma série de romances fáceis, históricos ou populares, que escreveu só ou com colaboração. Há indícios de uma parceria com sua irmã Laure, nessa etapa de sua vida. Sabe-se dessas evidências por suas cartas: "[...] nous avons le mois de septembre pour faire *Le Vicair*. Je crois qu'il y a impossibilité pour vous de faire chacun deux chapitres par jour pour que j'aie *Le Vicair* [...] encore n'aurais-je que 15 jour pour le refondre. Consultez-vous?"⁵⁵.

Com os pseudônimos A. de Villerglé, Lord R'Hoone, Horace de Saint-Aubin, Balzac publicou ainda *Les deux Hector*, *Michel et Christine*, *L'Héritière de Birague*, *Jean-Louis* ou *La fille trouvée*, *Clotilde de Lusignan* ou *Le beau Juif*, *L'Excommunié*, *Argow le Pirate*, *Wann-Chlore*, entre outras obras.

⁵⁴ (Balzac: Correspondance, 2006, p. 106)

⁵⁵ (Op. cit., p. 137)

Para Paulo Rónai⁵⁶, as primeiras obras de Balzac pertencem ao gênero chamado, em geral, de romance popular. Tal nome pode induzir a erro; não se trata, absolutamente, de narrativas parecidas com os produtos atuais da arte populista, escritos com extremo realismo e cuja ação se desenvolve nas camadas inferiores da sociedade. O adjetivo popular significa apenas que todos esses livros eram destinados a um grande público e não só aos aristocratas da cultura. Esses livrecos, razoavelmente pagos pelos editores, possibilitaram a Balzac viver e permitiram-lhe não adotar outra profissão, afirma Rónai⁵⁷.

Le Cromwell (1820), *La Nègre* (1822) representaram as primeiras tentativas de Balzac ensaiar-se como um homem de teatro em sua ‘juventude literária’, mas esse ensaio foi praticamente em vão, pois a crítica não recebeu positivamente suas obras. Anos mais tarde, o autor voltou a escrever para o teatro e obteve algum êxito: *L'École des ménages* (1839), *Vautrin* (1840), *Mercadet* (1840), *Paméla Giraud* (1840), *Les Ressources de Quinola* (1842), *La Marâtre* (1848). As três últimas peças obtiveram relativo sucesso e *Mercadet* foi aceito pela *Comédie Française*, em 1848, com o título de *Faiseur*.

2.3 O PRIMEIRO ROMANCE ASSINADO

Balzac persistiu e finalmente assinou a primeira de muitas de suas obras. *Les Chouans*, romance histórico, foi o primeiro que levou o verdadeiro nome de Balzac, desde suas obras de juventude. O romancista o redigiu em 1828. *Le Dernier Chouan ou La Bretagne en 1800* (primeiro título da obra) foi publicado por H. de Latouche et Urbain Canel, de forma inédita. De acordo com a correspondência de Balzac, o romancista cedeu os direitos de imprimir e de publicar esta obra a seus editores, por dois anos, desde o lançamento da primeira edição, que teve uma tiragem de mil exemplares⁵⁸. Segundo Gengembre⁵⁹, o sucesso desta obra foi parcial, foram vendidos trezentos exemplares em três meses. No entanto, ela lançou a marca Balzac, inaugurando a longa produção balzaquiana, que se estenderia por cerca de vinte anos.

Na sua segunda edição, cinco anos mais tarde, Balzac alterou o título para *Les Chouans ou La Bretagne en 1799*. O autor o conservou até 1846, quando a obra passou a

⁵⁶ (RÓNAI, 1957, p. 102)

⁵⁷ (RÓNAI, 1999, p. 44)

⁵⁸ (Balzac: Correspondance, 2006, p. 243)

⁵⁹ (GENGEMBRE, 2009, p. 37)

compor as *Scènes de la vie militaire* da *Comédie humaine*. Assim, o novo e definitivo título da narrativa tornou-se *Les Chouans*.

Segundo Rónai, a moda dos romances históricos, na época, foi o que levou Honoré de Balzac a seguir os passos do escritor escocês Walter Scott, autor de *Ivanhoé*. Na opinião do crítico, *Les Chouans* obedece visivelmente à mesma concepção do romance *scottiano*, tornando-o francês pela introdução dos temas da paixão e do amor. Balzac não se contentou em ser um imitador servil; aprendeu de *Scott*, mas o que aprendeu, quis adaptar às exigências do gosto e da tradição nacional⁶⁰.

La chouannerie foi uma guerra civil, no oeste da França, na região da *Bretagne*, que opôs republicanos e monarquistas. Este romance histórico coloca em cena o líder republicano M. Hulot, encarregado de capturar, com a ajuda do policial Corentin, o marquês Montauran, liderança *chouan*. *Marie de Verneuil*, espiã republicana, tinha como missão seduzir o marquês, liderança monarquista. Em meio ao combate, *Les Chouans* revela intrigas que repousam sobre os temas da conspiração, traição e amor passionai.

No mesmo ano, Balzac lançou a *Physiologie du mariage*, que chamou a atenção por seu grande sucesso. Inicia-se, então, um período de intensa atividade literária para o romancista, que, segundo Paulo Rónai⁶¹, foi de uma produção espantosa, um espetáculo sem par na história literária. Os jornais e as revistas abriram suas portas à genialidade balzaquiana. Somente em 1830, entre janeiro e dezembro, conforme a cronologia de sua produção literária, presente em *Balzac - Le Napoléon des lettres*⁶², foram publicados cerca de quatorze títulos, seis dos quais eram novelas curtas que, mais tarde, comporiam as *Scènes de la vie privée*. Esse havia sido um ano feliz, a popularidade do escritor, principalmente nas rodas femininas, crescia. A partir deste momento, Balzac produzirá de forma constante e intensa.

⁶⁰ (BALZAC, 1958, p. 331)

⁶¹ (RÓNAI, 1999, p. 59-60)

⁶² GENGEMBRE, G. **Balzac - Le Napoléon des lettres**. PARIS: Gallimard, 2009.

3 BALZAC: UMA PRESENÇA NO MUNDO DOS JORNAIS

3.1 O JORNALISTA HONORÉ DE BALZAC

A produção de Honoré de Balzac para os jornais e também o suporte dos jornais na publicação de suas obras são de grande relevo. Sua ligação ao jornalismo tem muito de suas habilidades como observador, de sua rapidez na produção de textos e, também, de suas necessidades materiais. O escritor colaborou, de forma sistemática, com diversos jornais: *Le Voleur*, *La Mode*, *Feuilleton des journaux*, *La Silhouette*, *La Caricature* entre outros. Para sistematizar o conjunto das informações aqui apresentadas, foi utilizado o estudo de Rolland Chollet, *Balzac journaliste: le tournant de 1830*, bem como as notas referências do primeiro volume da edição, *Balzac: œuvres diverses*⁶³.

Honoré de Balzac ingressou no jornalismo depois de constatar que não poderia viver de seus romances, "*il demande du pain aux journaux*", afirma Chollet⁶⁴. O movimento do autor em direção aos jornais foi uma intenção deliberada. Balzac já não era mais um autor desconhecido, havia publicado *Les Chouans* e a *Physiologie du mariage*, que o retiraram do anonimato. Aos trinta anos, passava por uma situação financeira delicada, para não dizer dramática. Desejoso de cumprir seus compromissos, o romancista declarou: "*je combattais la misère avec ma plume! Je voulais payer une dette immense pour moi, et vivre honorablement*"⁶⁵, trabalhando dia e noite para garantir seu sustento e para "*subvenir aux besoins journaliers de l'existence. La librairie est morte. Il n'y a plus pour moi de ressources que dans les journaux*"⁶⁶.

⁶³ Bibliothèque de la Pléiade, edição publicada sobre a direção de Pierre-Georges Castex, Rolland Chollet, Christiane et René Guisé.

⁶⁴ (CHOLLET, 1983, p. 9)

⁶⁵ (Op. cit., p. 54)

⁶⁶ (Op. cit., p. 58)

Rolland Chollet⁶⁷, em sua pesquisa *Balzac journaliste*, apresenta alguns dados sobre a remuneração do escritor proveniente dos periódicos. Em nota no verso do manuscrito *Traité de la vie élégante* (publicado entre outubro e novembro de 1830), Balzac registrou seu ganho mensal: *La Revue (sic)*, 262fr.; *La Caricature*, 50fr.; *La Caricature*, 190fr.; *La Mode*, 300fr.; *Voleur*, 150fr.; totalizando uma receita de 952fr, o que, quando comparado à remuneração de seus escritos literários, parece ser muito. Balzac declarou, em correspondência, no ano de 1837, à Mme Hanska, não ter ganhado mais que 3000 francos durante o período de 1828 a 1830.

Le Voleur foi fundado por Charles Lautour-Mézeray e Émile de Girardin. Em 1829, os dois amigos resolveram criar o jornal. Como não possuíam capital suficiente e por terem assim dificuldades para pagar redatores, a solução encontrada foi reproduzir os melhores artigos publicados por outros periódicos. Na metade do século XIX, dos cotidianos políticos a *petites feuilles de spectacles*, todos os jornais se copiavam uns aos outros. Na verdade, o sucesso do empreendimento de Girardin e Lautour foi fruto de um plano minucioso, favorecido pelas circunstâncias, afirma Chollet⁶⁸.

As *Lettres sur Paris*, publicadas no *Le Voleur*, foram uma saída estratégica, pois o jornal não representava mais um valor, no sentido comercial do termo, e Girardin se esforçou para adaptar seu periódico ao gosto político do dia. Segundo as notas da publicação Balzac: *œuvres diverses*⁶⁹, com ou sem o consentimento do autor, o jornal publicou ao menos quarenta vezes material de sua autoria, entre 31 de dezembro de 1829 e 20 de junho de 1831, embora Balzac não fosse sócio do empreendimento. Foi nesse intervalo de tempo que o jornal acabou por se tornar para Émile Girardin uma fonte de sucesso e de fortuna. Chollet⁷⁰ ainda destaca que a colaboração de Balzac ao *Voleur* possui relevância relativa, tanto do ponto de vista numérico como em qualidade; no entanto, ressalva que as *Lettres sur Paris* constituem-se nos artigos políticos mais importantes de Balzac.

As *Lettres sur Paris* são um conjunto de escritos que compõem uma série de dezenove crônicas que o jornal *Le Voleur* publicou regularmente, de setembro de 1830 a março de 1831, a cada dois números do jornal, num intervalo de 10 dias. "*Mon cher ami Lautour, j'accepte les conditions conçues dans votre lettre d'hier, pour trois Lettres sur Paris par mois, pendant*

⁶⁷ (Op. cit., p. 56-57)

⁶⁸ (CHOLLET, 1983, p. 72-73)

⁶⁹ (BALZAC, 1996, p. 1649-1650)

⁷⁰ (CHOLLET, 1983, p. 93)

*un semestre, pour cent francs par mois*⁷¹. Registre-se que Balzac não assinava essas conjecturadas cartas, elas eram assinadas simplesmente *Le Voleur*, cujo papel era reproduzir esses textos, o que equivale dizer que o autor não falava em nome do jornal, simplesmente o periódico tornava pública essa correspondência chegada até a redação, conforme esclarecem as notas da obra *Balzac: œuvres diverses*. As cartas eram dirigidas a uma pessoa, identificada somente pelas iniciais do nome, que estava na província. Na opinião de Marcel Bouteron e Henri Longnon, ela era fictícia; no entanto, para Chollet, Christiane e René Guisé, era uma figura real que se relacionava com Balzac ou com amigos seus⁷². É preciso, contudo, dizer que, nesse suposto conjunto de correspondência, figuram também as respostas, igualmente publicadas pelo *Le Voleur* e de autoria do autor da *Comédie humaine*.

Balzac, que havia deixado Paris, na companhia de Mme de Berny, ao fim de maio ou começo de junho de 1830, para uma estada em Touraine, retornou a Paris em 10 de setembro. Em sua primeira carta, escrita em 26 e publicada em 30 de setembro, direcionada a um destinatário identificado apenas pelas iniciais M.F, na cidade de Tours, o autor relata sua surpresa: "*En revenant à Paris j'ai cru, d'après les récits de voyageurs et les articles de journaux, que j'allais trouver les rues, les boulevards à moitié détruits, et les maisons encombrées de blessés*"⁷³. Paris, diferentemente do que pensava, não estava totalmente devastada, em consequência da Revolução de 1830. Na análise de Balzac: "[...] *le gouvernement flotte entre le progrès et le statu quo de Restauration-restaurée*", ou seja, nada tem de novo, é o velho em outra roupagem. Comenta que, "*Hier, M. Guizot a parlé des améliorations politiques*" e, num tom um pouco irônico, compara o deputado ao "*duelliste des anciens temps aurait parlé du fer chaud que le jugement de Dieu le condamnait à saisir*"⁷⁴. A seguir, por meio de uma provocativa pergunta, lembra o leitor sobre as origens do Partido da Resistência, do qual faz parte o ilustre orador. Tal partido, àquele tempo, era composto pelos antigos *royalistes constitutionnels* que tinham por si o rei e os eleitores do país formal⁷⁵. "*Savez-vous d'où vient cette pusillanimité du pouvoir ? De la gérontocratie que Louis XVIII nous a imposée [...]*"⁷⁶.

⁷¹ (Balzac: Correspondance, 2006, p. 311)

⁷² (Apud Balzac: Œuvres diverses, 1996, p. 1652)

⁷³ (BALZAC, 1996, p. 867)

⁷⁴ (Op. cit., p. 867)

⁷⁵ (MALET, 1922, p. 308)

⁷⁶ (BALZAC, 1996, p. 868)

O pronunciamento ao qual o escritor refere-se é o do dia 25 de setembro, no qual M. Guizot discursa, um pouco constrangido, à Câmara dos Deputados, dizendo: "*Messieurs, nous avons fait une révolution, une heureuse, une glorieuse révolution, mais nous n'avons pas prétendu mettre la France en état révolutionnaire*". O parlamentar que almejava o progresso, mas defendia que este fosse resultado de um movimento progressivo, terminou por repudiar atitudes drásticas e afirmar o que significava para ele ser uma conduta adequada à "[...] *le désordre n'est pas le mouvement, le trouble n'est pas le progrès, l'état révolutionnaire n'est pas l'état progressif de la société*"⁷⁷.

Escutar o parlamento não era tudo, era necessário relatar o que estava sendo dito nas ruas, assim o homem da monarquia, segundo Balzac, pensava: "*nous sommes dans l'anarchie, et vous allez voir la garde nationale tirer sur les mutins!*"⁷⁸. Os partidários de Guizot afirmavam: "*il faut consolider!...donner de la force au pouvoir!... La consolidation des intérêts*"⁷⁹. Os Clubistas indignavam-se: "*Comment voulez-vous marcher ainsi!... Il faut fonder, il faut asseoir solidement et sur de larges bases les intérêts nouveaux – briser la pairie; - le sens du député est un non-sens dans le système actuel, - tout est provisoire !..*"⁸⁰

Ao concluir, o escritor da *Comédie humaine* sinaliza para a próxima correspondência: "*J'espère que j'aurai, dans ma prochaine lettre, à vous annoncer l'émancipation de notre gouvernement, qui aura quitté ses vieux tuteurs [...]*"⁸¹. Assim, vai se constituindo uma rede que irá gerar novos e novos textos a serem publicados.

Ao fim, as *Lettres sur Paris* acabaram por levantar a bandeira do credo político de Balzac, por revelar não só suas críticas e suas avaliações sobre a conjuntura, mas também por manifestar o conjunto de suas ideias para com o fazer político. Um Balzac com preocupações sociais e desenvolvimentistas, embalado pela fantasia dos homens liberais, é isso que revelam seus conselhos a Louis-Philippe: "*son gouvernement doit ouvrir de grands ateliers de travaux sur les lignes où la misère se fait plus sentir, amener au jour les capitaux cachés, en autorisant les canaux [...]*"⁸². Porém, como o próprio autor explica: "*Tout est bilatéral dans*

⁷⁷ (Apud Balzac: *œuvres diverses*, 1996, p. 1653)

⁷⁸ (BALZAC, 1996, p. 869)

⁷⁹ (Op. cit., p. 869)

⁸⁰ (Op. cit., p. 869)

⁸¹ (Op. cit., p. 873)

⁸² (Op. cit., p. 881-882)

*le domaine de la pensée*⁸³. Desta forma, encontra-se, nesta falsa correspondência, um Balzac ora legitimista, ora liberal.

A essa época, o jornal diário, cujo artigo político de fundo constituía o essencial, queria ser, na França, um jornal de opinião ou de combate, "o recurso com que contava o oprimido de fazer ouvida sua reclamação", diz Benjamin Constant⁸⁴. Entretanto, ele não se achava à disposição de todos os oprimidos. O sistema era coerente: o jornal era consequente com o sufrágio censitário (mesmo depois de 1830, apenas 200.000 cidadãos pagavam impostos suficientes para serem eleitores⁸⁵). Nas primeiras décadas do século XIX, a imprensa fez progressos consideráveis, os jornais se multiplicaram e se diversificaram em numerosas categorias; as tiragens progrediram.

Conforme Boivin⁸⁶, a Monarquia de Julho surgiu de uma revolução que os historiadores dizem ter sido feita por e para a imprensa. *La Charte de 1830* reconheceu a todos os franceses o direito de publicar e de fazer imprimir suas opiniões e declarou que a censura não poderia ser mais estabelecida. Assim, num clima de liberdade, tanto os jornais legitimistas como os republicanos cobriam de críticas o governo, o qual respondia a seus adversários diante da *Cour d'assises*, um tipo de ministério público. Em quatro anos, de 1830 a 1834, segundo Malet⁸⁷, foram encaminhados mais de 500 processos, dos quais 111 a um só jornal, a *Tribune*, uma importante folha republicana. Todavia, a maioria dos processos resultou em absolvição. O rei foi perseguido com tenacidade pelos caricaturistas republicanos e legitimistas, sobretudo no *La Caricature*, no qual as caricaturas mais célebres transformaram em pera a cabeça de Louis-Philippe.

Pela primeira vez, na França, a caricatura recebia o mesmo destaque que o texto, especialmente quando elaborada por Henri Monnier⁸⁸, que era amigo de Balzac e também parceiro na sátira ilustrada. Balzac, Monnier e Philipon foram precursores no humor jornalístico.

La Silhouette, um jornal artístico a serviço dos artistas - belas artes, desenhos, teatro, caricaturas -, foi um hebdomadário ilustrado que surgiu em Paris, em dezembro de 1829, e circulou até janeiro de 1831. Fundado por dois impressores litográficos, Victor Ratier e

⁸³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 369)

⁸⁴ (*Apud* TERROU, 1964, p.32)

⁸⁵ TERROU, F. *A informação*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

⁸⁶ (*Histoire du journalisme*, 1949, p. 47)

⁸⁷ (*L'époque contemporaine*, 1922, p. 346)

⁸⁸ Henri-Bonaventure Monnier - desenhista, escritor, caricaturista, aquarelistas, litógrafo e ator - nasceu em Paris, em 05 de junho de 1805 e morreu, na mesma cidade, a 03 de junho de 1877 (FONSECA, 1999, p. 77).

Sylvestre-Nicolas Durier, além de Benjamin-Louis Bellet e Louis-Philipon, "*La Silhouette est un journal sur l'art et l'artiste, écrit par des artistes, destiné aux artistes et aux amateurs d'art, le premier du genre*"⁸⁹.

Este jornal foi, sobretudo para Balzac, um espaço de reflexão sobre a condição do artista, revelando, de maneira singular, a percepção que o autor possuía de si mesmo: "*Un artiste tient par un fil plus ou moins délié, par une accession plus ou moins intime au mouvement qui se prepare. Il est une partie nécessaire d'une immense machine [...]*"⁹⁰. Seu longo estudo intitulado *Des artistes* foi publicado em três partes pelo jornal, nos dias vinte e cinco de fevereiro, onze de março e vinte e dois de abril de 1830. A primeira parte foi assinada com o pseudônimo de *Le vieil artiste*, as duas últimas ficaram anônimas. Esse estudo é, sem dúvida, um dos textos mais importantes impressos nas páginas deste jornal, na opinião de Chollet e Guisé⁹¹:

*Un homme qui dispose de la pensée, est un souverain. Les rois commandent aux nations pendant un temps donné, l'artiste commande à des siècles entiers ; il change la face des choses, il jette une révolution en moule; pèse sur le globe, il le façonne. Ainsi de Gutenberg, de Colomb, de Schwartz, de Descartes, de Raphaël, de Voltaire, de David. Tous étaient artistes, car ils créaient, ils appliquaient la pensée à une production nouvelle des forces humaines [...].*⁹²

Depois do primeiro período de vivência com o jornalismo e os desafios do fazer artístico, em uma sociedade cada vez mais regida pelo mercado, Balzac manifestou certo desencantamento:

*[...] un grand artiste devrait toujours laisser sa supériorité à la porte quand il entre dans le monde, et ne pas prendre sa défense lui-même, car, outre le TEMPS, il y a au-dessus de nous un auxiliaire plus puissant que nous. Produire et combattre sont deux vies humaines, et nous ne sommes jamais assez forts pour accomplir deux destinées.*⁹³

Contudo, essa desilusão foi momentânea, logo o romancista retornou revigorado. Aquilo que, no primeiro momento, poderia ser entendido como desapontamento, tornou-se estímulo contra seu próprio pessimismo. Assim, sua escolha foi o combate, como se pode confirmar em sua *Lettre aux écrivains français du XIXème siècle*, na qual expõe a fragilidade

⁸⁹ (BALZAC, 1996, p. 1507)

⁹⁰ (BALZAC, 1996, p. 708)

⁹¹ (Apud BALZAC, 1996, p. 1511)

⁹² (BALZAC, 1996, p. 708)

⁹³ (Op. cit., 1996, p. 720)

do escritor, do artista, de todos aqueles que vivem de seu pensamento. Ele introduz a noção de que o produto intelectual é um bem como outro qualquer e, portanto, deve ser protegido; além disso, faz um apelo aos escritores a lutarem por seus direitos de autores, contra a voracidade do mercado editorial.

Balzac não possuía as características de Monnier, homem de *plume* e *crayon*, porém, tudo e todos não lhe escapavam do olhar; rapidamente ele começou a afiar sua escritura. Assim, como uma espécie de repórter do jornal, o autor da *Comédie humaine* entrou em cena e projetou, sobre as páginas, seus temas. O escritor perseguia, com sua *plume* alerta, as mesmas figuras que seu amigo, Monnier, desenhava.

A crônica *Le Petit-Mercier* exemplifica a capacidade do autor em transformar suas observações sobre as figuras e as rotinas do dia a dia em narrativas, as quais, de certa maneira, aliam a subjetividade da criação literária com a objetividade da informação: "*Gloire à toi, roi du mouvement! Souverain du temps et maître de l'espace! Salut, être courageux, créature composée de salpêtre et de gaz carbonique [...]*"⁹⁴. Assim, encontram-se, em Balzac, tanto imagens de um tempo histórico e social, como uma narrativa que combina elementos de um agradável estudo de costumes.

Nessa crônica, vários espaços e momentos são objetos da *plume* de Balzac. A figura balzaquiana é descrita em sua dinâmica diária, que vai do momento em que seu sono é interrompido até o final de sua jornada de trabalho, às 5 horas. O autor explica: "*il est au Constitutionnel, attendant la charge de journaux [...] il reçoit son pain politique avec avidité*".⁹⁵ Na sequência, a figura retratada retorna ao aconchego de seu lar, onde recebe o afeto de sua mulher: "*il est au sein de son ménage, débitant un calembour à sa femme, lui dérobant un gros baiser, dégustant une tasse de café [...]*"⁹⁶. Na continuidade, seu ambiente de trabalho, que se relaciona de forma ativa com os acontecimentos da cidade é descrito: "*posé sur un fauteuil, comme un perroquet vert sur son bâton [...] jusqu'à 4 heures, il écrivasse, chauffé par la ville de Paris, inscrivant sans leur donner une larme ou un sourire, les décès et les naissances du XIème arrondissement!... Le bonheur, le malheur de tout un quartier*".⁹⁷ Ao fim de suas tarefas na prefeitura, a alegria é reencontrada: "*il apparaît pour répandre la joie et la gaieté au sein de la boutique la plus célèbre qui soit en la cité. Sa*

⁹⁴ (BALZAC, 1996, p. 830)

⁹⁵ (Op. cit., p. 830)

⁹⁶ (Op. cit., p. 830)

⁹⁷ (Op. cit., p. 830)

femme est mercière". Este indivíduo, para Balzac, representa ser um homem adaptado à lógica de sua época: "*c'est plutôt un homme d'action que de sentiments*"⁹⁸.

La Caricature teve, igualmente, como *La Silhouette*, Philipon, Monnier, Balzac na redação. Esse jornal satírico hebdomadário foi fundado por Charles Philipon, tendo o primeiro número circulado em 04 de novembro de 1830. Philipon já havia trabalhado com o autor da *Comédie humaine* na *La Silhouette* e muito tinha apreciado a disciplina, a imaginação, o realismo e a pertinência nas questões levantadas por Balzac sobre os artistas, afirma Chollet⁹⁹. Assim, ambos uniram forças. Os artigos sociológicos de Balzac estavam lado a lado não só das caricaturas de Monnier, como também das de Daumier, Grandville, Traviès. No número modelo, que circulou em outubro, Balzac, no *Prospectus*, ou seja, no editorial, explicava a divisão do texto: "*chaque numéro contiendra un article intitulé: caricature morales, religieuses, politiques, littéraires, scéniques, etc.*". Isso, porém, não era tudo, havia a segunda seção, com o título de *Caprices ou fantaisies*, explicava ele: "*à recueillir les débauches d'imagination qui échappent à nos meilleurs écrivains dont les folies sont quelquefois plus remarquables que leurs ouvrages sérieux*". Por fim, o autor destacava: "*sous le nom de Croquis nous tâcherons d'offrir des scènes vraies, gracieuses, ou satiriques et piquantes, qui peindront les mœurs modernes*"¹⁰⁰.

Chollet¹⁰¹ tece algumas considerações que levam à conclusão de que Balzac era muito bem remunerado pelo jornal, chegando a ganhar 10 fr. por coluna. Ele redigia, em média, seis colunas para o jornal, isto é, era responsável por um quarto da redação, ficando somente oito colunas reservadas a outros colaboradores, os quais, segundo Chollet, eram recrutados pelo próprio escritor, que acabava por desempenhar o papel de redator-chefe.

Na crônica *Reconnaissance du gamin*¹⁰², assim como na *Le Petit Mercier*, Balzac coloca em cena figuras pictóricas das ruas de Paris. Ele executa uma espécie de estudo de costumes, ou seja, artigos que refletem o cotidiano da cidade e suas personagens. É assim que Balzac, em largas pinceladas, constrói o retrato, preciso e poético, de um menino que passa o seu tempo a brincar e a fazer travessuras nas ruas de Paris:

⁹⁸ (Op. cit., p. 831)

⁹⁹ (Balzac journaliste: Le tournant de 1830, 1983, p. 405)

¹⁰⁰ (BALZAC, 1996, p. 797)

¹⁰¹ (Balzac journaliste: Le tournant de 1830, 1983, p. 431)

¹⁰² *Petit garçon ou petite fille « qui passe son temps à jouer et à polissonner dans les rues »* (Laveaux). | *Un gamin des rues de Paris. LE GRAND ROBERT.*

*Un jeudi gras, vers les 3 heures après midi, flânant sur les boulevards de Paris, j'aperçu au coin du faubourg Poissonnière, au milieu de la foule, une de ces petites figures enfantines [...]. Ses yeux, pétillants dans l'occasion, étaient mornes, triste et fortement cernés. Les paupières, fournies de beaux cils bien recourbés, avaient un charme indéfinissable... Ô enfance !*¹⁰³

"C'est un gamin, un vrai gamin de Paris", uma imagem simbólica da humanidade, que traz, na infância, possuidoras e quase indefiníveis beleza, ingenuidade e fragilidade, além de ser, simultaneamente, reveladora de toda a perversidade do homem: "*pensif comme une femme trompée, on eut dit qu'il se trouvait là – chez lui*"¹⁰⁴.

O artigo intitulado *L'opium*, que o escritor publicou na sequência, faz alusão às fantasias e às alucinações de uma pessoa que está sob os efeitos da droga. Balzac evidencia os dilemas existenciais e a percepção da realidade do indivíduo, quando esta é filtrada pelas lentes do narcótico. Mais tarde, o escritor retomou a escritura alucinógena em algumas páginas de *La Peau de chagrin*: "*Raphaël demeura pendant quelques jours plongé dans le néant de son sommeil factice. Grâce à la puissance matérielle exercée par l'opium sur notre âme immatérielle [...]*"¹⁰⁵.

Para Chollet¹⁰⁶, o texto distingue-se por trazer o fantástico como uma reflexão do real, como uma escritura em que o sonho toma parte nos contornos da realidade e das ilusões, num momento em que o fluxo de consciência transforma o que é visto em um tipo de visão, de fantasia. A escritura fantástica de Balzac é uma experiência limite, que consegue "*réconcilier l'exigence du réel avec les débauches de l'imagination*"¹⁰⁷.

Escrever e promover sua própria obra foram demonstrações espontâneas da energia criativa do inventor da *Comédie humaine*. Sob o codinome de *le comte Alexandre de B****, Balzac anunciou, pela primeira vez, *La Peau de chagrin*, num artigo de seu próprio punho. O romance ainda não estava pronto, mesmo assim ele antecipou ao público do jornal os motivos que faziam dessa obra uma grande obra. Ao esclarecer aos leitores e às leitoras do *La Caricature* o abandono do viés cômico, escreve Balzac: «*Si nous dérogeons à nos habitudes satiriques, et si nous abdiquons le pouvoir de la moquerie en faveur de ce livre*"¹⁰⁸, tecendo elogios à sua própria pessoa, num tom nada modesto, sério, bem humorado e repletos de ressalvas, «*Ce n'est pas parce qu'il a le plus brillant succès; Ni parce qu'il tire violemment le*

¹⁰³ (BALZAC, 1996, p. 816)

¹⁰⁴ (Op. cit., p. 817)

¹⁰⁵ (La Peau du chagrin, 2010, p. 287)

¹⁰⁶ (Balzac journaliste: Le tournant de 1830, 1983)

¹⁰⁷ (CONTENSOU, 2001, p. 56)

¹⁰⁸ (BALZAC, 1996, p. 849)

lecteur de l'époque actuelle, de ses misères [...]; Ni parce qu'il a une haute portée de morale et de philosophie [...]; Ni parce que la vie humaine y est représentée, formulée, traduite comme Rabelais [...]".¹⁰⁹ tom de louvor a si mesmo continua, *La Peau de chagrin* é recomendada "à ceux qui aiment la belle littérature et les émotions [...]" e, também, "parce que nous avons autant d'amitié que d'admiration pour M. de Balzac"¹¹⁰.

Balzac forneceu, segundo Martine Contensou¹¹¹, cerca de trinta artigos ao jornal, os quais revelam toda a riqueza da experiência de escritura que o jornalismo lhe proporcionou. Sua colaboração permaneceu até maio de 1832; no entanto, a partir de janeiro de 1831, a presença de escritor no periódico já não era tão frequente. Esse distanciamento devia-se, em parte, por ter o autor mergulhado na escritura de *La Peau de chagrin*, mas, sobretudo, por seu desejo de se dedicar mais à literatura, de não sacrificar o escritor em função do jornalismo, de produzir uma obra durável. Esse foi também um período em que a redação do jornal, sob o comando de Philipon, claramente se aproximou do pensamento republicano.

La Caricature alcançou rapidamente o sucesso, travando uma verdadeira guerra contra o rei Louis-Philippe e, com seu caráter irreverente, afirmou-se como ponto focal de oposição ao regime. O perfil subversivo do jornal teve consequências. A censura e a autorização prévia foram restabelecidas para os desenhos e para as caricaturas, através da lei de setembro de 1835, que não modificou a legislação de imprensa estabelecida em 1830, mas criou novos delitos com suas respectivas penas. Entre eles figuravam: estimular o ódio ou o desprezo à pessoa do rei, à sua autoridade ao governo estabelecido. Tais atitudes deveriam ser punidas com detenção e multa que variava de 10.000 a 50.000 fr.

Balzac diminuiu seu ritmo de trabalho nos jornais, durante um período, mas não se afastou totalmente. Novamente na companhia de Émile de Girardin, foi assíduo colaborador no *La Mode*. Este periódico fundado por Girardin e Charles Lautour-Mézeray, em outubro de 1829, foi o resultado de uma operação política e comercial da qual Balzac não participou. Balzac iniciou sua colaboração em janeiro de 1830. Ressalte-se que Girardin nutria, desde longo tempo, o desejo de ter um jornal dirigido ao público feminino.

Política, costumes, crítica literária e teatral, qualquer tema repousava sob a *plume* de Balzac, num tempo fortemente influenciado pelo desenvolvimento econômico e urbano. Era preciso escrever para homens e para mulheres, era preciso abordar temas sérios, como os da

¹⁰⁹ (BALZAC, 1996, p. 849)

¹¹⁰ (Op. cit., p. 850)

¹¹¹ (Balzac & Philipon Associés - Grands fabricants de caricatures en tous genres, 2001)

política e da economia, mas também assuntos mais leves, como os relacionados à moda, à gastronomia, entre outros. Mais uma vez Balzac parecia seguir as forças do mercado, enquanto introduzia novas ideias na imprensa popular. Sentia-se à vontade em todos os contextos.

Sua cabeça dada a metáforas era incapaz de perceber um fato isoladamente. Ao esboçar uma impressão, por menor que fosse, acabava por levantar todo um sistema de origens e razões, como se pode evidenciar no artigo, *Nouvelle théorie du déjeuner*, publicado no *La Mode*, realizando diversas associações: "*Depuis quelques années tout se renouvelle: doctrines, littérature, politique, et, si vous écoutez les saint-simoniens, ils vous diront, la religion aussi! [...]*"¹¹². A sátira ou a crítica, velada ou não, parece sempre estar rondando suas crônicas: "*Menu élégant. Des œufs frais, - une salade, - un pilau, - beurre de Bretagne, - des fraises, - thé, - lait ou crème, - soda water, - muffings. Mais tout cela doit être servi sans symétrie, confusément, dans un désordre gracieux*"¹¹³.

Observa-se o desenvolvimento de uma espécie de crônica séria e, ao mesmo tempo, irônica, que buscava estabelecer, com a leitora do *La Mode*, uma forma diferenciada de contato. Um espaço no qual os temas femininos, quando tratados, fossem abordados de maneira leve e até frívola, sem nunca perder a oportunidade de deixar, nas entrelinhas ou mesmo explicitamente, uma ponderação sobre os costumes: "*La coquetterie arrête le temps pour les femmes, prolonge leur jeunesse, et rend durable la saison des hommages: c'est un juste calcul de l'esprit*"¹¹⁴.

Em outro artigo, *Des Mots à la Mode*, publicado no hebdomadário *La Mode*, o autor aborda o tema do dandismo, formas e qualidades do ser dândi. Utiliza-se de humor, de ironia ao descrever comportamentos padronizados nos salões parisienses e revela até uma dose do tédio que tais condutas acabavam por gerar. Balzac desmistifica o emprego de certas palavras às quais, muitas vezes, ocultam uma espécie de *ignorância*. Ao ressaltar as palavras da moda, zomba, em verdade, da falsa erudição:

Cet article sera spécialement destiné aux mots à la mode ; car le langage est ce qui trahit le plus promptement l'ignorance [...] Aujourd'hui, toutes les admirations, toutes les impressions, tout se résume, tout se résout par – étourdissant ! Divin, adorable, merveilleux... Bah! vieux style ! Un homme n'a rien exprime s'il ne dit

¹¹² (BALZAC, 1996, p. 762)

¹¹³ (Op. cit., p. 767)

¹¹⁴ (Op. cit., p. 282)

*pas: "j'ai lu La Confession, la préface est étourdissante. " Un homme qui ne se sert pas de ce mot, qu'est-ce ?... Rien, ce n'est pas un être.*¹¹⁵

Balzac explorou o coração da imprensa, empregou seu talento ao jornalismo com grande versatilidade, trazendo à luz um verdadeiro profissional do jornal, seja pela rapidez de sua produção, seja pela perspicácia de observador.

3.1.1 *Le Rénovateur, La Chronique de Paris, Revue parisienne*

Balzac se fez ainda presente na imprensa legitimista, através da revista *Le Rénovateur*: «Ainsi le parti royaliste est philosophiquement rationnel dans ses deux dogmes fondamentaux: Dieu et le roi. Ces deux principes sont les seuls qui puissent maintenir la partie ignorante de la nation dans les bornes de sa vie patiente e résignée»¹¹⁶. Para compreender a colaboração do escritor a essa revista, é preciso contextualizar sua participação. Tanto Balzac desejava tirar proveito dela para si, porque contava com seus artigos publicados para realizar seu programa político, como a revista ambicionava ganhar prestígio com o homem de letras, já com expressivo sucesso. A relação não foi tranquila, a revista se recusou a publicar o artigo *Du gouvernement moderne*, no qual o autor se propunha a discutir os princípios sobre os quais se apoiaria seu ideal de governo de forma representativa. A falência da revista colocou fim a este episódio, sem que Balzac tivesse atingido sua meta política e sem tirar da experiência algum proveito.

Em 1835, Balzac comprou 3/4 da revista semanal *La Chronique de Paris*, que fora fundada em 1834, pelo empresário irlandês William Duckett. Poderia ter sido um bom negócio, se Balzac não tivesse assumido a totalidade das despesas da revista. Mantendo o otimismo, o criador da *Comédie humaine* recrutou jovens escritores para compor a redação; entre eles estava Théophile Gautier. Nesta revista, o autor expressou suas ideias mais caras sobre o jornalismo, esboçando um tipo de projeto 'verdade'. Em um panfleto publicado no editorial, Balzac afirma que *La Chronique de Paris* se distinguirá tanto por sua urbanidade quanto por sua imparcialidade¹¹⁷. O periódico foi ainda uma espécie de escoadouro, acima de tudo, da produção literária de Balzac, o qual estava farto de ser pressionado e explorado por editores e intermediários.

¹¹⁵ (BALZAC, 1996, p. 282)

¹¹⁶ (Op. cit., p. 1059)

¹¹⁷ (Apud ROBB, 1995, p. 271)

A revista circulou por sete meses e tinha duas edições semanais. Isto consumia de Balzac muitas horas de trabalho, levando-o à exaustão nos momentos de fechamento, pois sua equipe era pouco experiente e nada rápida, o que resultava em tudo ficar a cargo dele. Conforme Robb¹¹⁸, de fevereiro a julho de 1836, o escritor conseguiu produzir 41 editoriais políticos, cujo tema era a aliança comercial que a França deveria formar com a Rússia contra a Inglaterra.

Para Gengembre¹¹⁹, este período da vida de Balzac concluiu-se de forma lamentável: a falência da *Chronique de Paris*, que lhe deixou somente dívidas; o processo contra a *Revue de Paris* por ter vendido as provas não corrigidas de *Le Lys dans la vallée* a um periódico de São Petersburgo; a pressão de seus editores pelo cumprimento de prazos; por fim, sua detenção no *Hôtel de Haricots*, juntamente com Eugène Sue, por complicações junto à *Garde nationale*¹²⁰. Todos esses fatos fizeram de 1836 um ano ruim.

Passados quatro anos, Balzac voltou a insistir em uma revista própria. A *Revue parisienne* foi a segunda investida do escritor como empresário no mercado jornalístico. O lançamento desta revista ocorreu em julho de 1840, Balzac era seu proprietário e redator. A vida da *Revue parisienne* não foi longa. Após o terceiro número, ela deixou de ser editada e, em setembro do mesmo ano, foi à falência. Antes, porém, Balzac publicou um longo e elogioso artigo sobre o romance de Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, intulado *Études sur M. Beyle*, no qual afirmava que: "*Si j'ai tant tardé, malgré son importance, à parler de ce livre, croyez qu'il m'était difficile de conquérir une sorte d'impartialité. Encore ne suis-je pas certain de la garder, tant à une troisième lecture, lente et réfléchie, je trouve cette œuvre extraordinaire*"¹²¹. Tornou-se também suporte para a publicação do estudo *Qu'est-ce que la propriété?* de Proudhon¹²² e para a novela de Balzac que levou o nome de *Z. Marcas*, esta novela foi escrita pelo autor da *Comédie humaine* especialmente para o lançamento da revista, conforme explica Robb¹²³, em seu estudo, *Balzac – Uma biografia*.

¹¹⁸ (ROBB, 1995)

¹¹⁹ (Balzac - Le Napoléon des lettres, 2009)

¹²⁰ Balzac sofre a detenção em 27 de abril de 1836, por ter se recusado a cumprir seus deveres com a guarda nacional - "*monter la Garde*" - obrigação imposta a todos os membros da *Garde nationale* (GENGEMBRE, 2009, p. 60).

¹²¹ (BALZAC, 2000, p. 202)

¹²² **Pierre-Joseph Proudhon** nasceu em Besançon, a 15 de janeiro de 1809 e morreu, em Passy, a 19 de janeiro de 1865. Foi filósofo, político e economista e membro do Parlamento Francês. É considerado um dos mais influentes teóricos e escritores do anarquismo. (WOODCOCK, 1977, p. 62).

¹²³ (ROBB, 1995)

Segundo Robb¹²⁴, esta foi a mais importante experiência jornalística de Balzac, apesar de ter tido somente três edições, a *Revue parisienne* representou a última tentativa sistemática de Balzac incidir no rumo da história francesa, nela, o autor ampliou o campo de suas críticas políticas.

Na *Comédie humaine*, por meio das personagens jornalistas - Nathan, Blondet, Vignon, Lousteau, Finot, Giraud, Merlin e Rubempré -, Balzac descreveu o ambiente e as características da prática jornalística de seu tempo, revelando indícios de sua experiência no universo dos jornais e revistas de seu tempo.

Consciente da época e da importância social, intelectual e também comercial da imprensa, Balzac foi um ativo ator no cenário do jornalismo. Parafrazeando Chollet¹²⁵, a conversão de Balzac ao jornalismo ocorreu de maneira forçada e, ao mesmo tempo, consciente e rápida, alternando tanto momentos de euforia, quanto momentos de abatimento, nos quais o autor ora via a atividade jornalística como uma ameaça vil à literatura, ora a via como forma de viabilizá-lo financeiramente. O jornalismo, na visão do autor da *Comédie humaine*, pode ser tanto "*la raison des peuples*"¹²⁶, como «*la grande plaie de ce siècle*"¹²⁷. Esta ambivalência de Balzac acaba, de certa maneira, evidenciando tanto desejos e anseios de homens e de mulheres da primeira metade do século XIX, quanto a nova lógica de funcionamento que se apresentava àquela sociedade, a qual passava por intensa modernização, reflexo do panorama econômico que se desenvolvia no país. Era outra França, àquele momento vivenciando intensamente seu desenvolvimento industrial, comercial, urbano e social.

3.2 CAMINHOS QUE CONVERGEM PARA O ROMAN-FEUILLETON DE 1836

Na literatura, é comum observar dispositivos de classificação e de sistematização, os quais hierarquizam os textos num sistema de valores, distinção que se apoia em duas categorias: de um lado se tem a chamada literatura de massa ou a *paralittérature*¹²⁸ e, de outro, as grandes obras. A primeira é aparentemente um conjunto de escritos heterogêneos que, no fim do século XVIII, agrupava as narrativas populares, as quais estavam

¹²⁴ (BALZAC - Uma biografia, 1995)

¹²⁵ (Balzac journaliste: Le tournant de 1830, 1983)

¹²⁶ (BALZAC, 1996, p. 986)

¹²⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 21)

¹²⁸ (BOYER, 1992, p. 6)

fragmentadas, em geral, em romance *noir* e sentimental. No século XIX, essas narrativas tornaram-se quase sinônimas de romance-folhetim. Propõe-se, aqui, de forma incipiente, uma reflexão sobre os veios e as influências do romance popular, entendendo-o como um grande conjunto de narrativas que agrupou desde o romance *noir* e o romance sentimental até o sério romance-folhetim de 1836.

3.2.1 A prosa popular: o romance *noir* e o romance sentimental

O romance popular não se restringe a um só gênero e, por este motivo, a busca por uma definição, por um epíteto, por um conceito único é tarefa de difícil solução. O romance popular é um conjunto de narrativas de qualidade inconstante, de unidade frágil, as quais não exibem contornos nítidos. Isso pode parecer uma obviedade, mas não é, pois nenhuma produção artística limita-se a si mesma. Ela coexiste com outras formas do fazer artístico e experiência a influência da cultura dos países com os quais se relaciona, seja pela proximidade física, seja por relação econômica, social, política e mesmo cultural. Por esta razão, para se trabalhar o *roman-feuilleton* francês de 1836, fazem-se algumas considerações sobre o romance gótico inglês e a literatura popular francesa: o romance *noir* e sentimental do fim dos anos 1700 e início dos 1800.

3.2.1.1 O romance gótico e *noir*

O romance *noir* está muito próximo do gótico. O romance gótico inglês, cuja moda surgiu na Inglaterra, no fim do século XVIII e começo do XIX, distinguia-se pelo fascínio ao horror, pelo grotesco, pelo sobrenatural e pelas atmosferas de suspense. É com as obras de Ann Radcliffe que o gótico, com seus elementos de terror e de tensão, assume-se como uma moda literária. Das obras de Radcliffe¹²⁹, a mais famosa é, talvez, *The Mysteries of Udolpho*, de 1794. Outra obra significativa do subgênero é *Frankenstein - The Modern Prometheus* (1818), mais conhecido simplesmente por *Frankenstein*, de autoria de Mary Shelley, escritora britânica. Este é um romance de terror com forte inspiração romântica. Tal influência se pode verificar nas palavras da personagem Frankenstein:

¹²⁹ **Ann Radcliffe**, nascida em 9 de julho de 1764 e morta em 7 fevereiro de 1823, foi escritora inglesa pioneira do romance gótico. Disponível em: <<http://www.spectrumgothic.com.br/literatura/autores/radcliffe.htm>>. Acesso em: 07 ago. 2013, 15h29min.

[...] quão mais feliz é o homem que acredita ser a sua cidade natal o mundo, do que aquele que aspira a tornar-se maior do que a sua natureza permite [...] Adeus, Walton! Procure a felicidade na tranquilidade e evite a ambição, mesmo que seja apenas aparente, para distingui-lo na ciência ou em alguma descoberta. Contudo, por que digo isso? Eu tive às minhas esperanças destruídas, mas outro pode ser bem-sucedido.¹³⁰

Gótico evidencia a reclusão da realidade, o enclausuramento de uma classe social, o pânico do desconhecido, no momento em que a sociedade tornava-se um ambiente cada vez menos humano e mais industrializado. Moretti, em seu ensaio *A dialética do medo*, tece algumas considerações sobre a relação da literatura de terror com a sociedade burguesa do século XIX. Afirma ele, fazendo referência às obras Frankenstein e Drácula: "Quanto mais esses grandes símbolos da cultura de massa se afastam da realidade, mais devem, necessariamente, expandir-se e enriquecer as estruturas da falsa consciência", ou seja, os leitores têm consciência de que essas narrativas são ficções irrealizáveis na vida concreta, estão ausentes no contexto real, no entanto, sentem a presença do real revestida de uma linguagem simbólica, "que não passa da cultura dominante" disfarçada. Assim esses textos vão muito além, "não estão confinados à distorção e à falsificação", eles fazem muito mais, "formam, afirmam, convencem"¹³¹. Talvez resida aí seu sucesso. Seria possível pensar, hoje, que a criação de Mary Shelley é uma metáfora da sociedade burguesa com todas as suas contradições, as quais, num processo dialético, sintetizam as antinomias riqueza-pobreza, afirmação-negação, vida-morte, civilidade-barbárie.

É possível, entretanto, que o público leitor contemporâneo de Mary Shelley não tenha tido a mesma consciência crítica e ou não tenha decodificado o significado simbólico dessa obra, da mesma forma que o leitor de hoje o faz. Esta impossibilidade justifica-se por todo o conhecimento epistemológico que se foi produzindo até os dias atuais. Contudo, ambos os leitores, independente de julgamentos, decodificações simbólicas, ou mesmo de procuras, continuam a encontrar, nessa narrativa, o prazer da leitura.

Surgem, no século XVIII, na França, sob o período do Império, os inventores do romance popular, o qual revela duas formas. De um lado, o romance *gai* que coloca em cena pessoas do povo e pequenos burgueses em situações absurdo-cômicas: é de fato a última encarnação do *romance cômico* ou do *romance burguês*. As obras *Monsieur Botte* (1802) e *La*

¹³⁰ (SHELLEY, [170-], p.45,171).

¹³¹ Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/roman_noir/176586>. Acesso em: 06 ago. 2013, 16h36min

famille Luceval (1806) de Pigault-Lebrun¹³² (1753-1835) atestam essa veia caricatural e o humor picaresco. É ele um dos autores que influenciaram fortemente a trajetória do romance popular francês.

De outro lado, o romance *noir* segue os modelos *d'outre-Manche* (*Les Mystères d'Udolphe* de Ann Radcliffe e *Ambrosio* ou *Le moine* de Lewis), ambos traduzidos para o francês, em 1797:

ANNE RACDLIFFE (sic) n'est plus! O Muse qui présides aux fantômes sanglants, aux terreurs nocturnes, aux sombres apparitions, pleure sur sa tombe, et, après avoir donné de justes regrets à celle qui chantait avec tant d'art et de magie ton pouvoir suprême sur les esprits, viens monter ma lyre. [...] Puissé-je (sic) transmettre à ma Patrie les conceptions tragiques et sombres qui charmaient la sienne !¹³³

O *noir*, também denominado romance de terror ou gótico, revela influências estéticas diversas, como o pré-romantismo e o fantástico alemão, e exprime um gosto pelo passado, pelo estilo gótico, pela clausura. Aglutina um arsenal sobrenatural, além de um argumento moral. O gênero se particulariza numa pintura de excesso e de horror e produz uma narrativa de efeitos que revelam a força e a crueldade do mal e também a miséria da inocência: "*Le roman gothique est ainsi une perversion de l'esthétique du sublime, et illustre un imaginaire obsédé de claustration, présentant le passé comme une détermination pathologique [...]*"¹³⁴

Na França, sob o Consulado e o Império, viam-se abundar títulos que são "*évocateurs illustrés de frontispices accrocheurs*". Entre as características dessa produção literária, faz-se presente "*une intrigue souvent embrouillée et la volonté de produire un effet maximal sur le lecteur, comme dans les mélodrames*"¹³⁵ Neste cenário, encontram-se obras de sucesso como: *Le Fantôme blanc* (1810) de Mme de Castera, *Le Spectre de la galerie*, *L'Hermitte de la tombe mystérieuse* de Lamonthé-Langon (1786-1864) e *Coelina ou l'enfant du mystère* de Ducray-Duminil, reeditada onze vezes no período de 1798 a 1825¹³⁶.

¹³² Romancista e dramaturgo francês (1753-1835), autor de romances populares, inspirados em sua própria vida. Disponível em: <http://www.dicocitations.com/auteurs-citations-pseudos/3476/Pigault_Lebrun.php#EDLZoElhV1lbPWa3.99>. Acesso em: 06 ago. 2013, 16h36min.

¹³³ Prefácio da segunda edição de « *Le Fantôme Blanc* » ou « *Le Protecteur Mystérieux* », Paris, Chz Béchét, 1823. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=PxZoMEqxdngC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 07 ago. 2013, 15h25min.

¹³⁴ Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/roman_noir/176586>. Acesso em: 06 ago. 2013, 16h36min.

¹³⁵ Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/roman_noir/176586>. Acesso em: 10 ago. 2013, 15h20min.

¹³⁶ Escritor francês, autor de romances populares que forneceram material para numerosos melodramas. In: Grande Enciclopédia Larouse Cultura, Vol. 8. São Paulo, Nova Cultura, 1995, p.1990.

3.2.1.2 Romance sentimental

O romance sentimental afirma-se largamente como um romance feminino: escrito para mulheres e por mulheres. Entre as mulheres escritoras, figuram Mme de Flahaut¹³⁷, Mme de Charrière¹³⁸, Sophie Cottin¹³⁹, Mme de Genlis¹⁴⁰. Mme Cottin, autora de "*Malvina*" (1800) e "*Mathilde*" ou "*Mémoires tirés de l'histoire des croisades*" (1805), entre outras obras que tiveram numerosas edições, teoriza a estreita relação do romance com o feminino, o que é evidenciado na declaração a seguir, de sua autoria:

*Je crois que les romans sont le domaine des femmes. A l'exception de quelques grands écrivains qui se sont distingués dans ce genre, elles y sont plus propres que personne ; car, sans doute, c'est à elle qu'il appartient de saisir toutes les nuances d'un sentiment qui est l'histoire de leur vie, tandis qu'il est à peine l'épisode de celle des hommes.*¹⁴¹

Em seu conjunto, o romance feminino atesta, com alguma deformação, evidente fidelidade ao modelo *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Algumas de suas tendências anunciam, ainda que timidamente, inquietações femininas experimentadas pelas mulheres no período da Monarquia de Julho, afirma Ambrière¹⁴².

A apologia de uma ordem conjugal e familiar fundada sobre os bons sentimentos e a coragem feminina se faz presente nos romances *Adèle de Sénange* (1794) e *Eugene de Rothelin* (1808) de Mme de Flahaut. [...] ao mesmo tempo Mme de Charrière em seus escritos *Lettres de Lausanne* e *Caliste ou la continuation des lettres* (1787) proclama sem revolta, mas

¹³⁷ Adélaïde-Marie-Émilie Filleul, Adélaïde, comtesse de Flahaut de la Billarderie, e Adélaïde de Souza são todos nomes de Madame de Flahaut, escritora que nasceu, em 1761, na cidade de Paris e morreu, na mesma cidade, em 1836.

¹³⁸ Mme de Charrière (1771-1805) escritora, nascida na Holanda, mas de expressão francesa. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:XVIIIe_si%C3%A8cle>. Acesso em: 05 ago. 2013, 16h23min.

¹³⁹ Sophie Cottin, escritora francesa, nasceu, em Tonneins, a 22 março de 1770 e morreu em Paris, a 25 agosto de 1807. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:XVIIIe_si%C3%A8cle>. Acesso em: 05 ago. 2013, 16h23min.

¹⁴⁰ Mme de Genlis (1746-1830) é conhecida por sua dedicação à educação das crianças de Orléans. Essa escritora francesa compôs mais de 80 obras publicadas no período de 1802 a 1813, as quais têm viés sentimental e romanesco, mais que pedagógico. Algumas obtiveram verdadeiro sucesso outras não. Disponível em: <http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/notices/genlis.html
<http://en.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phanie_F%C3%A9licit%C3%A9,_comtesse_de_Genlis>.

Acesso em: 06 ago, 17h07min.

¹⁴¹ (*Apud* AMBRIÈRE, 1990, p. 17)

¹⁴² (*Précis de littérature française du XIXe Siècle*, 1990, p. 17)

com certo desencantamento, os conflitos dos valores femininos em um mundo onde a mulher vive sob a dependência da frivolidade e da indolência moral masculina¹⁴³.

O romance feminino formula, sobretudo, a afirmação das mulheres em nome de seus sentimentos e de seu ideal amoroso, os quais as fatalidades do desejo masculino ignoram. São narrativas passionais, de amores impossíveis e recusados, que acabam por conduzir ao sacrifício, ao abandono e à morte. Os efeitos trágicos dominam, afirma Ambrière¹⁴⁴.

A literatura popular é abordada com certa imprecisão de vocabulário: *littérature de gare, littérature alimentaire, littérature d'évasion*. Expressões diversas que buscam, com mais ou menos pertinência, designar a imensa massa de livros de ficção que o discurso crítico e as histórias da literatura se recusam, habitualmente, a considerar relevante, afirma Boyer¹⁴⁵. A diversidade de rótulos é numerosa: *romans pour femmes de chambre, roman pour cuisinières, romans pour portières, littérature à deux sous, littératures à bon marché*. A partir dos anos trinta, surgem também as expressões: *littérature à six sous* ou ainda *littérature marchande, littérature mercantile* todas empregadas para denominar um tipo de produção literária sem proeminência. A qualificação de *littérature industrielle* surge com o artigo *La littérature industrielle* de autoria de Sainte-Beuve, publicado na *Revue des Deux Mondes*¹⁴⁶. O crítico escreve:

[...] *deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de murir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté.*¹⁴⁷

3.2.1.3 A era do roman-feuilleton

O romance *noir* e o sentimental anunciavam o *romance-folhetim* pós-revolução de 1830, porém com um novo cenário: os castelos isolados são substituídos pelos subterrâneos de Paris. Assim, um novo tempo e outra forma do fazer literário apresentam-se. Como sintetiza Moretti:

¹⁴³ (AMBRIÈRE, 1990, p. 17)

¹⁴⁴ (Précis de littérature française du XIXe Siècle, 1990)

¹⁴⁵ (BOYER, 1992, p. 13)

¹⁴⁶ (Op. cit., 1992, p. 14)

¹⁴⁷ Disponível em: <http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=La_Litterature_industrielle&printable=yes>. Acesso em: 19 jul. 2013, às 17h17min.

Para todo o gênero literário, chega o momento em que a sua forma não está mais em condições de representar os aspectos mais significativos da realidade contemporânea, [...] quando chega este momento, o gênero renuncia à própria forma sob o choque da realidade, terminando por desintegrar-se, ou renega a realidade em função da forma.¹⁴⁸

O romance tornou-se uma das formas literárias mais estimadas pelo público de massa do século XIX. O gênero romance, anteriormente desdenhado e considerado inferior, começou a ganhar relevância ao final do século XVIII, transformação ocorrida com a significativa contribuição do *roman-feuilleton*. Este, ao surgir na cena literária e com sua enorme expansão, chegou a provocar certo escândalo devido ao fenômeno de amplitude coletiva, suscitando assim desconfiança das autoridades e dos guardiões da cultura soberba. Queffélec-Dumasy analisa o impacto do *roman-feuilleton* como: "*l'imagination menace d'engloutir la raison, le plaisir prime la vertu politique, la fascination de la fiction détourne l'attention du réel, bref: le roman-feuilleton, c'est l'opium du peuple*"¹⁴⁹.

O *roman-feuilleton* fez história no século XIX, porém suas raízes estão no século XVIII. A literatura, no curso dos anos mil e oitocentos, entrou num circuito de produção capitalista, isto é, tornou-se industrial.

A França vivia, nessa época, uma forte etapa de desenvolvimento econômico e social, o que teve impacto em suas estruturas urbanas, especialmente na cidade de Paris. Tais mudanças repercutiram também no índice de alfabetização da população, vindo a criar novas demandas culturais. Nessa conjuntura, surgiu o embrionário *mass media*, o jornal.

A modernização acarretou a aproximação entre a literatura e os homens vinculados à imprensa. Esse processo acabou por trazer à literatura um dilema: ou atender as demandas de um público massivo, ou permanecer com um público mais intelectualizado e, por consequência, mais restrito. O resultado deste impasse foi a submissão de grande parte dos escritores às regras do mercado, dito de outra maneira, a adequação do fazer artístico ao gosto do grande público, situação vivenciada não só pela literatura, mas também pelo conjunto das artes daquele período.

O folhetim foi a síntese desse dilema, contribuindo, de maneira significativa, para que a literatura fosse produzida em outra escala. Sainte-Beuve, que forjou a expressão *literatura industrial*, parecia desprezar, assim como outros críticos da época, a associação entre mercado e fazer artístico. As opiniões não possuíam linearidade. Mesmo a posição de Sainte-Beuve

¹⁴⁸ (MORETTI, 2008, p. 104)

¹⁴⁹ (Le roman-feuilleton français au XIXe siècle, 1989, p. 2)

continha certa ambiguidade: "o crítico ignorou Stendhal e Baudelaire, e preferia o Sue da primeira fase a Balzac", afirma Meyer¹⁵⁰.

Diante dessa nova conjuntura, observa-se que os jornais desejavam atender as demandas de um público leitor já com incipientes características de massa, mesmo que para isso fosse necessário transformar "a massa a matriz da qual emana [...], toda uma atitude com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação"¹⁵¹. Em outras palavras, literatos, leitores, editores passaram a conviver com outra realidade, na qual estava inscrita a criação artística, àquela época vinculada, para o bem ou para o mal, ao mercado e a uma nova escala de produção.

A verdade é que a forma do folhetim resultou em sucesso, independentemente da opinião da crítica, sucesso que quase generalizou o modo de publicação das ficções: praticamente todos os romances passaram a ser publicados, nos jornais ou nas revistas, em folhetim, ou seja, em fragmentos seriados. Se havia riscos estéticos, também havia vantagens, como muito bem expressa Meyer¹⁵²: "Se isso afeta a fruição estética – logo recuperada pela subsequente retomada em volume – facilita, todavia, o acesso à divulgação ao jovem, ou menos jovem autor".

O *roman-feuilleton* tornou-se tão relevante que, depois da revolução burguesa de 1830, lançou as bases para a grande transformação jornalística na França, por meio de Émile de Girardin¹⁵³ e de seu ex-sócio, Armand Dutacq¹⁵⁴. Com astúcia, ambos perceberam as vantagens financeiras que poderiam tirar dessa nova forma de publicação das narrativas e deram ao *feuilleton* lugar de honra no jornal.

Assim, os jornais *La Presse* e *Le Siècle*, respectivamente de Girardin e de Dutacq, ampliaram o sentido da palavra *feuilleton*. Lançaram a semente que logo resultou em um "boom lítero-jornalístico"¹⁵⁵ sem antecedentes e aberto à formidável posteridade, o qual inundou as páginas dos jornais diários de ficções em fatias seriadas, no espaço consagrado ao *feuilleton*, chamado, por vezes, de Variétés.

¹⁵⁰ (Folhetim, uma história, 2005, p. 59)

¹⁵¹ (BENJAMIM, 1993, p. 192)

¹⁵² (Folhetim, uma história, 2005, p. 58)

¹⁵³ Émile de Girardin (1802-1881), jornalista e homem vinculado à política francesa, foi fundador do jornal.

¹⁵⁴ Armand Dutacq (1810-1856), homem ligado à imprensa francesa, proprietário do cotidiano "Le Siècle".

¹⁵⁵ (MEYER, 2005, p. 58)

Esse espaço designa uma área precisa do jornal: o *rez-de-chaussée* (pé-de-página), normalmente na primeira página, o qual tinha como intuito proporcionar entretenimento ao leitor e, sobretudo, à leitora. Nele se encontravam várias formas de divertimento: piadas, relatos de crimes e de monstros, charadas, receitas de cozinha ou de beleza, além de críticas às peças teatrais e aos livros recém-publicados. Numa época em que a ficção estava em alta, era também um espaço para noviços e mestres publicarem narrativas curtas ou nem tão curtas, à moda inglesa de publicações em série.

O romance *Lazarillo de Tormes*¹⁵⁶ inaugurou a nova forma de edição. A narrativa começou a ser publicada por Dutacq, em 05 de agosto de 1836, em fragmentos cotidianos, na seção *Variétés*, que, de início, deu título à novidade. Logo essa seção foi deslocada para as páginas centrais dos jornais. É preciso, porém, ressaltar que não havia uniformidade de localização. Para exemplificar essa falta de padrão, cita-se o jornal *Le Constitutionnel* que, segundo Isabelle Tournier, possuía um diagramação bem particular, «*le feuilleton se donne alors sur quatre colonnes calibrées, imitant la mise en page d'un livre et conçues pour pouvoir être aisément découpées et reliées*»¹⁵⁷. Na maioria dos outros jornais, esta seção não estava fixa, sendo condicionada à página consagrada à rubrica da política. Assim a parte superior era reservada ao público masculino, nela tratando-se de política e de assuntos ditos sérios; a parte inferior era reservada ao entretenimento do universo feminino.

Com conteúdos polivalentes, a receita vai sendo elaborada pouco a pouco, ajustando-se ao objetivo de fidelizar, mesmo que momentaneamente, o leitor ou a leitora e também conquistar novos assinantes para os veículos. Ao final do ano de 1836, a técnica de corte das narrativas estava bem avançada e a fórmula ‘continua amanhã’ passou a ser praxe, criando para o leitor um clima de suspense e levando-o a alimentar expectativas para os próximos fragmentos. Como sublinha René Guise, «*le premier aspect particulier de la technique du roman-feuilleton est l'importance du découpage*»¹⁵⁸. No começo da década de 1840, afirma Meyer (2005), "a receita está no ponto", o folhetim "é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes".

¹⁵⁶ *Lazarillo de Tormes*, originalmente intitulada *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* é um romance espanhol anônimo, escrito em primeira pessoa e em estilo epistolar (como uma única e longa carta), cuja edição mais antiga data de 1554. A obra relata de modo autobiográfico a vida de Lázaro de Tormes, no século XVI, de seu nascimento e de sua mísera infância até seu matrimônio, já na idade adulta. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lazarillo_de_Tormes>. Acesso em: 09 ago. 2013, 15:01.

¹⁵⁷ Isabelle Tournier, « Les livres de comptes du feuilleton (1836-1846) », in *Mesure(s) du livre*, Publication de la Bibliothèque nationale, Paris, 1992, p.131.

¹⁵⁸ « Balzac et le roman-feuilleton », in *L'Année balzacienne*, (GUISE, 1964, p. 300).

Nasceu, desse modo, uma nova forma de ficção, oriunda das demandas de uma imprensa que, naquele momento, almejava atingir caráter de massa. Parafrazeando Meyer (2005), surgiu um novo gênero de romance: o indicado, aborrecido, perigoso, muito querido, imprescindível folhetim ‘folhetinesco’ de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval e Honoré de Balzac.

O gênero popular não assombrava os jornais que, independentemente de seu posicionamento político, aderiam à novidade. Quando agradava, ela resultava numa explosão de assinaturas. Então, como numa verdadeira guerra, os periódicos disputavam *a preço de ouro* os melhores folhetinistas.

De tal modo, foram convidados autores para escreverem especialmente para o jornal. Balzac foi o primeiro a tentar o modelo, com "*La vieille fille*", que pode ser considerado o primeiro *roman-feuilleton* da literatura francesa, pois foi a primeira obra a ser publicada de forma seriada e não anônima. Honoré a publicou no jornal *La Presse*, de seu amigo Émile Girardin, em 1836, no período de vinte e três de outubro a quatro de novembro, perfazendo doze capítulos. O autor da "*Comédie humaine*", desejando ou não, inaugurou outro caminho para a literatura, que foi seguido por muitos de seus contemporâneos.

A dominar o mercado, o *roman-feuilleton* tornou-se lugar de passagem obrigatória de importante parte da produção literária do século XIX: de Balzac a Zola, de Eugène Sue a Gaston Leroux, de Dumas a Maurice Leblanc, e também de Gautier a Barbey d’Aurevilly, de Duranty a Huysmans. O jornal era a única vitrina. Os escritores que precisavam ganhar a vida com a ponta de sua *plume* tinham nos periódicos – majoritariamente jornais, mas também revistas - um potente instrumento, que os tornava conhecidos e, sobretudo, viabilizava a venda de suas obras.

Alexandre Dumas, já reconhecido no mundo literário, sobretudo, como dramaturgo – autor, entre outros, do célebre drama romântico "*Anthony*" -, observou o movimento da literatura e dos jornais com certa reticência, só aceitando publicar, de forma seriada, em 1838. "*Capitaine Paul*"¹⁵⁹ foi a obra que o lançou na esfera do folhetim, logo atingindo sua glória. Dumas descobriu o essencial da técnica de folhetim: mergulhar o leitor em diálogos vivos; apresentar personagens tipificados; ter excelente senso do corte de capítulo.

¹⁵⁹ “O Capitão Paulo foi o primeiro romance-folhetim traduzido do francês a sair em jornais brasileiros, no Jornal do Comércio, no mesmo ano de 1838.” MEYER, M. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.60.

Não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido de um homem de teatro. A relação do folhetim com o melodrama que domina então, ao mesmo tempo que o drama romântico, é estreita. *Coups de théâtre* múltiplos, sempre espantosos, *chutes de rideaux* hábeis.¹⁶⁰

A partir de então, não se trata mais de trazer para os jornais o prestígio da literatura. Ocorreu, verdadeiramente, que o romance começou a tragar o veículo, os jornais passaram a depender, cada vez mais, desse entretenimento, ou seja, eles viviam em função do fazer literário. Gramsci lembra que esse método expandiu-se por ser efetivamente rentável:

[...] Os jornais são organismos político-financeiros e não se propõem divulgar as belas-letas 'em suas colunas', a não ser que estas belas-letas aumentem a receita. O romance de folhetim é um meio para a difusão [...] o jornal procura o romance, o tipo de romance, que agrada 'certamente' ao povo, que assegura uma clientela 'contínua e permanente' [...].¹⁶¹

Assim a relação de trabalho dos escritores mudou, adaptando-se ao mercado jornalístico. Com o sucesso, Dumas assinou com *Le Siècle* um contrato de colaboração exclusiva: 100 mil linhas por ano a um franco e meio a linha. Para multiplicar o rendimento, Dumas encontrou o diálogo monossilábico e introduziu uma série de figurantes pouco loquazes. Por isto, a partir de certo momento, a determinação dos diretores do jornal passou a ser a linha completa. Como consequência, Dumas acabou *matando* vários personagens tornados inúteis¹⁶².

O caráter comercial do romance-folhetim suscitava, por uma parte, dúvidas sobre a produção artística, por outra, beneficiava os autores: o jornal passou a ser uma plataforma permanentemente aberta aos jovens que queriam tentar carreira literária e experimentar o gênero moderno por excelência, que era então o romance. Mais facilmente, o jornal assumia os riscos de lançar um jovem literato desconhecido, riscos que um editor isolado hesitaria em correr. Assim, para Meyer¹⁶³, uma condição de igualdade parecia se estabelecer: "Todos têm chances iguais, Gonzalez, condessa Dash, Balzac, Soulié, Sue, Bernard, Scribe. Até as *Memoires d'outre-tombe* foram publicadas em folhetim em *La Presse*, entre 1848 e 1850"¹⁶⁴.

A empreitada de Girardin teve consequências várias. Além das influências formais anteriormente explicitadas, desvendou-se cruamente o caráter de mercadoria associado à

¹⁶⁰ (MEYER, 2005, p. 60)

¹⁶¹ (GRAMSCI, 1986, p. 104)

¹⁶² (MEYER, 2005, p. 60)

¹⁶³ (Folhetim, uma história, 2005)

¹⁶⁴ (MEYER, 2005, p. 64)

produção artística. Desta maneira, evidencia-se o que Walter Benjamim contextualizou como: "a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra criada para ser reproduzida" ¹⁶⁵.

A conotação pejorativa que acabou se ligando ao romance-folhetim conduz, às vezes, a crítica literária a esquecer de que ele não é um bloco homogêneo, pelo contrário, é heterogêneo. Dentro desse bloco, encontra-se quase toda a produção francesa dos anos 1800, com toda a sua diversidade e, eventualmente, disparidade:

Parece-me interessante assinalar que o mesmo Sainte-Beuve dedica seu artigo de 15 de setembro de 1840 da *Revue des Deux Mondes* aos romances marítimos e históricos de Eugène Sue, tecendo-lhe altíssimas loas; Sue, ao contrário de Balzac, diz Beuve, 'não se deixa levar pelo mercantilismo literário, não obedeceu nenhuma contra necessidade que não fosse seu gosto pessoal de observar e escrever' [...]. ¹⁶⁶

Meyer (2005, p. 64) prossegue: "a par das diferenças entre os autores – há bons autores de folhetim e maus autores de folhetim, ainda que este seja considerado uma forma menor de ficção em prosa -, o *roman-feuilleton* tem uma história e se inscreve na história".

¹⁶⁵ (BENJAMIM, 1993, p. 171)

¹⁶⁶ (MEYER, 2005, p. 61)

4 BALZAC E O ROMAN-FEUILLETON

4.1 LA VIEILLE FILLE: O PROTAGONISMO DE BALZAC

Balzac ocupou importante lugar na cena do roman-feuilleton até 1840, não só por ter sido pioneiro, com Émile de Girardin, em 1836, ao publicar *La vieille fille*, no *La Presse*, mas também por sua produção literária possuir íntima ligação com os periódicos. *La femme supérieure*¹⁶⁷ (1837), *Le curé de village* (*La Presse*, 1839), *Béatrix*, *Une fille d'Eve* (*Le siècle*, 1838-1839), entre outros títulos, atestam essa relação da imprensa com a literatura de Balzac. Sua trajetória no gênero não foi, entretanto, linear. O autor, apesar de seu protagonismo, enfrentou dificuldades em agradar o grande público. Esta inadequação ficou evidenciada em uma das correspondências da direção do *La Presse* ao autor:

*Il nous vient de si nombreuses réclamations contre le choix du sujet et la liberté de certaines descriptions que le g[é]ran]t de La Presse demande à l'auteur de la Vieille Fille de choisir un autre sujet que celui de la Torpille, un sujet que par la description qu'il comportera soit de nature à être lu par tout le monde, et fasse même opposition au premier sujet traité.*¹⁶⁸

As audácias de Balzac chocavam, suas intermináveis descrições entediavam, ele parecia não possuir a arte de deixar o leitor à vontade, o que acabava por se refletir na recepção de seus títulos. O resultado: o protesto dos assinantes além de as tiragens arrastarem-se. Pouco a pouco, Sue, Dumas e Soulié foram se transformando nos preferidos do público, levando vantagens sobre o autor da "*Comédie humaine*"¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Esta obra, como tantas outras do autor, mudou de título no decorrer das sucessivas edições, permanecendo como definitivo: "*Les employés*".

¹⁶⁸ (Balzac: Correspondance II, 2011, p. 155)

¹⁶⁹ (MEYER, 2005, p. 61)

Contrariamente a outros folhetinistas, Balzac raramente escrevia de um dia para outro, e essa dificuldade de produzir quotidianamente, além dos diversos contratos simultâneos de trabalho que o condenavam a um ritmo de escritura além de suas forças, eram alguns de seus obstáculos, como assinala Novak-Lechevalier¹⁷⁰. Contudo, mesmo assim, Balzac submeteu-se às regras e aos limites do *roman-feuilleton*. Segundo Guise, fazendo isso, ele aprendeu "*à ses dépens qu'un journal, même en publiant des romans n'est pas un livre*"¹⁷¹.

A costura dos episódios e, sobretudo, o fio que serve para unir as partes a um todo e, igualmente, para conduzir o leitor ao desfecho do enredo, apresentam-se na essência do romance seriado. *Coutures et ficelles*, como afirma Novak-Lechevalier¹⁷², são primeiramente a técnica do *roman-feuilleton* à qual Balzac desejava se aproximar. Desta aproximação surgiram para o autor desafios que implicaram na arquitetura da intriga, na arte do corte, na prática da digressão. *Splendeur et misères des courtisanes* testemunha os esforços feitos pelo criador da *Comédie humaine* para desvencilhar-se de sua maneira própria de escritura e deslocar-se em direção à forma do *feuilleton* que o grande público estimava¹⁷³.

A ação longa e as múltiplas peripécias de *Splendeurs* transformam a intriga numa complexa rede, com incessantes reviravoltas. O número extraordinário de personagens, superior a duzentos, e também o fato excepcional de esta obra ter diversas figuras ficcionais de primeiro plano - Vautrin, Lucien, Esther, Nucingen - e mais Corentin, Peyrade, Contenson, Asie, que atuam em campo secundário, porém de relevância no trama, não permitem reduzir a narrativa a um só herói. Isto traz, como consequência, múltiplos desenlaces, como bem sublinha Isabelle Tournier: "*C'est une succession ininterrompue d'ascensions et de chutes enchevêtrées*"¹⁷⁴.

O romancista perseguiu os modelos, as orientações dos folhetinistas preferidos do público, mais especificamente os de Eugène Sue, que atingiu seu ponto de glória em 1842, com *Les Mystères de Paris*. *Splendeurs et misères des courtisanes* foi, de uma maneira ou de outra, uma resposta de Balzac aos desafios e às limitações do romance seriado.

Os cortes impostos pela forma do *roman-feuilleton* são uma constante ameaça ao ritmo da narrativa. Um dos desafios do escritor folhetinista é não quebrar o compasso da história e por esta razão, o fim de cada edição constitui-se em lugar altamente estratégico, tanto para

¹⁷⁰ (BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes* d'Honoré de Balzac, 2010)

¹⁷¹ (*Apud* NOVAK-LECHEVALIER, 2010, p. 63)

¹⁷² (NOVAK-LECHEVALIER, 2010, p. 35)

¹⁷³ (Op. cit., p. 34)

¹⁷⁴ (Op. cit., p. 36)

dissimular os efeitos indesejáveis do fracionamento da intriga, como para suscitar, no leitor, o impaciente desejo de conhecer a sequência da aventura.

Conforme René Guisé, "*Balzac n'a jamais su pratiquer cet art de la coupe, qui joue du suspens pour maintenir le lecteur captif*"¹⁷⁵. Entretanto, o autor, ao longo do período de redação de *Splendeurs et misères des courtisanes*, cerca de doze anos, atingiu um padrão de escritura compatível com a prática do *roman-feuilleton*. Esta evolução se fez sentir na recepção dos leitores, Balzac exprime grande satisfação com o sucesso que sua obra alcança¹⁷⁶: "*cette fin d'Esther a eu un grand succès. La lettre a été comme un coup électrique, tout le monde en a parlé*"¹⁷⁷. Fidelizar o leitor, este foi um desafio para todo folhetinista, também para Honoré de Balzac. Para isso, ele, em *Splendeurs et misères des courtisanes*, privou-se, em parte, de seus discursos, de suas longas descrições, de suas reflexões, quer sociológicas, políticas ou filosóficas. Seu narrador tornou-se menos grandiloquente e mais um organizador das peripécias, das personagens, das diversas ações, dos diversos espaços e, sobretudo, um instrumento de orientação aos leitores, não permitindo que estes se percam no decorrer dos episódios.

Balzac não alcançou Sue, mas seus esforços surtiram efeito. Ele, de certa maneira, atingiu seu objetivo, o de estar alinhado com o público, pois sabia que "a lei do mercado literário: uma competição sem quartel – mas uma competição decidida pela forma. O público descobre que gosta de certo procedimento [...] e se uma história não o possui, não é lida (e então se 'extingue') [...]"¹⁷⁸.

A recusa de Girardin ao título "*La Torpille*" (primeira parte de "*Splendeurs et misères des courtisanes*"), o comunicado por parte do *La Presse* (antes do período de renovação anual de seus assinantes) de que a primeira parte da obra *Les Paysans* deixaria de ser publicada, o simultâneo anúncio pelo mesmo jornal da edição da obra "*La Reine Margot*" de Dumas são alguns reveses que Balzac enfrentou, contudo eles não impediram o romancista de assumir, no cenário do *roman-feuilleton*, uma posição de destaque.

A partir de 1846, o autor saiu de uma espécie de suspensão e reencontrou o sucesso, o qual não o abandonará. Essa fase de êxito deu seus primeiros passos quando o escritor começou a publicar, no *L'Époque*, a penúltima parte do romance de *Splendeurs et misères des*

¹⁷⁵ (Op. cit., p. 39)

¹⁷⁶ Balzac faz referência ao momento em que a carta escrita pela personagem Esther, antes de cometer o suicídio, é encontrada, esta carta é endereçada a Lucien de Rubempré.

¹⁷⁷ (Apud NOVAK-LECHEVALIER, 2010, p. 180)

¹⁷⁸ (MORETTI, 2008, p. 118)

courtisanes - Une instruction criminelle. A conclusão dessa obra marcou uma etapa bem sucedida para Balzac, a qual teve continuidade no ano seguinte. Os títulos *La cousine Bette* e *Le cousin Pons* (ambos publicados em 1847, no *Le Constitutionnel*), *La dernière incarnation de Vautrin* (em 1847, no *La Presse*) confirmam a boa fase e o retorno do romancista ao palco do *roman-feuilleton*. Assim, conforme Queffélec-Dumasy¹⁷⁹, para todos os folhetinistas célebres da segunda metade do século, Balzac tornou-se, com Sue e Dumas (e por vezes Soulié), um grande ancestral.

Segundo Hauser¹⁸⁰, Balzac libertou a narrativa dos limites da autobiografia e da mera psicologia, aos quais se encontrava submetido o texto literário desde a segunda metade do século XVIII. Rompeu com o quadro dos destinos individuais, em que se confinavam os romances de Rousseau e de Chateaubriand, e os de Goethe e de Stendhal. Libertou-se do estilo de confissão do século XVIII, apesar de, como é natural, não conseguir desembaraçar-se de tudo o que era lírico e autobiográfico. O crítico afirma ainda que, seja como for, Balzac encontrou seu estilo pausadamente; começou por se circunscrever à moda literária da Revolução, da Restauração e do romantismo, num tempo em que os jornais transformaram-se em empresas jornalísticas, participando de uma incipiente indústria cultural. Esta ruptura, contudo, não foi total, pois, mesmo em suas obras mais amadurecidas, observam-se as reminiscências dos insípidos romances de seus predecessores. Não se pode negar que a sua arte descende do romance místico de terror e do *romance-folhetim* melodramático, como do romance de amor e do romance histórico, e que seu estilo pressupõe as obras de Pigault-Lebrun e de Ducray-Duminil tanto como as de Byron e de Walter Scott.

Vautrin, Ferragus e ainda Rastignac pertencem ao tipo dos fora da lei ou dos rebeldes; Balzac tratou a vida burguesa como matéria prima de produção, ambicionando fazer de sua obra um instrumento para discussão de conteúdos mais densos, do ponto de vista histórico, dos costumes, das relações de classes sociais e, por que não, de questões filosóficas. Um caminho difícil de ser trilhado, um caminho adequado aos grandes temas e igualmente ao mercado.

No prefácio da *Comédie humaine*, o autor explicita este dilema: "*Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société?*"

¹⁷⁹ (Le roman-feuilleton français au XIXe siècle, 1989)

¹⁸⁰ (História social da literatura e da arte, 1972, p. 921)

*comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous de saisissantes images*¹⁸¹.

A produção literária de Balzac, especificamente a vinculada aos jornais, estimulou a reflexão sobre um novo modelo de produto cultural, que surgia com o desenvolvimento da sociedade burguesa, não mais fundado sobre uma elite, mas sobre uma massa de consumidores. Este novo fazer reagrupou um conjunto de atividades e de técnicas, as quais permitiram ampla circulação do texto literário. A produção balzaquiana inscreve-se neste fazer artístico que é, para alguns, padronizado e ou vulgarizado, sendo chamado de literatura popular.

O *roman-feuilleton*, simbolizando as narrativas de cunho popular, foi ao encontro do desejo do homem à ilusão, nasceu já com este objetivo, o de abrir as janelas da alma para o prazer da ilusão. Era um tempo em que um número cada vez maior de homens e mulheres podia acessar os textos literários e, através deles, descobrir os prazeres da leitura, da fuga do real, do passear sobre as vidas e os dramas que não eram os seus. O gênero popular inovou e cumpriu relevante papel na existência do homem e da mulher simples das primeiras décadas dos anos oitocentos. A abordagem de Gramsci sobre o tema é esclarecedora sobre o papel do *roman-feuilleton* - "O romance de folhetim substitui (e ao mesmo tempo favorece) a tendência à fantasia do homem do povo, é um verdadeiro sonhar com os olhos abertos" (1986, p. 109).

Balzac desejou atender as necessidades de um público leitor cada vez maior e mais sedento de devaneios; ele se colocou ao gosto do dia, informou-se dos sucessos e dos nomes que estavam em voga, aprendeu seu *métier* praticando. Evidencia-se a voz de um autor frenético, capaz de produzir um romance por mês, que seguiu os passos da literatura popular, do romance *noir* à moda de Anne Radcliffe, do romance *gai* à maneira de Pigault-Lebrun e Ducray-Duminil. Por opção ou por não possuir alternativa, Balzac mergulhou no universo da literatura de mercado. Não só dele retirou seu sustento, mas também o fez fonte de sua atividade criativa. *Splendeurs et misères des courtisanes* inscreve-se nesse contexto artístico.

¹⁸¹ (BALZAC, 2000, p. 284)

4.2 A COMPLEXA GÊNESE DE *SPLendeURS ET MISÈRES DES COURTISANES*

Splendeurs exemplifica como os jornais, àquela época, influenciaram a literatura e como esta respondeu às exigências dos periódicos: "*La ligne rédactionnelle des journaux quotidiens répond alors à deux impératifs, instruire et distraire: aux articles l'instruction et aux romans feuilletons la distraction*"¹⁸². Os historiadores do livro e da leitura frequentemente têm visto o século XIX como o triunfo do livro, mas é necessário antes falar do triunfo do impresso, do impresso cotidiano, dos jornais. Porque é pela imprensa, aquela do romance-folhetim e dos cotidianos baratos, que os novos alfabetizados tiveram acesso à leitura¹⁸³.

Esta obra é um bom modelo, não o único, dos limites impostos à literatura pelo mercado, seja pela escolha dos temas, arquitetura da intriga, espírito de competição entre jornais e escritores, volume de contratos que os escritores possuíam simultaneamente ou pela busca da audiência. A história complexa da gênese de *Splendeurs et misères des courtisanes*, plena de peripécias, de desencontros, de reviravoltas, não excluindo nem espetaculares tensões dramáticas, nem os retornos de além-túmulo, é em si um folhetim, afirma Novak-Lechevalier¹⁸⁴.

Esclarece-se que, para apropriação das informações referentes à história da publicação de *Splendeurs et misères des courtisanes*¹⁸⁵, adotam-se, como principais referências bibliográficas, o prefácio de autoria de Philippe Berthier, da edição da GF Flammarion¹⁸⁶ e o capítulo *Un Roman Feuilleton – Une genèse de feuilleton* da obra *Splendeurs et misères des courtisanes*, d'Honoré de Balzac de Agarhe Novak-Lechevalier¹⁸⁷.

O romance *Splendeurs et misères des courtisanes*, situado na primeira parte da *Comédie humaine*, nos *Études de moeurs*, mais especificamente nas *Scènes de la vie parisienne*, encerra um importante ciclo da *Comédie humaine*, o ciclo de Vautrin. Nessa obra, encontram-se as principais personagens de *Illusions perdues* e de *Le père Goriot*. Ela está dividida em quatro partes: *Comment aiment les filles*; *A combien l'amour revient aux vieillards*; *Où mènent les mauvais chemins* e *La dernière incarnation de Vautrin*. A intriga se sustenta sobre a trajetória das personagens Lucien de Rubempré, Vautrin e Esther.

¹⁸² (THÉRENTY e VAILLANT, 2001, p. 211)

¹⁸³ (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 29)

¹⁸⁴ (*Splendeurs et misères des courtisanes* d'Honoré de Balzac, 2010, p. 37)

¹⁸⁵ (BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, 2006)

¹⁸⁶ (*Op. cit.*, 2006)

¹⁸⁷ (NOVAK-LECHEVALIER, *Splendeurs et misères des courtisanes* d'Honoré de Balzac, 2010)

A história bibliográfica desta obra é uma das mais complexas da produção de Balzac. As partes que compõem o romance foram publicadas separadamente, com intervalos de vários anos, e mudaram de título mais de uma vez.

No momento em que concluía *Le père Goriot*, Balzac tomou nota do título *La Torpille*, à margem de seu manuscrito, entre outras obras a serem escritas. Trata-se, verdadeiramente, da continuação das aventuras da personagem Vautrin e do nascimento da personagem Lucien de Rubempré. Vautrin, que, em *Le père Goriot*, fora preso na pensão de madame Vauquer, reapareceu em *Illusions perdues* como protetor de Lucien de Rubempré, na figura do padre espanhol Carlos Herrera.

Torpille é o codinome da prostituta protagonista da história. O autor a chamou, inicialmente, de Fanny Vermeil e, meses depois, de Esther Gobseck. No manuscrito de outra obra, *César Birotteau*, o escritor anotou que *La Torpillhe* não deveria ser muito extensa, contudo, em maio de 1836, a obra já era uma potencial novela. Ao tentar publicá-la, Balzac não alcançou êxito. Émile Girardin, proprietário do jornal *La Presse*, a recusou. Ele julgou o tema do romance ousado demais, pois revelava o submundo parisiense, repleto de figuras ficcionais nada escrupulosas e muito menos virtuosas. Logo, temendo pela reação de seu público, o editor declinou de publicar a obra.

Balzac, no entanto, não renunciou a seu projeto e, deixando-o de lado, esperou por uma melhor oportunidade. Enquanto isso, em 1836, redigiu a primeira parte de *Illusions perdues* (*Les deux poètes*) e a publicou em 1837. Isto faz pensar que o escritor, em *Illusions perdues*, criou uma vida pregressa à personagem Lucien de Rubempré, pois, ao analisar o tempo de escritura de *Splendeurs et misères des courtisanes*, observa-se que ele é anterior ao de *Illusions perdues*. Parece que, uma vez moldadas suas criaturas ficcionais, o autor começava, a partir daquele momento, a projetar seu passado e o seu futuro.

Philippe Berthier¹⁸⁸ evidencia que *Illusions perdues* é similar a um *flashback*, porque os acontecimentos narrados nessa obra estão situados num tempo que antecede a história narrada em *Splendeurs et misères des courtisanes*, ou seja, são eventos anteriores à segunda estada em Paris da personagem Lucien. O crítico trabalha ainda a ideia de que o autor concebeu as figuras ficcionais de Lucien de Rubempré (1835) no momento em que terminou *Le père Goriot*; de Sara Van Gobseck "*la belle Hollandaise*" (a mãe de Esther), quando

¹⁸⁸ (Apud BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, 2006)

escreveu o romance *César Birotteau* (1837); da prostituta Esther e do banqueiro Nucingen, quando finalizou a obra *La Maison Nucingen* (1837) e as deixou em suspensão, para depois colocá-las em cena. Assim, pouco a pouco, essas criaturas ficcionais vão tomando seus lugares na intriga de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Em 1838, Balzac se ocupou dos três primeiros capítulos dessa longa obra, que correspondem às duas primeiras partes do romance integral que se conhece. Intercalou esta atividade com a redação das aventuras de Rubempré no mundo literário e jornalístico da capital (*Un grand homme de province à Paris*, a segunda parte de *Illusions perdues*), em 1839.

No ano seguinte, o romancista dedicou-se ao teatro com a peça *Vautrin*. Entretanto, não abandonou o texto de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Em 1843, redigiu simultaneamente a terceira parte de *Illusions perdues* (*Les Souffrances de l'inventeur*) e *Les amours d'un loup-cervier* ou *Les amours d'un vieux banquier*, texto este publicado no formato de *feuilleton*, no jornal *Le Parisien* (vinte e um de maio a primeiro de julho). Honoré escreveu, na sequência, o fim da segunda parte de *Splendeurs*, ao mesmo tempo em que concluía *Illusions perdues*.

No ano de 1844, o autor publicou duas vezes esta obra. A primeira publicação foi realizada pelo editor De Potter, em três volumes, com o título de *Splendeurs et misères des courtisanes* e com o subtítulo de Esther; a segunda, pela Furne, no tomo XI de *La Comédie humaine*, com duas divisões: *Esther heureuse* e *À combien l'amour revient aux vieillards*. Ainda, nesse mesmo ano, ele se propôs a escrever *La dernière incarnation de Vautrin*, não o conseguindo, entretanto. Dois anos mais tarde, em 1846, a sequência intitulada *Une instruction criminelle* foi publicada no formato de *feuilleton* pelo jornal *L'Époque*, no período de sete a vinte e nove de julho. Mais tarde, esta mesma sequência compôs, em dois volumes, o tomo XII da *Comédie humaine*, com o título *Où mènent les mauvais chemins*. *Où mènent les mauvais chemins* foi, também, editada, separadamente, pelo editor Souverain, em 1847, com o título *Un drame dans les prisons*.

No começo de janeiro de 1847, Balzac começou a escrever *La dernière incarnation de Vautrin*, a qual foi publicada, pela primeira vez, em jornal, no *La Presse*, de abril a maio, e, pela segunda vez, ao fim deste mesmo ano, por Chlendwaki em três volumes. Somente após a morte de Balzac, no ano de 1855, o texto *La dernière incarnation de Vautrin* foi integrado ao

título *Splendeurs et misères des courtisanes* e, por consequência, ao conjunto de sua grande obra, a *Comédie humaine*. Essa inclusão fora indicada pelo próprio Balzac nas anotações do exemplar intitulado *Furme Corrigé*. Totalizaram-se, assim, doze anos entre a concepção e a execução do romance, um processo particularmente irregular e complexo de criação literária.

4.2.1 Os ingredientes do *roman-feuilleton*

Em *Splendeurs et misères des courtisanes*, coloca-se em cena a cortesã Esther, que, apesar de suas relações mundanas, põe ao centro de seu generoso coração o herói balzaquiano, Lucien de Rubempré. Por outro lado, Esther desperta, no banqueiro Nucingen, uma grande paixão. Lucien, por sua vez, relaciona-se com a cortesã, sem abrir mão de seu projeto maior, o de realizar um vantajoso casamento.

Tudo isso ocorre, sob o comando do falso padre Carlos Herrera, o dito Vautrin, que vem a ser a mão de ferro que conduz esta rede de intriga: Esther ama Lucien, mas precisa se submeter aos caprichos do poderoso banqueiro; Lucien ama Esther, entretanto deseja casar-se com uma mulher rica e aristocrática. O suicídio de Esther, neste conjunto de implicações, assume relevante papel.

Após a morte da cortesã, as complicações amorosas cedem lugar a uma complexa série de reviravoltas, transformando o texto de Balzac em narrativa criminal, judiciária e policial. Nesta história, encontra-se o destino de duas personagens importantes da *Comédie humaine*: o do antigo *forçat*, Vautrin, que chegará a ser chefe da polícia, em 1830, e o de Lucien que encontra o fim de sua trajetória, ao se enforcar na cela da prisão, onde estava detido.

Cruzamento de temas e de tipos, este romance com seus 273 personagens combina a relação entre dinheiro e prostituição, além do estranho afeto de Vautrin por Lucien. Aquele é uma figura balzaquiana que pouco se preocupa com as mulheres, reduzindo-as a elementos táticos para atingir seus objetivos. O que de fato lhe interessa são os heróis de Balzac, dominar o jovem poeta, Lucien, e com isso conseguir o êxito que não alcançou com Rastignac, esta é a sua meta.

Rubempré e Esther instrumentalizam os planos de Vautrin. Extorquir muito do dinheiro de Nucingen por uma noite de amor com Esther, viabilizar o casamento de Lucien com uma herdeira de Faubourg Saint-Germain, Clotilde de Grandlieu, acabam por torná-los uma moeda de troca.

Tem-se, na narrativa, de um lado, a personagem de Esther, gozando de uma felicidade efêmera e paradisíaca; de outro, Lucien vivenciando seu período de decadência. Fragilizado, ele não é mais o poeta de *Illusions perdues*, sua degradação simboliza a degradação do próprio mundo que almeja. Torna-se verdadeiramente um brinquedo de seu mestre.

Há, na figura ficcional de Vautrin, a função essencial de dispor, ao redor de si, os elementos que compõem as peças de um potente jogo, que tem, como linhas de força, o amor, o dinheiro e a corrupção. Neste tabuleiro, Esther morre em função da aposta ilícita imposta pelo satânico falso padre, que ama Lucien como um filho. As grandes damas da aristocracia disputam e se comprometem por Lucien Rubempré, este que é um enganador enganado.

Ao fim, o banqueiro deseja vingar a morte de Esther e fazer com que a sociedade, por intermédio de suas instituições, castigue a riqueza que se origina de uma fonte impura. Lucien e Esther se autopunem por transgredirem leis não escritas de um mundo, no qual o triunfo é governado pelo crime, pela polícia e pelo dinheiro. Sobrevivem, nesta atmosfera, Jacques Collin, o Vautrin de *Le père Goriot*, o falso padre Carlos Herrera de *Illusions perdues*, o vulgar Trompe-la-Mort.

4.2.2 Os desafios da fragmentação

Splendeurs et misères des courtisanes é um romance que articula a técnica do *romam feuilleton*, a qual implica cuidadosas costuras, que exigem do romancista destreza e habilidade na fragmentação, uma vez que saber cortar é pressuposto para bem unir. Aí reside a essência do sucesso da obra seriada. Evidenciam-se, em *Splendeurs*, alguns dos esforços de Balzac para se aproximar da prática literária do gênero, entre os quais o domínio da arte de corte, tão determinante nas finalizações de cada sequência do romance.

Raramente encontram-se, nos capítulos das duas primeiras partes de *Splendeurs et misères des courtisanes*, os procedimentos dilatadores tão característico da obra folhetinesca, os quais permitem que o leitor especule sobre os acontecimentos seguintes, despertando-lhe a curiosidade. Muitos capítulos ora se fecham apenas com uma palavra marcante: "*Incedo per ignes!*"¹⁸⁹, ora com a voz do narrador, deixando para o leitor um ténue suspense:

À trois heures du matin, des Lupeaux et Finot trouvèrent l'élégant Rastignac à la même place, appuyé sur la colonne où l'avait laissé le terrible masque. Rastignac

¹⁸⁹ (BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, 2006, p. 147)

s'était confessé à lui-même: il avait été le prêtre et le pénitent, le juge et l'accusé. Il se laissa emmener à déjeuner, et revint chez lui parfaitement gris, mais taciturne".
190

À medida que Balzac desenvolve sua narrativa - cabe lembrar que a escritura desta obra ocorre num largo intervalo de tempo (1834-1847) -, observa-se a evolução positiva do autor, tanto no que se refere ao corte, quanto à costura. Longe de querer esgotar os elementos sinalizadores desse processo contínuo de escritura do maior *roman feuilleton* balzaquiano, destaca-se um dos elementos que dão indícios deste movimento: os títulos. Eles, a partir da segunda parte da obra, parecem ter sido instrumentalizados para prender o leitor e nele despertar o desejo de leitura, revelando-se, de certa forma, como verdadeiras articulações da intriga.

Como uma estratégia para estimular o interesse do leitor pela obra, o escritor procura dar aos títulos um caráter emblemático, sugerindo a quem lê uma situação inusitada, ou mesmo uma reviravolta que, às vezes, vem acompanhada de pequenas porções de humor. Ele também alterna títulos extensos e curtos, com o objetivo de causar espanto, surpresa, curiosidade e mesmo risos. Chega a transformar sentenças longas em espécies de *fait divers*, nas quais se revela uma informação quase total que sintetiza o conteúdo ali desenvolvido, alguns exemplos: *O crime e a justiça um em face do outro; Uma grande personagem destinada ao esquecimento; Tudo o que as mulheres podem fazer em Paris*¹⁹¹.

Assim, Balzac foi ritmando sua narrativa, tentando dela afastar os terríveis riscos impostos pela fragmentação e construindo sua própria cadência como folhetinista. Ele não será Dumas nem Sue, será simplesmente Honoré de Balzac.

¹⁹⁰ (Op. cit., p. 147)

¹⁹¹ BALZAC, H. d. (1956). *Esplendores e Misérias das cortesãs* (Vol. IX). Porto Alegre: Globo.

Segunda parte:

BALZAC E AS *ILLUSIONS PERDUES*

5 A GRANDE OBRA: LA COMÉDIE HUMAINE

5.1 A PRETENSÃO DE TUDO REPRESENTAR COM A LITERATURA

O desejo de Balzac de unificar sua produção literária surgiu em 1833 com o retorno dos personagens, mas, somente em 1842 o autor encontrou o título de conjunto: *Comédie humaine*¹⁹². Na carta que Balzac enviou, em outubro de 1834, à Mme Hanska, o escritor sinalizava a intenção de publicar a totalidade de sua obra, as narrativas já escritas e as que seriam produzidas no futuro. O romancista não falava ainda em *Comédie humaine*, mas em *Études sociales*, este foi o título primitivo que Balzac previu para a sua obra completa¹⁹³. "[...] laissez-moi croire que vous intéressez à ces énormes corrections [...] qui doivent faire de mon œuvre entière (les *Études Sociales*, dont je vous ai parlé), un monument dans notre beau langage¹⁹⁴", escrevia Balzac.

A intenção de Balzac era de representar, por intermédio de suas personagens, todos os indivíduos de seu tempo, seres ficcionais que formaram um importante laço de coesão entre todas as narrativas, coesão que passou a ser orgânica e profunda com o reaparecimento das mesmas figuras fictícias nas diversas narrativas. Em um grande sistema, Balzac agrupou os seus mais variados textos - contos, novelas, romances - consituindo um potente romance histórico francês.

A *Comédie humaine* é composta por cerca de noventa obras publicadas entre 1829 e 1847. Ela reúne um grande número de personagens, formando um imenso painel da primeira

¹⁹² (RÓNAI, 1957, p. 16)

¹⁹³ (BALZAC, 2000, p. 82)

¹⁹⁴ (Op. cit., p. 82)

metade do século XIX. A tarefa de Balzac – representar o *drama* de duas a três mil figuras¹⁹⁵ de relevo de seu tempo - não foi nada fácil. Esta multidão de existências demandou significativo número de cenários, os quais organizam o imenso livro.

A *Comédie humaine* reúne quase todos os escritos balzaquianos, excluindo apenas os escritos imaturos da mocidade, algumas peças teatrais de importância relativa, *Les Contes drolatiques* e artigos publicados em jornais.

Balzac fez uma analogia entre a sociedade e a natureza, procurando encontrar semelhança entre o seu trabalho de escritor e o dos naturalistas, se propôs, em sua representação ficcional, a inventariar os diferentes atores sociais, da mesma forma que os homens ligados às ciências naturais faziam ao catalogar as variedades zoológicas: "*Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une oeuvre de ce genre à faire pour la Société?*"¹⁹⁶. Assim, surgiu da comparação da humanidade com a animalidade a imitação do fazer dos naturalistas que Balzac aplicou à sua literatura: à *Comédie humaine*.

No entanto, a literatura de Balzac foi além da sistematização, ela simbolizou mais do que um grande catálogo dos tipos sociais, no qual as personagens são classificadas em gêneros e espécies, em tipos pertinentemente arrolados. Mais do que um quadro dos costumes, a *Comédie humaine* representa seres simbólicos em seu tempo e em suas relações sociais e individuais; ela é a história dos costumes em ação; é a pintura da sociedade moderna dos primeiros anos daquele século em pleno movimento.

*L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui: La Comédie humaine. Est-ce ambitieux? N'est-ce que juste? C'est ce que, l'ouvrage terminé, le public décidera.*¹⁹⁷

A concepção da *Comédie humaine* não foi uma ideia fortuita, veio em resposta às tendências inerentes à índole de seu criador, as quais iluminaram a pretensiosa tarefa, que Balzac se colocou, de tudo representar com a literatura. A disposição ao trabalho, a

¹⁹⁵ Número de personagens segundo levantamento presente em a *Comédie Humaine - Dictionnaire des personnages* (2008). No prefácio da *Comédie humaine*, Balzac faz referência a um número maior, cerca de três ou quatro mil personagens (BALZAC, 2000, p. 275).

¹⁹⁶ (BALZAC, 2000, p. 282)

¹⁹⁷ (Op. cit., p. 306)

capacidade aguçada de tudo observar, a vontade de tudo questionar e de tudo explicar são traços do romancista que, de uma forma ou de outra, viabilizaram o seu grande projeto.

5.2 O RETORNO DAS PERSONAGENS

Em 1833, Balzac vislumbrou a ideia de ligar entre si suas narrativas, fazendo reaparecer nelas as mesmas personagens. *Le père Goriot* foi o romance que marcou esse entrelace que se tornou um complexo mosaico da sociedade francesa das primeiras décadas do século XIX. O retorno das personagens permitiu a Balzac agrupar suas obras em um vasto conjunto de representações. Ao consentir mobilidade às suas criaturas ficcionais, o romancista fez de sua obra mais do que um quadro estático, ele a apresentou em sua dinâmica social, apresentado, com isso, os dramas e os desafios da condição humana.

*Hier en rentrant chez moi, je vis un nombre incommensurable d'exemplaires de ma propre personne, tous pressés les uns contre les autres à l'instar des harengs au fond d'une tonne. Ils répercutaient dans un lointain magique ma propre figure, comme, lorsque deux glaces se répondent, la lueur d'une lampe posée au milieu d'un salon est répétée à l'infini dans l'espace sans bornes contenu entre la surface du verre et son tain.*¹⁹⁸

A atuação das mesmas personagens nos diversos romances realiza-se, segundo Rónai (1957, p. 19), por uma técnica longamente estudada e incessantemente aprimorada, cujas aplicações são as seguintes:

- o protagonista de um romance ou conto aparece em outra narrativa num papel secundário;
- uma personagem de segundo plano passa, numa obra nova, a ser protagonista;
- as personagens de determinada obra, no meio de uma conversa ou numa carta, mencionam outras criaturas balzaquianas como pessoas vivas de seu próprio ambiente, ou de notoriedade geral; o próprio autor indica as ligações (amizade, parentesco) das personagens novas com as que já apareceram antes;
- finalmente, e este é de todos os recursos o menos artístico, o romancista remete o leitor, por meio de notas, a obras anteriores em que a mesma personagem já aparecera.

Balzac concebeu o sistema de retorno das personagens visando à unidade de sua obra, mas é necessário destacar que cada um de seus romances possui sua lógica, seu senso e sua

¹⁹⁸ (BALZAC, 2000, p. 76)

unidade própria, o que significa dizer que é possível acessar a *Comédie humaine* por qualquer um dos títulos, pois os romances têm autonomia. Mas vale destacar que essa independência não impede que o leitor, ao fazer a leitura de uma obra específica, entre em contato com personagens e com eventos ficcionais de outro título, como se cada narrativa fosse de fato uma janela para outra.

No romance *La Peau de chagrin* encontra-se, pela primeira vez, a personagem Eugène de Rastignac, jovem provinciano que habita Paris há pouco tempo, companheiro e amigo de Raphael de Valentin, rapaz de pouca idade, órfão, repleto de ambições. Muito os uniam as dificuldades materiais, os desejos, as ambições, "[...] je rencontraï Rastignac, qui, malgré le misérable état de mes vêtements, me donna le bras et s'enquit de ma fortune avec un intérêt vraiment fraternel [...]"¹⁹⁹.

A personagem Rastignac reaparece, pela primeira vez, no romance *Le père Goriot*, no entanto, com outra estatura. O estudante de direito, belo e simpático, é protagonista da história que narra o fim da vida do velho vendedor de massas, *Sieur Goriot*. O desafio estava lançado para ambos, para Rastignac, o de percorrer as páginas da *Comédie humaine*, para Balzac, o de transformar uma grande ideia em um poderoso sistema de figuras ficcionais, representativas de seu presente. Foi como se o próprio autor tomasse para si as palavras de sua criatura, Rastignac: "*A nous deux maintenant!*"²⁰⁰.

5.3 A ESTRUTURA DA COMÉDIE HUMAINE

A primeira categoria da *Comédie humaine*, *Études de mœurs*, é subdividida em seis partes: *Scène de la vie privée*; *Scène de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*; *Scènes de la vie politique*; *Scènes de la vie militaire*; *Scènes de la vie de campagne*.

Études de mœurs apresenta a história da sociedade francesa, na qual cada uma de suas seis subdivisões, com seu sentido e significação própria, formula uma época da vida humana e das suas relações sociais, políticas, econômicas e mesmo as consequências dessas relações no espaço geográfico. As transformações urbanas que ocorrem tanto em Paris como em algumas províncias da França são exemplos dessas representações. Balzac, através de suas narrativas, mostra como as paisagens se modificam, como as cidades grandes ou pequenas sofrem as influências, para o bem ou para o mal, de seu contexto histórico.

¹⁹⁹ (BALZAC, *La Peau de chagrin*, 2010, p. 107)

²⁰⁰ (BALZAC, *Le père Goriot*, 1995, p. 301)

*En entrant à Nemours du côté de Paris, on passe sur le canal du Loing, dont les berges forment à la fois de champêtres remparts et de pittoresques promenades à cette jolie petite ville. Depuis 1830, on a malheureusement bâti plusieurs maisons en deçà du pont. Si cette espèce de faubourg s'augmente, la physionomie de la ville y perdra sa gracieuse originalité.*²⁰¹ (BALZAC, 2010p, p. 4)

Revela-se, ainda, nessa divisão da grande obra balzaquiana, por intermédio dos destinos e da caracterização das personagens, bem como através do discurso do narrador, a evolução social, a decadência da aristocracia e ascensão da burguesia: *Jadis, alors que la noblesse française était grande, riche et puissante, les gentils hommes savaient dans le danger, se choisir des chefs et leur obéir [...] au lieu de penser à la grande famille aristocratique, et il leur semblait que si toutes s'enrichissaient, le parti serait fort. Erreur. L'argent aussi n'est qu'un signe de la puissance*²⁰² (BALZAC, 2010e, p. 31). Esse jogo de forças e movimento de classes se evidencia em *La duchesse de Langeais*.

Balzac compreendeu que o romance podia e devia ser mais do que um gênero essencialmente divertido, considerava-o como um estudo e o autor, como um 'historiador de costumes'. Ele chamou para si a enorme tarefa de representar o contemporâneo.

La Maison du Chat-qui-pelote faz parte das *Scènes de la vie privée*, uma narrativa de amor que tem a complicação e o desfecho determinados pelos antecedentes sociais e educacionais dos protagonistas: o casamento entre um artista plástico e a filha de um pequeno-burguês. A dinâmica dessa narrativa de amor é construída pelo confronto de dois diferentes ambientes sociais: *"Comment, mon enfant, ton mari s'enferme avec des femmes nues, et tu as la simplicité de croire qu'il les dessine ?"*²⁰³. De um lado, o universo do artista, com sua existência febril, irregular, brilhante, em constante agitação; de outro, o comércio à antiga, com seu espírito tradicionalista, estático e mercantil, dois espaços que refletem espíritos e modos de pensar antagônicos, os quais, no primeiro momento, embalados pelo amor, sobrevivem harmonicamente. Assim, a felicidade do casal vem a ser efêmera, produto das diferentes atmosferas.

Scènes de la vie de province reúne um grupo importante dos títulos que compõem os *Études de mœurs*. Balzac se detém, longamente, nestes romances, os quais fazem a descrição de uma sociedade rígida, endurecida pela força de suas tradições. Algumas de suas

²⁰¹ (BALZAC, Ursule Mirouët, 2010p, p. 4)

²⁰² (BALZAC, La duchesse de Langeais, 2010)

²⁰³ (BALZAC, La Maison du Chat-qui-pelote, 2011, p. 53)

personagens simbolizam cruelmente uma província soterrada, diametralmente oposta a Paris, cidade onde tudo está em movimento e em construção.

A narrativa *Eugénie Grandet* se inscreve nessa divisão. Ela traz duas paixões: a primeira, a de Eugénie, moça provinciana, apaixonada por seu primo Charles; a segunda, a de seu pai, o velho Grandet, obcecado pelo dinheiro, que acaba por moldar sua personalidade: "*La vie de l'avare est un constant exercice de la puissance humaine mise au service de la personnalité*"²⁰⁴. Nessa obra, a presença do tema da avareza indica, de forma crítica, o quão eram materialistas as relações que se estabeleciam naquela sociedade, o lugar de superioridade do concreto, do material, isto é, de tudo que tinha valor de ouro, que resumia os indivíduos a um simples jogo de interesse, em que o sentimento de dignidade pessoal e o desejo de ganho material acabavam por conduzir os sujeitos a uma espécie de egocentrismo:

*[...] l'amour-propre et l'intérêt ; mais l'intérêt étant en quelque sorte l'amour propre solide et bien entendu, l'attestation continue d'une supériorité réelle, l'amour-propre et l'intérêt sont deux parties d'un même tout, l'égoïsme.*²⁰⁵

Em *Eugénie Grandet*, Balzac ilustra a província de forma emblemática. *Saumur* é um lugar para viver lentamente: "*La vie et le mouvement y sont si tranquilles*"²⁰⁶ (BALZAC, 2010b, p. 04). Um lugar seguro, distante das tentações, onde os nobres sentimentos encontram espaço para crescer. Mas o encanto da província é um encanto secreto, para poucos. Os inadequados ao silêncio, sobriedade e clausura, lá vivem como seres deprimidos, expostos aos "*principes de mélancolie*"²⁰⁷.

Scènes de la vie Parisienne são formadas, entre outras obras, pela trilogia *HISTOIRE DES TREIZE: Ferragus, La duchesse de Langeais e La fille aux yeux d'or* além do romance *Grandeur et décadence de César Birotteau*.

Aqui, Balzac explora e dissecar a anatomia da cidade de Paris. Numa visão pitoresca, ele denomina os seres que lá vivem como *fauna* parisiense, distingue aristocratas, burgueses, trabalhadores, comerciantes, homens de negócios, artistas, jornalistas, criminosos, prostitutas, enfim, homens e mulheres diversos. No teorema balzaquiano, esses grupos animam e

²⁰⁴ (BALZAC, Eugénie Grandet, 2010, p. 95)

²⁰⁵ (Op. cit., p. 95)

²⁰⁶ (Op. cit., p. 4)

²⁰⁷ (Op. cit., p. 4)

caracterizam as relações da metrópole numa via de mão dupla, sendo tanto agentes constituidores como produto do espaço urbano.

Em *Ferragus*, encontram-se trechos que evidenciam essas relações espaciais, as quais são causa e efeito que dão uma face peculiar, um movimento e um colorido a cada tribo: "*La place de la Bourse est babillarde, active, prostituée; elle n'est belle que par un clair de lune, à deux heures du matin: le jour, c'est un abrégé de Paris; pendant la nuit, c'est comme une rêverie de la Grèce*"²⁰⁸.

Na obra de Balzac, especialmente nas *Scènes de la vie parisienne*, explica Rónai²⁰⁹, Paris é um pequeno mundo que reúne todos os crimes, todas as traições, todas as dores e todas as fomes do universo. Contudo, é também o palco cintilante de todas as belezas, dos requintes da civilização, das obras-primas do gênio, dos progressos do espírito.

Conforme levantamento realizado a partir da obra *Balzac et son monde* de Félicien Marceau²¹⁰, o conjunto dos títulos que compõem a *Comédie humaine* têm a ação de suas intrigas distribuídas nos seguintes períodos políticos: Revolução Francesa, nove títulos; Império, sete; entre Império e Restauração, cinco; Restauração, trinta e três; entre Restauração e Monarquia de Julho, seis; Monarquia de Julho, vinte.

A *Comédie humaine*, na maior parte de suas narrativas, é, portanto, composta por enredos que se desenvolvem entre 1815 a 1848. São trinta e três anos da história política, econômica e social da França, que correspondem ao intervalo político da Restauração até o fim da Monarquia de Julho, e quarenta e oito anos de existência da testemunha e do observador Honoré de Balzac.

Scènes de la vie politique são a busca, em idos tempos, de respostas para o melhor entendimento do contemporâneo. O romance histórico, apesar da influência de Walter Scott, não foi uma constante na produção do escritor, pela simples razão de que Balzac pretendia historiar sua própria época, não só os grandes acontecimentos, mas, sobretudo, os hábitos, as relações humanas que se deslocam da esfera privada à pública, tendo como centro a fortuna dos indivíduos com todas as suas tragédias. Entretanto, o romancista parece ter se dado conta de que, todavia, era impossível descrever e compreender o contemporâneo sem remontar ao Império, cujo ponto de partida foi a Revolução Francesa de 1793.

²⁰⁸ (BALZAC, Ferragus, 2010, p. 10)

²⁰⁹ (Balzac e a Comédia humana, 1957)

²¹⁰ (Balzac et son monde, 1970, p. 14-17)

De tal modo, passa a existir, no projeto das obras que deveriam compor as *Scènes de la vie politique*, publicado por Balzac, em 1845, uma série de títulos, que formariam a pré-história de seu grande mosaico. *Une épisode sous la Terreur*, *Une Ténébreuse affaire*, *Le Député d’Arcis*, *L’Histoire et le roman*, *L’attaché d’ambassade*, *Les Deux Ambitieux* e *Comment on fait un ministère* são os títulos que integram esta subdivisão, os três primeiros foram escritos e publicados; os demais somente planejados, ou seja, não houve tempo para Balzac transformar suas intenções em obras.

Une Ténébreuse Affaire é um dos três títulos que fazem parte das *Scènes de la vie politique*. Esta obra tem como assunto central o rapto de um senador do Império. A personagem do romance, conde Malin, dá indícios de representar a trajetória de Dominique Clément de Ris, que sobreviveu nas agitadas superfícies da Revolução, do Terror, do Diretório, do Consulado, do Império, da primeira Restauração, dos Cem Dias – e conseguiu aportar na segunda Restauração, tornando-se pessoa grata e indispensável a Luís XVIII.

Scènes de la vie militaire é uma subdivisão das *Scènes de mœurs* que, como as *Scènes de la vie politique*, procuram, no passado, elementos para a melhor compreensão do presente, sendo composta essencialmente pelo romance histórico *Les Chouans* e pelo conto *Une Passion dans le désert*. O projeto do autor era: "*peindre dans ses principaux traits la vie des masses en marche pour se combattre*"²¹¹, Balzac realizou parcialmente seu plano, através de sua obra *Les Chouans*.

Não se poderia deixar de mencionar a presença de Napoleão Bonaparte, na produção literária de Balzac, este vulto histórico se impõe como incitador da *sociedade imaginária* do romancista, sociedade esta tramada por seus numerosos personagens e forjada tanto pela Revolução Francesa como pelo período do Império. A representação de Napoleão se anuncia tomada de admiração, quase que como um mito, um gênio militar, um verdadeiro engenheiro da política, uma figura legendária e fundadora de uma nova ordem social:

*La France, qui avait fait une idole de ce jeune général, tressaillit d’espérance. L’énergie de la nation se renouvela. La capitale, fatiguée de sa sombre attitude, se livra aux fêtes et aux plaisirs desquels elle était depuis si longtemps sevrée. Les premiers actes du Consulat ne diminuèrent aucun espoir, et la Liberté ne s’en effaroucha pas.*²¹²

²¹¹ (BERTHIER, P., GENGEMBRE, G., 1998, p. 42)

²¹² (Les Chouans, 2010i, p. 65)

Em 1845, no prefácio de *Les Chouans*, Balzac afirma que o modesto sucesso da obra decorre do pouco tempo que teve para se dedicar a ela e justifica-se: «...je ne pouvais le protéger d'aucune manière, occupé comme je le suis de la vaste entreprise où il tient si peu de place". O autor ainda reconhece que : «des Scènes de la vie militaire que je prépare, c'est la seule qui soit terminée "213.

Assim, seu projeto resta inacabado e entre as obras que foram somente projetadas estão : *Les soldats de la République* (3 episódios), *L'Entrée en campagne*, *Les Vendéens*. - *Les Français en Égypte* (1º episódio); *Le Prophète* (2º episódio); *La Pacha* (3º episódio); *l'Armée roulante*; *La Garde consulaire*. – *Sous Vienne*, 1ª parte: *Un Combat*; 2ª parte: *L'Armée assiégée*; 3ª parte: *La Plaine de Wagram*. *L'Aubergiste*, *Les Anglais en Espagne*, *Moscou*, *La Bataille de Dresde*, *Les Traînards*, *Les Partisans*, *Une Croisière*, *Les Pontons*, *La Campagne de France*, *Le Dernier Champ de bataille*, *L'Émir*, *La Pénissière* e *Le Corsaire algérien*.

Embora sejam pouco numerosos, os romances das *Scènes de la vie de campagne*, último subconjunto dos *Études de moeurs*, são preciosos para interpretação do pensamento político e ideológico balzaquiano. Em *Le médecin de campagne*, a personagem Benassis se declara hostil ao sufrágio universal e aos governos burgueses e do povo " [...] ainsi, selon moi, messieurs, le mot élection est près de causer autant de dommage qu'en ont fait les mots conscience et liberté, mal compris, mal définis, et jetés aux peuples comme des symboles de révolte et des ordres de destruction "214. Encontra-se neste texto literário a ideia de um poder centralizado e de um estado forte o suficiente para garantir a ordem social : "*La tutelle des masses me paraît donc une chose juste et nécessaire au soutien des sociétés* "215 (BALZAC, 2010h, p. 148).

Em *Les Paysans*²¹⁶, as convicções monarquistas de Balzac não o impediram de perceber com lucidez o sentido de uma história que desmente, nega e arruína tudo aquilo em que o criador da *Comédie humaine* crê profundamente. A grandeza do romancista reside precisamente em ter sacrificado, em sua escritura romanesca, os dogmas de sua fé e de seu pensamento teórico²¹⁷. Essa obra póstuma de Balzac surgiu em 1836 com o título "*Qui terre*

²¹³ (BALZAC, *Les Chouans*, 2010i, p. 3)

²¹⁴ (BALZAC, *Le Médecin de Campagne*, 2010, p. 148)

²¹⁵ (Op. cit., p. 148)

²¹⁶ Em 1855, cinco anos após a morte de Balzac, a *Revue de Paris*, publicou novamente a primeira parte já impressa, mais a segunda parte até então inédita.

²¹⁷ (RINCÉ, 1986, p. 249)

a, *guerre a*", o qual também nomeou a primeira parte do romance. O tema da narrativa é a luta, na região da Borgonha, entre o grande proprietário de terras e ex-oficial do Império, conde Montcornet, e camponeses.

— *Monsieur le marquis, dit le sous-préfet, la Normandie et la Bourgogne sont deux pays bien différents [...] nous sommes sauvages... Si j'ai un conseil à donner à monsieur le comte, c'est de vendre sa terre et de la placer en rente ; il doublera son revenu, et n'aura pas le moindre souci; s'il aime la campagne, il aura, dans les environs de Paris, [...]*
 — *Moi, reculer devant des paysans, quand je n'ai pas reculé même sur le Danube!*²¹⁸

Balzac representa os senhores da aristocracia se aproximando das forças burguesas, em um momento em que as forças da sociedade pós-revolucionária francesa de 1789 se reorganizavam, dando origem à nova polarização.

A organização dos textos inéditos deixados por Balzac, que finalizam e integram a segunda parte do *Les Paysans*, contou com a colaboração do escritor Théophile Gautier, que o definiu como "a pintura da luta, no fundo da roça, entre os grandes proprietários e os proletários, e a influência da desmoralização pelo abandono das doutrinas católicas"²¹⁹.

Balzac convida o leitor, a cada título dos *Études philosophiques*, à problematização, à reflexão filosófica: *La Peau de chagrin*, os desejos que matam a vida; *Louis Lambert*, a desorganização produzida pelo pensamento; *Le chef-d'œuvre inconnu*, a existência e sua própria representação na pintura.

Observa-se, no pensamento balzaquiano, a presença de vozes antagônicas, visivelmente opostas, as quais, no entanto, coexistem num jogo de contraditório. Evidencia-se um Balzac materialista que, ao mesmo tempo, mostra-se espiritualista, um Balzac positivista e simultaneamente místico. Segundo Berthier²²⁰, "*il est difficile d'isoler, avec l'idée de la définir, ce que serait sa philosophie*". Dogmático, com certeza, quando tipificar e generalizar passam a ser um objetivo; realista, provavelmente, no momento em que almeja representar o presente, fazendo de sua literatura um imenso espelho; materialista, sim, no instante em que parte de que tudo é explicável; espiritualista, obviamente, pois ele mesmo se proclama doutrinariamente fiel ao catolicismo.

La Peau de chagrin traz a representação da força dos desejos que consomem a vida. Ela é também a obra que selou a carreira de Balzac com o timbre do sucesso, com sua

²¹⁸ (BALZAC, *Les paysans*, 2010, p. 376)

²¹⁹ (*Apud* BALZAC, CH, 1958, v. XIII, p. 7)

²²⁰ (BERTHIER, P., GENGEMBRE, G., 1998, p. 90)

primeira edição esgotada rapidamente, em 1831. Nela tem-se a narração da história de uma misteriosa pele que dava poderes especiais a quem a possuísse. A cada anseio consentido, a pele diminuía de tamanho, o que significava que a vida de quem a possuía ia diminuindo na mesma proporção. O fim da vida era o ônus pago pelo êxtase de todos os desejos atendidos. Os desejos, o saber e a vida são palavras-chave dessa narrativa cheia de simbolismo que conduz o leitor à meditação profunda sobre as escolhas humanas.

Louis Lambert revela a história de um pensador extraordinário e infeliz morto pelo próprio pensamento. Essa narrativa é mais um drama do pensador balzaquiano, que quando confrontado com o real encontra a esterilidade de seu talento. A ousadia das especulações da personagem esgota-lhe o cérebro e o conduz a uma crise provocada por acessos de um sensualismo agudo, reprimido durante longo tempo, decorrente de concepção platônica do amor de Louis Lambert, o que o leva à loucura.

Evidencia-se, em *Louis Lambert*, muito da exaustão do exercício de pensar balzaquiano, o embate permanente de duas maneiras opostas de ver e explicar o mundo, "[...] *son oeuvre portait les marques de la lutte que se livraient dans cette belle âme ces deux grands principes, le Spiritualisme, le Matérialisme, autour desquels ont tourné tant de beaux génies*"²²¹ O resultado: o pensador sendo derrotado pelo pensamento.

No conto de Balzac *Le chef-d'œuvre inconnu*, o pintor, *Mestre Frenhofer*, aproxima-se da concepção artística abstrata, dissecando e anatomizando sua própria produção artística: "*nous montre l'art tuant l'œuvre*"²²². Nessa pequena narrativa, as personagens travam um diálogo que oportuniza a expressão de diversos conceitos contraditórios sobre a vida e a arte. O escritor problematiza, por intermédio de seu texto ficcional, as angústias de um artista obcecado por sua obra e por suas concepções estéticas, "*C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde [...]*"²²³, entendimentos de um ideal de beleza que levaram *Frenhofer* à autodestruição e à loucura, podendo a arte se opor à vida e a vida estar em conflito com a expressão artística.

No prefácio da *Comédie humaine*, Balzac afirma que pouco dirá sobre os *Études Analytiques*, visto que havia publicado um só título, *La Physiologie du mariage*; ao mesmo tempo anuncia suas metas: "*D'ici à quelque temps, je dois donner deux autres ouvrages de ce*

²²¹ (BALZAC, Louis Lambert, 2010, p. 58)

²²² (AMBRIÈRE, 1990, p. 264)

²²³ (BALZAC, Le Chef-d'oeuvre, 2010, p. 11)

genre. D'abord la *Pathologie de la vie sociale*, puis *L'Anatomie des corps enseignants et la Monographie de la vertu*.²²⁴

No texto *Physiologie du mariage*, que alia o espírito anedótico ao analítico, Balzac trata o casamento como uma instituição necessária à sociedade, "*Le mariage peut être considéré politiquement, civilement et moralement, comme une loi, comme un contrat, comme une institution: loi, c'est la reproduction de l'espèce ; contrat, c'est la transmission des propriétés [...]*"²²⁵. Balzac mostra que a instituição casamento é necessária à sociedade, porém acaba revelando-se para as mulheres como um tratado desigual, por trazer-lhes frequentemente a infelicidade, condenando-as à resignação. Assim duas opções apresentam-se a elas: a sublimação pela maternidade: "*La femme mariée offrit alors en France le spectacle d'une reine asservie, d'une esclave à la fois libre et prisonnière*"²²⁶ ou o adultério: "*Un amant ne donne pas seulement la vie à tout, il fait aussi oublier la vie : le mari ne donne la vie à rien*"²²⁷

A *Physiologie du mariage* é o único de todos os trabalhos da mocidade cuja autoria Balzac reconheceu publicamente. A obra teve um êxito inesperado, sobretudo um êxito de escândalo; mas o que interessava ao escritor era repercussão e, naturalmente, a venda rápida da edição. As mulheres censuravam-na; os homens defendiam-na, ela era objeto de discussões em todos os salões, e todos a compravam. O sucesso levou Balzac a sair do anonimato e a assumir a responsabilidade pelo livro, explica Rónai²²⁸.

Outra obra compõe este último bloco de textos da *Comédie humaine: Petites misères de la vie conjugale*. Não se trata de um romance, mas de uma série de pequenos quadros, mais ou menos ligados, cujas personagens, embora tenham o mesmo nome, não são idênticas.

Na opinião de Rónai²²⁹, pequenos quadros que são, na realidade, aparas da oficina do grande romancista, uma coletânea de observações, que, por acaso, não entraram em nenhum romance, tendo o autor a ideia de reuni-las, animado pelo sucesso da *Physiologie du mariage*.

O anúncio, no momento da primeira edição, em 1846, era de que a obra *Petites misères de la vie conjugale* se configurava como uma continuação e um complemento

²²⁴ (BALZAC, 2000, p. 304)

²²⁵ (BALZAC, *Physiologie du mariage*, 2010, p. 67)

²²⁶ (Op. cit., p. 123)

²²⁷ (Op. cit., p. 221)

²²⁸ (RÓNAI, 1999, p. 58)

²²⁹ (Apud BALZAC, *A Comédia humana*, v. XVII, 1959, p. 517)

indispensável da *Physiologie du mariage*²³⁰. O romancista, dessa forma, voltava a explorar o tema – casamento - com seus assuntos correlatos: infelicidade conjugal, adultério, filhos e propriedade: "*Vous me demandez, ma chère maman, si je suis heureuse avec mon mari [...] monsieur de Fischtaminel n'était pas l'être de mes rêves [...]. La fortune, cette raison suprême, parlait d'ailleurs assez haut*"²³¹, iluminando o pragmatismo das relações matrimoniais e os possíveis dilemas de consciência que delas decorrem: "*J'ai tant envie, chère maman, d'être une honnête femme*"²³²

Balzac teve a ousadia e a coragem de se propor a uma imensa tarefa: a de apresentar um quadro universal e verídico da natureza contraditória da sociedade burguesa e dos dilemas do homem e da mulher da primeira metade do século XIX. A meta balzaquiana era imensa, mas, sobretudo, utópica. Seu plano era grandioso demais e não coube em sua curta existência. O fato de não concluí-lo não impediu a *Comédie humaine* de ser um vigoroso panorama das relações pessoais, sociais, políticas e econômicas e de fazer discussões que estão à frente da materialidade, que se deslocam em direção ao espírito.

5.4 O MICROCOSMO: *LE PÈRE GORIOT, ILLUSIONS PERDUES* E *SPLENDEURS*

A trilogia, *Le père Goriot, Illusions perdues* e *Splendeurs et misères des courtisanes*, pode ser vista como a representação de um microcosmo, no qual, de certa maneira, reúne-se todo o *capital* simbólico que o conjunto da obra do autor, *La Comédie humaine*, acumulou. Isso gera a impressão de ser ela a essência da produção literária balzaquiana, uma verdadeira intercessão desde a qual se podem acessar os mais variados títulos, dando também indícios de ser um monumento testamentário da vida de Balzac. Alguns elementos, entretanto, parecem evidenciar que, dentro dessa centralidade, há um ponto concêntrico: o coração desse pequeno mundo localiza-se em *Illusions perdues*.

Esta impressão de centralidade é reforçada quando se tomam em consideração as três partes que compõem *Illusions perdues*, que são verdadeiramente três romances distintos (*Les Deux Poètes, Un grand homme de province à Paris, Les souffrances de l'inventeur*), compondo eles uma pequena galáxia num *universo literário*, ele mesmo pertencente ao maior ciclo da *Comédie humaine*: o ciclo Vautrin.

²³⁰ (BALZAC, A Comédia humana, v. XVII, 1959, p. 517)

²³¹ (BALZAC, Petites misères de la vie conjugale, 2010, p. 133)

²³² (Op. cit., p. 137)

Tal impressão de centralidade também é reforçada por haver, em *Illusions perdues*, ao menos três evidências que se relacionam com essa convergência: a data de escritura dos três romances (respectivamente: 1834-1835; 1837-1843; 1836-1847); a relação de temporalidade fictícia entre os heróis balzaquianos e a cidade de Paris (Rastignac, 1819; Lucien, 1821-1822; o retorno de Lucien, 1824); o equilíbrio que faz entre o romance da ambição (*Le père Goriot*, fase ascendente) e o romance de decadência (*Splendeurs et misères*, fase descendente). Romance de ambição, mas também de desilusão, *Illusions perdues* é uma obra de síntese que contém esses dois extremos.

Além de tudo isso, *Illusions perdues* sugere ter uma função arquitetônica na *Comédie humaine*, não só por este romance fazer a ligação entre a vida parisiense e a vida provinciana, mas também por seus heróis e mesmo seus anti-heróis percorrerem diversos caminhos balzaquianos. Assim, encontra-se Rastignac em cerca de dezesseis romances; Vautrin, em cinco; D'Arthez, em quatro; Blondet, em nove; Lousteau, em treze²³³. Quando se analisa o número de personagens dos romances *Illusions perdues* e *Splendeurs et misères des courtisanes*, que são respectivamente em torno de 165 e 270, segundo Fernand Lotte²³⁴, percebe-se ainda mais o quanto esse microcosmo é significativo na literatura de Balzac.

Assim se concluí que, *Le père Goriot* é, sobretudo, uma história tanto da educação sentimental e social do jovem Rastignac, como do destino trágico do velho fabricante de massas. Já, *Illusions perdues* é um romance que traz como tema a força da imprensa, as artimanhas do mundo editorial e a luta dos jovens escritores, no início do século XIX. Balzac descreve os desejos de Lucien de Rubempré, poeta de coração puro e pleno de ambição, que se submete a humilhações, esperando alcançar o caminho do sucesso no mundo literário.

Illusions perdues representa a literatura, com todos seus agentes e atores distribuídos, segundo todas as faces e todas as etapas que envolvem a comunicação: leitores, escritura, publicação, crítica, recepção.

Hé ! mais, jeune homme, voilà des idées. Eh bien, je lirai votre ouvrage, je vous le promets. J'aurais mieux aimé un roman dans le genre de Mme Radcliffe; mais si vous êtes travailleur, si vous avez un peu de style, de la conception, des idées, l'art de la mise en scène, je

²³³ Números conferidos na publicação *La Comédie Humaine - Dictionnaire des personnages* (CERFBERR, ANATOLE & CHRISTOPHE, JULES, 2008).

²³⁴ LOTTE, Fernand. *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie humaine*. Paris: Librairie José Corti, 1956.

*ne demande pas mieux que de vous être utile. Que nous faut-il ?... de bons manuscrits.*²³⁵

*Moi, qui l'ai lu, je puis vous y signaler plusieurs fautes de français. Vous avez mis observer pour faire observer, et malgré que. Malgré veut un régime direct.*²³⁶

*Ils glanent, ces mendiants, des articles biographiques, des tartines, des faits-Paris aux journaux, ou des livres commandés par de logiques marchands de papier noirci qui préfèrent une bêtise débitée en quinze jours à un chef-d'œuvre qui veut du temps pour se vendre.*²³⁷

Balzac coloca a literatura e o jornalismo em planos distintos, mas como superfícies perpendiculares que se interceptam, gerando uma interseção de convivência mútua. O jornalismo se apresenta com uma identidade própria, não mais como um *métier* associado à literatura, visto não mais pelas lentes do fazer literário. *Illusions perdues* testemunha o convívio dos campos do mundo da escrita, sua relação de rivalidade, sedução recíproca e estímulo efervescente.

Splendeurs constitui-se, na verdade, de várias histórias costuradas pela figura que, na *Comédie humaine*, encarna o *mal*, o temível Vautrin, conhecido também como Jacques Collin. Evidenciam-se, nessa obra, uma série de armadilhas e jogos amorosos e, principalmente, uma imersão no mundo do crime, das prisões e dos procedimentos jurídicos, um mergulho em uma Paris não luminosa, repleta de artimanhas, em que somente os fortes não sucumbem. É nesse cenário que Lucien de Rubempré encontra sua saída: o suicídio.

5.5 A PRESENÇA DE UM NARRADOR ONISCIENTE

A narrativa balzaquiana é estruturada por um narrador dotado de excepcional saber, competência, talento, um mestre absoluto no universo ficcional por ele construído e exposto. Uma figura que não só organiza como também domina a história, um ser onisciente, se fazendo presente em todos os lugares, conhecedor dos sentimentos e dos pensamentos do conjunto das personagens. Evidencia-se uma instância narrativa heterodiegética, centrada no narrador, que Reuter²³⁸ define como um controlador de todo o saber (ele sabe mais que as

²³⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 228)

²³⁶ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 231)

²³⁷ (Op. cit., p. 266)

²³⁸ (Introdução à análise do romance, 2004, p. 75)

personagens), sem limitações de profundidade externa ou interna, estando em todos os lugares e em todos os tempos, o que lhe permite flashbacks e antecipações certas.

A presença desse tipo de narrador é bem característica na produção literária do escritor. *Illusions perdues* não foge à regra. Com uma escritura em terceira pessoa, encontra-se, nessa obra, um tipo de *deus*, que sem ser personagem, sem ter nome, é peça fundamental na arquitetura da narrativa, pois cabe a ele apresentar os elementos textuais: as personagens, os espaços e mesmo o contexto político e social; "*La Restauration avait depuis neuf ans aggravé cet état de choses assez calme sous l'Empire. La plupart des maisons du haut Angoulême sont habitées ou par des familles nobles [...]*"²³⁹.

No primeiro instante, acredita-se que essa figura é um observador objetivo e imparcial, mas ela está longe de ser neutra, visto que julga, constrói sua própria visão no decorrer da história e, por vezes, dialoga com seu leitor: "*Parmi les bizarreries de la société, n'avez-vous pas remarqué les caprices de ses jugements et la folie de ses exigences? Il est des personnes auxquelles tout est permis: elles peuvent faire les choses les plus déraisonnables*"²⁴⁰

Há momentos em que esse *compositor divino* se ausenta e, com esse recuo, é gerado espaço para que o leitor ouça a fala do conjunto das personagens. Assim, sem o narrador perder o controle, um jogo de presença e ausência é exposto. Quando essa movimentação ocorre, escutam-se as vozes da diversidade, é o momento de virem à tona opiniões divergentes e representativas de segmentos que compõem o todo. Assim, o jogo dialético tão característico de Balzac surge em *Illusions perdues* e se apresenta através das forças conflitantes: literatura e jornalismo.

Assim, *l'Œuvre capitale de Balzac* retrata a literatura: sua realidade física, suas condições materiais e seu exercício intelectual frente às atividades que com ela se relacionam – a leitura, a voz alta ou silenciosa, individual ou coletiva; a criação, a lenta maturação de um gênio ou a rápida produção do jornalismo; a recepção crítica, livre e desinteressada ou afetada por interesses comerciais. O pano central destas três esferas fornece não só algumas reflexões sobre o contexto da cadeia produtiva da palavra escrita no século XIX, mas também as discussões que, naquele período, se realizavam sobre os caminhos para alcançar o sucesso literário e, sobretudo, os riscos que o jornalismo poderia oferecer aos jovens talentos.

²³⁹ (Illusions perdues, 2010, p. 86)

²⁴⁰ (Op. cit., p. 161)

5.6 A GÊNESE DE UMA GRANDE OBRA

Ao começar a escrever *Illusions perdues*, Balzac se propôs a uma tarefa modesta. Seu projeto inicial era escrever somente vinte páginas para tratar das ilusões de um jovem poeta provinciano e seus desapontamentos face ao mundo parisiense. Não obstante, como de hábito, as vinte páginas transformaram-se em quarenta, o conto veio a ser uma novela, a novela chegou a um romance. No prefácio da primeira parte (1837), o autor reconhece a dificuldade de saber o momento em que uma obra deve terminar e justifica-se: "*Le plan primitif n'allait pas plus loin; mais quand à l'exécution tout a changé, la tomaison inexorable était arrêtée, et la spéculation ne pouvait pas attendre ; il lui a donc fallu s'arrêter à la limite qu'il avait posée lui-même à l'œuvre*"²⁴¹.

O criador da *Comédie humaine*, depois de ter finalizado sua experiência no *La Chronique de Paris* (1836), hospedou-se no *Château de Saché*, localizado na região de Touraine, de propriedade de um amigo da família do romancista. M. Jean Margonne disponibilizou ao escritor um quarto no segundo andar, onde Balzac, distante das turbulências da vida parisiense e de seus problemas financeiros, podia dedicar-se à literatura. Assim, o escritor, em uma curta estada no castelo, ou seja, em um intervalo de quatro dias apenas (23 a 26 de junho), escreveu as primeiras quarenta e três páginas de *Illusions perdues*.

Balzac publicou *Illusions perdues*, em 1837, por intermédio do editor Werdet. Essa obra compunha as *Scènes de la vie de province*, romance que, inicialmente, seria constituído de uma única parte. A intriga terminaria com o jovem poeta longe de Angoulême, em Paris, extremamente desiludido com sua aventura amorosa e, sobretudo, sentindo-se só na grande cidade "(...) *les ombres de sa mère, de sa soeur, de David vinrent autour de lui, il entendit de nouveau les larmes qu'ils avaient versées au moment de son départ, et il pleura lui-même, car il était seul dans Paris, sans amis, sans protecteurs.*"²⁴². Sobre o romance de 1837, repousava claro contraste não só entre as personagens David Séchard e Lucien de Rubempré, como também as diferenças entre capital e província, além das consequências da atmosfera parisiense sobre a vida dos ingênuos provincianos. Contudo, Balzac modificou seus planos e ampliou seu tema.

Em 1839, *Un Grand homme de province à Paris* foi editado por Souverain. No prefácio da segunda parte de *Illusions perdues*, Balzac afirmou não só que o quadro não

²⁴¹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 48)

²⁴² (Op. cit., p. 216)

estava completo, como também que este só estaria concluído quando seu herói retornasse à província e, mais, anunciou o título da terceira e última parte: *Les Souffrances de l'inventeur*²⁴³.

Entretanto, somente três anos depois (1843), o autor publicou *Les Souffrances de l'inventeur* no formato de *roman feuilleton*. A edição desta terceira e última parte apareceu no período de nove de junho a quatorze de agosto, com o título: *David Séchard ou les Souffrances de l'inventeur*²⁴⁴.

Assim, depois de mais de uma década de execução, o projeto de *Illusions perdues* chegou ao fim. Da proposta primitiva de Balzac muito foi ampliado, a narrativa tomou outro rumo. Susanne Jean-Bérard (1961) em sua obra *La Genèse d'un roman de Balzac*, ao abordar o método de criação balzaquiano, distingue a dificuldade do criador da *Comédie humaine* em ser o mestre absoluto de sua criação: "*Les personages en particulier semblent doués d'une vie propre, ils évoluent, entraînant l'action, et le romancier les suit plutôt qu'il ne les mène*" (apud DIAZ, 2001, p. 167). Essa adversidade que Balzac enfrentou permite, em parte, que se compreenda a extensão de suas narrativas, o gritante distanciamento entre a obra projetada e a executada e ainda disponibiliza indícios para a análise do método de escritura balzaquiano. As costuras entre partes e mesmo entre capítulos deixam vestígios relevantes para a compreensão do caminho percorrido pelo romancista até chegar ao fechamento de determinado título.

Na *Comédie humaine*, o percurso da personagem Lucien de Rubempré se realiza de forma complexa e desordenada. Quando se consideram as duas narrativas, *Illusions perdues* e *Splendeurs et misères des courtisanes*, evidencia-se um método de criação fragmentado e tumultuado, que, apesar dessas fragilidades, não compromete a unidade da narrativa. Fugidia dos planos de seu mentor, essa obra se transformou num importante romance balzaquiano e falou por si mesma²⁴⁵.

²⁴³ (BALZAC, Préface de la première édition (1839). In.: *Illusions perdues*, 2010, p. 50)

²⁴⁴ (BERTHIER, Histoire du texte. In.: *Illusions perdues*, 2010, p. 42)

²⁴⁵ Esta conclusão apoia-se na comparação entre duas linhas de tempo: a do tempo presente, em cada narrativa que compõem a trilogia, e a do tempo de escritura de cada narrativa, ver Anexo 2.

5.7 RESUMO DA INTRIGA

Primeira parte: *Les deux poètes* - O romance inicia-se na cidade de Angoulême, por volta de 1820, com dois heróis balzaquianos, Lucien Chardon de Rubempré e David Séchard, jovens, talentosos e desafortunados. O primeiro, filho de farmacêutico, deseja tornar-se um grande poeta. O segundo, filho de um impressor, estuda a arte da tipografia na escola de Didot em Paris e sonha revolucionar a indústria de papel. Essas duas personagens, que possuem características físicas e psicológicas diferentes e fortes laços afetivos entre si, têm ambições e expectativas diametralmente opostas.

Lucien colabora na tipografia de seu amigo de infância, Séchard. Após a morte de seu pai, o boticário da cidade, ele passa a viver modestamente graças ao trabalho de sua mãe, mulher de poucos recursos financeiros e de origem aristocrata, e de sua irmã, Ève. Nas horas vagas, ensaia-se como poeta. Lucien aspira a inserir-se na alta sociedade de Angoulême. Convidado a ler seus poemas, ele vem a frequentar o salão de Mme Louise de Bargeton, mulher nobre e esposa de uma autoridade local. A grande dama será a iniciadora do jovem nos códigos da vida mundana e, sobretudo, nos caminhos do amor. A beleza do poeta e seu grande interesse por Mme de Bargeton despertam inveja, particularmente do conde Sixte du Châtelet, que alimenta o desejo de se tornar amante da aristocrata. Châtelet coloca a sociedade de Angoulême contra o poeta e o descrédito é construído com base na posição social do rival.

Apaixonado, David Séchard se casa com a irmã de Rubempré, Ève Chardon, com quem compartilha afeto e dedicação ao poeta Lucien. Os destinos dos dois amigos divergem. O futuro de David está junto a Ève e na tipografia de seu pai, onde ele poderá dedicar-se às suas pesquisas. O de Lucien deverá se cumprir em Paris, lugar de consagração dos talentos literários.

A relação entre Lucien e a aristocrata Louise gera uma série de rumores na cidade. M. de Bargeton, para defender sua honra, se bate em duelo com M. Stanislas de Chandour, que difamara Louise. Ferido, o esposo traído se retira para sua casa de campo. Mme de Bargeton aproveita a ausência do marido e foge com Lucien Rubempré para Paris, com o objetivo de introduzi-lo na sociedade parisiense, acreditando ser essa a única maneira de o jovem encontrar o sucesso literário. Séchard sabe dos riscos a que Rubempré estará exposto:

"L'imprimeur remonta dans son méchant cabriolet, et disparut le coeur serré: il avait d'horribles pressentiments sur les destinées de Lucien à Paris [...]"²⁴⁶.

Segunda parte: *Un grand homme de province à Paris* - Paris, lugar dos jovens escritores e poetas, é também o lugar da perda das ilusões sobre o ser amado. O amor dos dois enamorados de Angoulême, Lucien e Louise, não resiste à ebulição da noite nos salões da Ópera. Logo, os dois amantes começam a duvidar de seu amor: cada um compara o outro aos homens e às mulheres da sociedade parisiense. Ao fazer essa comparação, defeitos são encontrados. Mme de Bargeton, influenciada por sua prima, Mme d'Espard, chega à conclusão que deve se distanciar de Lucien para adquirir credibilidade na sociedade, e, assim, os amantes rompem.

Lucien, privado de sua protetora e amante, decide levar uma vida simples e passa, então, a dedicar boa parte de seu tempo a seus manuscritos. Instalado em um pequeno quarto de hotel no Quartier Latin, dois lugares fazem parte de sua rotina: a biblioteca Sainte-Geneviève e o restaurante Flicoteaux. Na primeira, nosso poeta passa metade de sua jornada se consagrando aos estudos, e, no segundo, faz suas refeições a um preço barato e, cheio de esperanças, projeta seu futuro.

Ainsi mes deux cent quarante francs suffiront aux quatre premiers mois. D'ici là, j'aurai sans doute vendu l'Archer de Charles IX et les Marguerites. N'ayez donc aucune inquiétude à mon sujet. Si le présent est froid, nu, mesquin, l'avenir est bleu, riche et splendide. La plupart des grands hommes ont éprouvé les vicissitudes [...].
247

No entanto, Lucien descobre as dificuldades da carreira literária. Em uma manhã de setembro, sai decidido, portando seus manuscritos. Ainda desinformado sobre o funcionamento do mundo editorial, acaba por procurar dois distribuidores – "Vidal et Porchon, *libraires-commissionnaires pour la France et l'étranger*"²⁴⁸ – pensando que poderiam comprar suas obras, mas é orientado a buscar um editor: "*Allez voir ceux qui achètent des manuscrits, le père Doguereau, rue du Coq, auprès du Louvre, il est un de ceux qui font le roman [...]*"²⁴⁹. O jovem assim o faz, contudo o momento desse encontro com Doguereau é o da tomada de consciência sobre a lógica comercial estabelecida na literatura:

²⁴⁶ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 183)

²⁴⁷ (Op. cit., p. 47)

²⁴⁸ (Op. cit., p. 57)

²⁴⁹ (Op. cit., p. 59)

— *Je vous l'achète quatre cents francs, dit Doguereau d'un ton mielleux et en regardant Lucien d'un air qui semblait annoncer un effort de générosité.*
 — *Le volume ? dit Lucien.*
 — *Le roman, dit Doguereau sans s'étonner de la surprise de Lucien. Mais, ajouta-t-il, ce sera comptant. Vous vous engagerez à m'en faire deux par an pendant six ans [...].*²⁵⁰

O negociante de romances reage à indignação do poeta dizendo-lhe: "*— Le voilà, dit le vieux libraire. Vous ne connaissez pas les affaires, monsieur [...]*"²⁵¹. Depois de ter jogado seus manuscritos ao chão e de ter dito: "*— J'aime mieux le brûler, monsieur!*"²⁵². O herói, desiludido, resolve dar uma caminhada para colocar os pensamentos em ordem e aproveita para ir até a biblioteca. Ao encontrá-la fechada, faz seu primeiro amigo na cidade de Paris, Daniel D'Arthez.

Daniel, líder de um grupo de intelectuais chamado Cenáculo da *Rue des Quatre-Vents*, convida Lucien a participar de sua organização, formada por jovens de diversas profissões: o cirurgião Desplein; o médico Horace Bianchon; o filósofo Léon Giraud; o pintor Joseph Bridau; o poeta cômico Fulgence Ridal; o fisiologista Meyraux; os republicanos Louis Lambert e Michel Chrestien, todos homens de coração puro e de talento. O grupo acredita que o caminho do reconhecimento é o caminho árduo do trabalho e da persistência. Segundo D'Arthez: "*— On ne peut pas être grand homme à bon marché, lui dit Daniel de sa voix douce. Le génie arrose ses oeuvres de ses larmes. Le talent est une créature morale qui a, comme tous les êtres, une enfance sujette à des maladies [...]*"²⁵³.

Algum tempo depois, Rubempré conhece Étienne Lousteau, um jornalista que o conduz ao mundo dos periódicos. Lucien faz sua estréia na imprensa, apesar dos conselhos de seus amigos do Cenáculo da *Rue des Quatre-Vents*, que não viam o jornalismo com bons olhos. Conduzido por sua vaidade e por suas fraquezas, o poeta se lança ao jornalismo. Sua estréia é um grande sucesso. Étienne o coloca em destaque na imprensa como crítico literário e dramático e o insere nos círculos da literatura e do teatro, além de ajudá-lo a publicar sua obra poética e seu primeiro romance. Lousteau, ao saber da história amorosa do poeta com Louise de Bargeton, propõe que ele se vingue com a publicação de notas humorísticas sobre Châtelet:

²⁵⁰ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 63)

²⁵¹ (Op. cit., p. 64)

²⁵² (Op. cit., p. 65)

²⁵³ (Op. cit., p. 68)

— *Tiens, le journal manque de bête noire, nous allons l’empoigner. Ce baron est un beau de l’empire, il est ministériel, il nous va, je l’ai vu souvent à l’Opéra. J’aperçois d’ici votre grande dame, elle est souvent dans la loge de la marquise d’Espard. Le baron fait la cour à votre ex-maîtresse, un os de seiche.*²⁵⁴

Conquistado por Coralie, artista de teatro e protegida de M. Camusot, um rico mercador, Rubempré torna-se amante da atriz. Ele se vê em uma existência luminosa. Colaborador no jornal de Andoche Finot, ele tem como colegas os redatores: Étienne Lousteau, Hector Merlin, Félicien Vernou, Nathan, F. du Bruel et Blondet. Essa boa fase do jovem não é, porém, bem administrada. Enormes dívidas são contraídas, todas para que Lucien possa brilhar na sociedade parisiense. Seus artigos – brilhantes, mas sarcásticos – irritam progressivamente seus colegas jornalistas, invejosos de sua glória.

Assim, ele, de forma ambiciosa e ingênua, é induzido a más escolhas na crítica literária:

*Voici un exemplaire du livre de Nathan que Dauriat vient de me donner, et dont la seconde édition paraît demain; relis cet ouvrage et fais un article qui le démolisse [...] — Mais que peut-on dire contre ce livre? il est beau, s’écria Lucien.*²⁵⁵

No campo pessoal:

*Dans la verve où il était, il fit à petites plumées l’article terrible promis à Blondet contre Châtelet et Mme de Bargeton. Il goûta pendant cette matinée l’un des plaisirs secrets les plus vifs des journalistes, celui d’aiguiser l’épigramme, d’en polir la lame froide qui trouve sa gaine dans le cœur de la victime, [...].*²⁵⁶

Na política:

*La fondation du Réveil, de la Foudre, du Drapeau blanc, tous journaux destinés à répondre aux calomnies, aux injures, aux railleries de la presse libérale, [...] notre sacerdoce est précisément ce qui nous a conduits à publier un journal digne et grave dont l’influence sera dans peu de temps respectable et sentie, imposante et digne, [...] eh! bien, cette artillerie royaliste et ministérielle est un premier essai de représailles, entrepris pour rendre aux Libéraux trait pour trait, blessure pour blessure. Que croyez-vous qu’il arrivera, Lucien?*²⁵⁷

²⁵⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 161)

²⁵⁵ (Op. cit., p. 223)

²⁵⁶ (Op. cit., p. 245)

²⁵⁷ (Op. cit., p. 307)

Tais opções o conduziram a uma série de animosidades que resultaram em isolamento e prejuízo de sua legitimidade, além da perda de um conjunto de privilégios nos teatros e, o mais grave, na não publicação de seus artigos.

Vítima de suas próprias contradições e de sua vingança contra a aristocrata de Angoulême, o jovem poeta passa por um momento de desequilíbrio de sua trajetória. A nobreza passa a vê-lo com reservas, consequência de sua afronta a Mme de Bargeton. Sem poder pagar suas dívidas, sem ter trabalho, Rubempré emite notas promissórias falsas em nome do cunhado, David Séchard. Sua amante adocece e morre repentinamente. O dinheiro conseguido por meio das notas promissórias é gasto nos atos fúnebres de Coralie. Diante da morte de sua amante, só e arruinado, ele decide retornar a Angoulême.

Terceira parte: *Les souffrances de l'inventeur* - Ao retornar à Angoulême, Lucien é recebido por sua irmã e por sua mãe com certa reticência. Justificando a atitude das mulheres, pensa: "*Elles sont bourgeoises, elles ne peuvent pas me comprendre, se dit-il en se séparant ainsi de sa soeur, de sa mère et de Séchard qu'il ne pouvait plus tromper ni sur son caractère, ni sur son avenir [...]*"²⁵⁸. Ao ler o jornal da cidade, no dia seguinte à sua chegada, Lucien tem uma grata surpresa com a matéria de capa:

*Que la Franche-Comté s'enorgueillisse d'avoir donné le jour à Victor Hugo, à Charles Nodier et à Cuvier; la Bretagne, à Châteaubriand et à Lamennais; la Normandie, [...] de grands hommes; nous aussi, nous avons un poète! l'auteur des beaux sonnets intitulés les Marguerites joint à la gloire du poète celle du prosateur, car on lui doit également le magnifique roman de l'Archer de Charles IX. [...]*²⁵⁹

Envaidecido, o poeta é recebido em um jantar pela alta sociedade: "Toutes les femmes regardaient Lucien comme un phénomène. Son impertinence inattendue avait laissé Mme du Châtelet sans voix ni réponse. En voyant Lucien l'objet de l'admiration de toutes les femmes [...]"²⁶⁰. Mas sua ilusão se faz efêmera, prontamente a realidade o chama.

A situação financeira catastrófica, na qual ele mergulhou Ève e David, o leva a um enorme sentimento de culpa. Sua irmã e seu cunhado são perseguidos pelos credores, desejosos de recuperar o dinheiro tomado por Rubempré.

²⁵⁸ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 119)

²⁵⁹ (Op. cit., p. 121)

²⁶⁰ (Op. cit., p. 155)

David Séchard dedica todo seu tempo à pesquisa de um novo processo de fabricação de papel. Ève coloca todas as suas forças para salvar a tipografia, que se encontra à beira da falência, em função das manobras da concorrência dos irmãos Cointet, únicos adversários de David e proprietários de uma grande tipografia na região. Os irmãos Cointet, ansiosos em acabar com a concorrência de David, agem de forma desleal. Corrompem um dos operários de Séchard com a intenção de descobrir e se apropriar dos resultados das pesquisas de David sobre um novo processo de fabricação de papel.

Não havendo possibilidade de ressarcimento, os credores contratam um advogado, que consegue levar David à prisão. Ao mesmo tempo, os Cointet lhe propõem a compra da tipografia e de todos os direitos de sua invenção. Dessa forma, ele teria seus débitos quitados, o que lhe permitiria viver decentemente.

As tentativas de reparação feitas por Lucien não alcançam bons resultados e todo o seu empenho em corrigir suas faltas acaba por ser desastroso. Após a prisão de David, ele foge, deixando uma carta à sua irmã, em que comunica seu desejo de cometer suicídio: "*La mort me semble préférable à une vie incomplète; et, dans quelque position que je me suppose, mon excessive vanité, me ferait commettre des sottises [...]*"²⁶¹.

Na estrada, Rubempré encontra um viajante estranho e autoritário, o padre espanhol Carlos Herrera, que se propõe a ser seu benfeitor em Paris. Intrigado com a figura, Lucien o acompanha numa parte do caminho e, ao fim, se deixa convencer. O padre lhe promete, então, a devolução do dinheiro a Ève e David, além de um futuro brilhante.

Ève e David aceitam a proposta dos Cointet de compra da tipografia e dos direitos autorais referentes às suas descobertas. O casal, assim, vai viver próximo à propriedade do velho Séchard. Como único herdeiro do antigo tipógrafo, David tem sua situação financeira transformada após a morte do pai, passando o casal a viver confortavelmente. A invenção do novo processo de fabricação de papel enriquece consideravelmente os Cointet e revoluciona o mundo editorial. Infelizmente, David não se beneficia financeiramente de suas pesquisas.

O encontro de Rubempré e de Carlos Herrera é um momento de exaltação, de possessão de si mesmo e de renascimento: ao preço de um estranho pacto, o jovem poeta pode retornar à conquista da glória e de Paris.

²⁶¹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 166)

*Obéissez-moi comme une femme obéit à son mari, comme un enfant obéit à sa mère, je vous garantis qu'en moins de trois ans vous serez marquis de Rubempré, vous épouserez une des plus nobles filles du faubourg Saint-Germain, et vous vous assierez un jour sur les bancs de la Pairie [...] Je vous maintiendrai, moi, d'une main puissante dans la voie du pouvoir, et je vous promets néanmoins une vie de plaisirs, d'honneurs, de fêtes continuelles... Jamais l'argent ne vous manquera... Vous brillerez, vous paraderez, pendant que, courbé dans la boue des fondations, j'assurerai le brillant édifice de votre fortune. J'aime le pouvoir pour le pouvoir, moi!*²⁶²

Na continuidade da personagem Lucien de Rubempré, *Illusions perdues* se abre para *Splendeurs et misères des courtisanes*.

²⁶² (Op. cit., p. 186)

6 *ILLUSIONS PERDUES*: IMPRENSA, HISTÓRIA E ESPAÇO

6.1 HISTÓRIA DA IMPRENSA: DOS MANUSCRITOS À TIPOGRAFIA

Embora o tempo histórico da narrativa abranja o intervalo de 1821 a 1830, ou seja, do antepenúltimo ano do governo de Louis XVIII até a Revolução de Julho, Balzac coerentemente com seu desejo de ser verdadeiramente um historiador não se restringiu ao próprio tempo ficcional *de Illusions perdues*. Sensível à relatividade histórica, o autor evoca épocas históricas diferentes através da trajetória de suas personagens, dos principais eventos do final dos anos mil setecentos até as primeiras décadas dos mil oitocentos. Assim, cada época é frequentada por períodos antecedentes: "*Le besoin de l'époque est le drame. Le drame est le vœu d'un siècle où la politique est un mimodrame perpétuel. N'avons-nous pas vu en vingt ans, diras-tu, les quatre drames de la Révolution, du Directoire, de l'Empire et de la Restauration ?*"²⁶³

Nas primeiras décadas do século XIX, a imprensa fez progressos consideráveis, os jornais se multiplicaram e se diversificaram em numerosas categorias e aumentaram suas tiragens crescentes. Na França, a tiragem da imprensa cotidiana passou de 50.000 a 1 milhão de exemplares. Essa prosperidade foi paralela à evolução geral do mundo ocidental²⁶⁴.

E, nesse percurso histórico, destacaram-se fatores políticos e sociais. Os governos tentaram frear o avanço da imprensa pela razão de que ela tornava mais difícil o exercício do poder. Legisladores criaram um arsenal de leis, regulamentos, visando restringir as liberdades de imprensa. Essas restrições, contudo, tiveram uma eficácia temporária. A evolução política geral, a elevação do nível de cultura, tanto das classes privilegiadas como das populares,

²⁶³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 371)

²⁶⁴ (ALBERT e TERROU, 1970, p. 33)

ampliaram a curiosidade e segmentaram o público consumidor: a imprensa passou a ser uma necessidade e um instrumento capaz de satisfazer o novo leitor.

O universo dos jornais, do período anterior, foi caracterizado basicamente por escritos não periódicos (libelos, panfletos), que formavam uma vigorosa e combatente imprensa de opinião. A censura que fora imposta pelo decreto de 1723, o qual regulamentou o Código da Imprensa Francesa até 1789, impôs aos impressos e a quem os editasse um conjunto de medidas paralisadoras. Paradoxalmente, essas restrições alimentaram simultaneamente uma imprensa oficiosa, que se fazia contínua e que chegou a provocar risos aos filósofos e aos homens de letras. Os jornais não eram consenso entre os intelectuais daquela época. A polêmica entre os grandes nomes do Século das Luzes e o jornalismo instalava-se, posta a serviço, é verdade, do poder e dos valores tradicionais e mesmo dos abusos, sugere Terrou²⁶⁵.

No entanto, o perfil dessa imprensa transformou-se, adquirindo contornos mais precisos. Acessível a uma pequena minoria, ainda que fosse por seu preço, ela conquistava progressivamente seu espaço. *La Gazette*, em 1762, tornou-se bi-semanal; *Le Mercure* que, por volta de 1750, contava 2.000 assinantes, em 1764 estava presente em 55 cidades francesas e nove estrangeiras. De 1631 a 1789, segundo Eugène Hatin²⁶⁶, o primeiro historiador da imprensa francesa²⁶⁷, havia, na França, cerca de 350 jornais ou coletâneas periódicas e, em Paris, no ano de 1779, circulavam em torno de quarenta e um jornais.

À medida que o poder absoluto declinava ao longo do século e o movimento iluminista avançava, os embates e as discussões políticas foram paulatinamente construindo uma espécie de tolerância, que colaborou significativamente para que o princípio de liberdade de imprensa se realizasse. Os encarregados pela repressão acabaram por negligenciá-la, com o argumento de que: "*não há lei que seja executada quando uma nação inteira procura favorecer a fraude*", assim afirmou Malesherbes²⁶⁸, bibliotecário do Rei e representante do controle administrativo sobre a imprensa²⁶⁹.

O princípio de liberdade de imprensa sustentou-se sobre a doutrina liberal e o fundamento de um direito natural do indivíduo. Embora tanto Diderot como outros

²⁶⁵ (TERROU, 1964, p. 23)

²⁶⁶ Bibliografia da imprensa periódica francesa (1866).

²⁶⁷ (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 881)

²⁶⁸ Cristiano Guilherme de Lamoignon de Malesherbes (1721-1794), magistrado e político francês, foi o primeiro presidente do Tribunal de recursos e diretor da biblioteca, mostrou-se tolerante e esclarecido em relação à Enciclopédia. Secretário de Estado (1775-1776), emigrou no período de 1790 a 1792, tendo sido advogado de Louis XVI perante a Convenção. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 3754)

²⁶⁹ (*Apud* TERROU, 1964, p. 23)

enciclopedistas tivessem rejeitado a integração da prática jornalística à república das letras, ao mundo dos sábios, eruditos e escritores²⁷⁰, eles não se curvaram à censura. A *Encyclopédie* prestou não só apoio de princípio, como também de auxílio a uma espécie embrionária de conduta ética profissional. Jaucourt²⁷¹ disse que, "*os inconvenientes dessa liberdade de imprensa são tão pouco consideráveis quando comparados às suas vantagens que esse deveria ser o direito comum do Universo*"²⁷². Diderot afirmou que, "*não é suficiente que um jornalista tenha conhecimentos, é preciso também que seja equitativo [...] que tenha um julgamento sólido e profundo, do gosto, da sagacidade [...] que não disfarce e não altere nada [...]*"²⁷³.

Em 1789, a fórmula francesa de liberdade de imprensa estava igualmente impregnada da concepção do direito natural à livre manifestação e das responsabilidades decorrentes deste direito. Ela acentuava a necessidade de intervenção da lei para restringir os casos de abusos, pois ao limitar os direitos de cada um, garantia os direitos de todos. Diferentemente da concepção americana, que defendia que a liberdade de imprensa somente poderia existir se não houvesse nenhuma intervenção a fim de limitá-la.

Assim, para os franceses, a ideia de liberdade estava estreitamente associada à ideia de responsabilidade. Em 1789, a liberdade de imprensa foi proclamada, através do artigo 11 da *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. O direito à livre manifestação parecia começar a encontrar o seu caminho: "*o jornal saiu todo armado do cérebro da Revolução, mal havia nascido, transformava-se na arena das grandes lutas [...] O jornal é o grito de guerra, a provocação, o ataque, a defesa*" afirmaram os Goncourt²⁷⁴. O clima era de debate político, instalando-se, em alguns momentos, um tom pouco intenso, reflexo do desencadear das paixões políticas. A consequência disso foi acrescentar, ao princípio da liberdade de todo homem de escrever, falar e imprimir e publicar, a instituição de uma comissão julgadora que, mais tarde, terá a função de avaliar todos os textos publicados.

²⁷⁰ Benhamou Paul. Le journalisme dans l'Encyclopédie. In: Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, número 5, 1988. pp. 45-54. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1988_num_5_1_979>. Acesso em: 22 dez. 2013, 09:29.

²⁷¹ Chevalier **Louis de Jaucourt** (16 de Setembro 1704, Paris – 3 Fevereiro de 1779, Compiègne) foi um erudito Francês e um dos mais prolíficos contribuidores para a *Encyclopédie*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_de_Jaucourt>. Acesso em: 19 dez. 2013, 17:30.

²⁷² (A*pu*d. TERROU, 1964, p. 25)

²⁷³ (Op. cit., p. 25)

²⁷⁴ (Op. cit., p. 27)

A *Constitution du 5 Fructidor An III*²⁷⁵ reafirmou, nos artigos 353²⁷⁶ e 355²⁷⁷, o princípio da liberdade de imprensa. Ele foi garantido, reservando, contudo, o direito à possibilidade de suspendê-la quando as circunstâncias o tornassem necessário, em caráter provisório. Com o Diretório, a imprensa conheceu a liberdade, mas esta desaparecerá com o Consulado e o Império. Napoleão desenvolveu uma política que tinha como essência o controle e a orientação dos jornais: "*se soltar o freio da imprensa, não ficarei três meses no poder*" escreveu Bonaparte logo depois do 18 brumário²⁷⁸. Sob o reinado de Napoleão, a imprensa não passou de um serviço de propaganda do governo e os jornalistas, agentes do poder, expostos à mais completa arbitrariedade, afirma Terrou²⁷⁹.

Balzac apresenta, em *Illusions perdues*, indícios dessa relação política de Napoleão Bonaparte com a imprensa e a pouca ou quase nenhuma importância que o Imperador dava à livre expressão das ideias:

*Napoléon avait bien raison de museler la Presse. Je gagerais que, sous un gouvernement élevé par elles, les feuilles de l'Opposition battraient en brèche, par les mêmes raisons et par les mêmes articles qui se font aujourd'hui contre celui du Roi, ce même gouvernement au moment où il leur refuserait quoi que ce fût.*²⁸⁰

Ao fim do século XVIII e início do XIX, uma mudança qualitativa ocorre. O conceito da imprensa de informação afirma-se, influenciado pelos movimentos revolucionários e também, em parte, pela Guerra de Independência dos Estados Unidos. Além das disputas políticas, fatores tecnológicos foram determinantes para o progresso do jornalismo, pois esses propiciaram a transformação da tipografia, que deixou de ser um processo artesanal para ser industrial.

²⁷⁵ Esta Constituição confiou o poder executivo a um Conselho composto por cinco diretores, o governo do Diretório, teve uma duração de quatro anos (1795-1799).

²⁷⁶ Article 353. - Nul ne peut être empêché de dire, écrire, imprimer et publier sa pensée. - Les écrits ne peuvent être soumis à aucune censure avant leur publication. - Nul ne peut être responsable de ce qu'il a écrit ou publié, que dans les cas prévus par la loi. Disponível em: <<http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-du-5-fructidor-an-III.5086.html>>. Acesso em: 21 dez. 2013, 18:22.

²⁷⁷ Article 355. - Il n'y a ni privilège, ni maîtrise, ni jurande, ni limitation à la liberté de la presse, du commerce, et à l'exercice de l'industrie et des arts de toute espèce. - Toute loi prohibitive en ce genre, quand les circonstances la rendent nécessaire, est essentiellement provisoire, et n'a d'effet que pendant un an au plus, à moins qu'elle ne soit formellement renouvelée. Disponível em: <<http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-du-5-fructidor-an-iii.5086.html>>. Acesso em: 22 dez. 2013, 18:40.

²⁷⁸ (*Apud.* TERROU, 1964, p. 28)

²⁷⁹ (A informação, 1964, p. 28)

²⁸⁰ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010)

A escrita, já no século XV, através de Gutenberg (1400-1468), experimentara uma verdadeira revolução tecnológica. O impressor alemão fixou a escrita aos *tipos*, às letras de chumbo, impossibilitando que suas formas evoluíssem pela destreza e fluidez da mão do calígrafo. Assim, a forma impressa de representação da linguagem por signos deixou de sofrer influências das mutações características do gesto humano. Esta será uma evolução permanente que se manterá ao longo de séculos seguintes.

A tipografia, entre os séculos XVIII e XIX, experienciou uma surpreendente fase, decorrente de sucessivos aperfeiçoamentos, a saber: a introdução da máquina para a fabricação do papel contínuo, em 1798, por Louis Nicolas Robert (1761-1828), que veio a substituir a fabricação artesanal, folha por folha; a invenção da prensa mecânica pelo alemão Friedrich Koning (1774-1833), em 1811, quando, utilizando o vapor como força motriz e tendo o papel preso a um cilindro, pôs a funcionar, em Londres, uma prensa que imprimia oitocentas folhas por hora; a invenção da prensa rotativa, dividida entre o americano Richard Hoe (1812-1886) e o francês Hippolyte Marinoni²⁸¹ (1823-1904), a qual viabilizou a utilização de clichês curvos, e a utilização do papel em bobina (Marinoni construiu para Émile Girardin, do *La Presse*, uma prensa em que o cilindro, após ter imprimido uma folha, retornava imediatamente, no sentido contrário, para imprimir outra). Essas técnicas de impressão abriram a possibilidade de tiragens mais rápidas, abundantes e com maior qualidade.

O romance *Illusions perdues* está fortemente marcado pela perspectiva positivista, não só pelas buscas científicas daquela época, como também pelas conquistas tecnológicas já alcançadas, a exemplo da prensa *Stanhope* que permitia impressões mais rápidas, e que fora levada da Inglaterra para a França nos primeiros anos da Restauração. O narrador adverte: "*À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province*". Angoulême não é Paris. A tipografia da província sofre uma espécie de atraso em relação à parisiense: "*Angoulême se servait toujours des presses en bois, auxquelles la langue est redevable du mot faire gémir la presse, maintenant sans application [...]*"²⁸². Mas não se poderia deixar de registrar a força das pesquisas relacionadas ao papel, tão presente na obra e naquele tempo histórico: "*Eh bien, il faut remplacer les procédés du Chinois au moyen de quelque machine*". É evidenciado o crescente predomínio da ciência na indústria e a necessidade de

²⁸¹ Disponível em: <http://www.arts-et-metiers.net/pdf/carnet_marinoni.pdf>. Acesso em: 22 dez.2013, 12:59.

²⁸² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 61)

melhoramentos mecânicos fundamentais para que esta desenvolva-se: "*On arrive par des machines à résoudre le problème du bon marché que procure à la Chine le bas prix de sa main-d'œuvre [...]* ". A maior produção decorrente da adoção de processos mecanizados alimentam os sonhos de Séchard : "*Si nous parvenions à fabriquer à bas prix du papier d'une qualité semblable à celui de la Chine, nous diminuerions de plus de moitié le poids et l'épaisseur des livres [...]* "²⁸³. Essa possibilidade constrói no imaginário de Séchard a ilusão do mundo burguês e capitalístico.

O extraordinário desenvolvimento da imprensa escrita introduzia novos conceitos, permitindo entrar em cena a palavra *informação*. Assim, nos primeiros anos da década de 30, surgia, em companhia dos avanços tecnológicos, a primeira agência de notícias. A Agência Havas, decana das grandes agências de informação internacionais, foi fundada em 1832, por Charles-Louis Havas. Inicialmente era um simples escritório de traduções. M. Havas tornou-se co-proprietário da *La Gazette de France*, um dos quatro diários que Napoleão não suprimiu. Com a queda do Imperador, arruinou-se. Ele, que havia sido banqueiro, fornecedor dos exércitos imperiais, estava reduzido, em 1814, a fazer traduções de jornais estrangeiros. Mas o advento de Louis-Philippe levou ao poder personalidades que Charles Havas conhecera outrora. Assim suas antigas relações puderam servir-lhe. Em 1832, inaugurou o *Bureau Havas*. O tradutor, que verdadeiramente se fez um homem de notícia, compreendeu a vantagem que trariam para os jornais as recentes descobertas: estradas de ferro, telégrafo aéreo. Tratou de ser o primeiro a receber, em Paris, os jornais estrangeiros, tirar deles as mais novas informações e vendê-las aos jornais da Capital e da província. Absorveu vários serviços de correspondência jornalística. Propôs às grandes folhas de Paris um serviço de permuta de notícias, acabando por monopolizar as traduções das notícias estrangeiras.

M. Havas inspirou Julius Reuter (Londres) e Bernhart Wolf (Alemanha). Três anos após, o seu escritório mudou de nome. Tornou-se Agência Havas e tomou o *slogan*: "Rapidamente informando, informado rapidamente". De espírito alerta, procurando inovar, M. Havas empregou sucessivamente o sistema de pombos-correios, o telégrafo de Chappe²⁸⁴ e,

²⁸³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010., p. 151)

²⁸⁴ Em 1793, um inventor francês, Claude Chappe, inventou o Telégrafo Semafórico, um sistema de sinalização visual. Os aparelhos de telégrafo de Chappe eram instalados em torres construídas com, sensivelmente, 10 a 15 km de distância entre elas. Cada aparelho era composto por dois braços de madeira móveis, ligados por uma trave. O operador na torre movia os braços e trave para diferentes posições e ângulos para indicar diferentes letras e símbolos, os quais eram observados pelo operador na torre seguinte através de telescópio. Este, por sua vez, retransmitia de forma idêntica a mensagem para a torre seguinte. Desta forma, as mensagens eram transmitidas de torre em torre.

mais tarde, o telégrafo elétrico, valendo-se de tudo que permitia transmitir e receber velozmente as notícias. Com os pombos-correios cobria a distância Londres-Paris numa média de seis a sete horas, Bruxelas-Paris em quatro, assim podia se ter, pelo meio-dia, em Paris, as notícias que haviam saído de Londres ou Bruxelas pela manhã.²⁸⁵

A industrialização dos métodos de fabricação e a extensão do universo da imprensa transformaram totalmente as condições de exploração dos jornais. O jornal, produto raro, caro e limitado a uma elite reduzida, tem seu consumo estendido às novas camadas sociais, nos meios da pequena burguesia e, um pouco adiante, ao conjunto da população urbana. Outro fator importante na história dos periódicos é a publicidade, a qual, mais do que tornar os jornais viáveis economicamente, os tornou rentáveis. Esses fatores traduzem as profundas modificações sofridas pela imprensa do século XIX.

O jornal revestia-se cada vez mais do caráter de uma atividade industrial e comercial. Vale dizer que o caráter de comércio dos jornais, já nos anos mil e seiscentos havia sido destacado por Renaudot²⁸⁶ e que, também, no período do Império, a publicação de periódicos era considerada por muitos um negócio, verdadeiramente um bom negócio.

O jornal diário, na França do início do século XIX, cujo artigo político de fundo constituía o essencial, queria ser um jornal de opinião ou de combate. Segundo Benjamin Constant, o jornal era: "O recurso com que contava o oprimido de fazer ouvida sua reclamação"²⁸⁷. No entanto não se achava à disposição de todos os oprimidos. O sistema era coerente: o jornal caro era o corolário do sufrágio censitário (mesmo depois de 1830, apenas 20.000 cidadãos pagavam impostos bastantes para serem eleitores). O direito à informação continuava a ser um privilégio. Contudo, esse jornal de pequeno formato podia, com sua grande tiragem e apesar dos impostos especiais, prover amplamente a rentabilidade de uma empresa.

O sinal de partida para o desenvolvimento de um jornal de preço baixo foi dado por Émile de Girardin que lançou, em 1836, *La Presse*, depois de fundar uma sociedade com o

Disponível em:

<http://macao.communications.museum/por/exhibition/firstfloor/moreinfo/1_1_6_VisualTelegraphy.html>.

Acesso em: 20 dez. 2013, 08:30.

²⁸⁵ (DENOYER, 1957, p. 37-38)

²⁸⁶ Théophraste Renaudot, médico e jornalista francês (1585-1653). Médico do Rei, em 1612, interessou-se pelo destino dos pobres e abriu um "escritório de pedidos", que era, a um tempo, escritório de informações. Das suas folhas de anúncio nasceu *Gazette* (1631), que publicava notícias políticas e acontecimentos parisiense. Esta publicação marcou o início da imprensa na França. Renaudot, em 1635, assumiu a direção do *Mercure français*. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998)

²⁸⁷ (*Apud.* TERROU, 1964, p. 32)

capital de 800.000 francos subscrito pelo público, que fora atraído por uma habilíssima campanha de propaganda. Ele fixou o preço da assinatura em 40 francos, quando o dos outros era de 80 francos. Nesse processo, Girardin criou a noção moderna do anúncio: "Deve ser simples, franco, ir direto ao objetivo [...] duas linhas por seis francos surtem mais efeito do que vinte de elogios por 60 francos" ²⁸⁸.

Assim, novas formas desenvolveram-se. No jornalismo francês, os artigos de fundo foram reduzidos e multiplicaram-se as notícias curtas e claras, os *fait-divers*, e naturalmente o *roman-feuilleton* ganhou seu assento. Encontrar um bom *roman-feuilleton* poderia ser um verdadeiro troféu, que se transformaria num crescente número de assinantes. Os *petits journaux*, assim chamados por serem em formato menor, proliferaram em Paris depois da queda do Império, quando houve relativa liberdade de imprensa. Dedicavam-se a sátiras e ataques pessoais, sendo quase jornais de oposição. Balzac evidencia esse contexto por intermédio de seus personagens jornalistas:

*Après s'être dégourdi l'esprit pendant les soirées passées chez d'Arthez, Lucien avait étudié les plaisanteries et les articles des petits journaux. Sûr d'être au moins l'égal des plus spirituels rédacteurs, il s'essaya secrètement à cette gymnastique de la pensée, et sortit un matin avec la triomphante idée d'aller demander du service à quelque colonel de ces troupes légères de la Presse.*²⁸⁹

6.2 CIRCUNSTÂNCIAS POLÍTICAS E LEIS DE IMPRENSA

O cenário que Balzac simula em *Illusions perdues* é gravado pelo contexto histórico que ele mesmo vivenciou; sua obra registra um homem situado no seu tempo e influenciado pelo desenvolvimento das forças operantes de sua época – homens de letras, jovens poetas, homens de negócios, políticos, artistas, tipógrafos, industriais dos ramos do papel e da tinta, todos desejando usufruir da era burguesa, na qual a literatura e o jornalismo estavam inseridos. Nesse processo, encontra-se uma relação conflitada e ambivalente, que para uns revela a face obscura da era capitalista, para outros, um simples jogo ou um bom negócio.

Ainda que Napoleão, ao ascender ao poder, tenha assinalado uma abertura de uma nova era, não extinguiu de forma alguma o alcance da Revolução Francesa. Bonaparte preservou alguns dos feitos revolucionários e tomou a atitude de defensor fervoroso da

²⁸⁸ (*Apud.* TERROU, 1964, p. 32)

²⁸⁹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010)

igualdade e da fraternidade, quando não da liberdade, explica Burns²⁹⁰. Mesmo que não tivesse agido desse modo, certamente não apagaria a herança da Revolução. Um movimento que tão profundamente tinha abalado as bases da sociedade nunca passaria à história sem deixar um rastro de enormes avanços. Entre outros resultados de caráter duradouro da Revolução Francesa destacam-se: o violento golpe à monarquia absoluta, a partir do qual poucos reis ousaram pretender uma autoridade ilimitada; a destruição de quase todos os restos de um feudalismo decadente, inclusive a servidão e os privilégios feudais dos nobres; a abolição da escravidão nas colônias francesas; a eliminação da prisão por dívidas; uma lei mais liberal de distribuição de terras, graças à divisão das grandes propriedades.

Portanto, não se deve pensar o século XIX como algo inteiramente desligado do período anterior, especialmente os anos de 1800 a 1830. O século que se seguiu à Revolução Francesa foi um período de mudanças rápidas e profundas. Assim, por toda essa importância histórica, Balzac não se permitiu deixar de fora os impactos da Revolução de 1789; ele os traz através da trajetória de suas figuras ficcionais. A Revolução marcou os destinos dos ancestrais de Lucien de Rubempré: M. Chardon fora cirurgião do exército republicano, que, afastado do exército em função de um ferimento, tornou-se químico e farmacêutico em Angoulême. Sua passagem pelo exército proporcionou seu relacionamento com Mlle de Rubempré, salva do cadafalso graças a um atestado forjado de gravidez, assinado pelo cirurgião M. Chardon, que será seu futuro marido.

Para Burns²⁹¹, o período do governo de Napoleão – de novembro de 1799 a abril 1814, e os cem dias de março a junho de 1815 – pode ser considerado como uma reação do século XIX contra as ideias liberais que tornaram possível a Revolução. Em consequência das mudanças profundas que a sociedade francesa havia experienciado, a vida do homem moderno assumiu um grau de complexidade e de variedade até então desconhecido. Os novos ideais sociais e políticos multiplicaram-se; foi uma época de grande agitação, de tendência a conflito e de agudas divergências. E, por esta razão, uma das marcas do fim do século XVIII e início do XIX, foi a necessidade de fazer com que o homem voltasse a obedecer à autoridade.

O regime estabelecido por Napoleão, depois do golpe de estado de 18 Brumário, utilizando as palavras de Burns²⁹², era uma autocracia disfarçada. A constituição promulgada

²⁹⁰ (História da civilização ocidental, 1956, p. 609)

²⁹¹ (Op. cit., p. 614)

²⁹² (Op. cit., p. 615)

pelos próprios conspiradores estabelecia outra forma de governo, o Consulado. O poder executivo era exercido por três cônsules, nomeados pelo senado. O senado, por sua vez, designava os membros do Tribunato e do Corpo Legislativo de uma lista de candidatos organizada por sufrágio popular. Ao primeiro cônsul, que naturalmente era Bonaparte, arrogava-se autoridade para propor todas as leis, além do poder de nomear toda a administração, controlar o exército e orientar os negócios estrangeiros. Em 1802, Napoleão obteve o consentimento do povo para prolongar sua investidura como cônsul por toda a vida. Restava somente tornar seu título hereditário; assim, em 1804, por meio de outro plebiscito, obteve a permissão para converter o Consulado em Império.

Balzac igualmente não se furta de representar esta época e ele o faz por intermédio da figura do marquês Cante-Croix, subtenente de um dos regimentos que passaram por Angoulême, entre novembro de 1807 a março de 1808, por ocasião da passagem de Napoleão pela Espanha. Em seis de julho, na Batalha de Wagram, este jovem homem que não tinha mais de vinte e seis anos já ostentava o posto de coronel. Era um tempo que o Império brilhava com toda sua glória.

[...]Mme de Bargeton, venue à une redoute offerte par un régiment à la ville, s'éprit d'un gentilhomme, simple sous-lieutenant à qui le rusé Napoléon avait montré le bâton de maréchal de France. Cette passion contenue, noble, grande, et qui contrastait avec les passions alors si facilement nouées et dénouées, fut chastement consacrée par la main de la mort. À Wagram²⁹³, un boulet de canon écrasa sur le cœur du marquis de Cante-Croix le seul portrait qui attestât la beauté de Mme de Bargeton.²⁹⁴

A verdade é que grande parte da fama de Bonaparte se funda nas suas empresas militares, sendo menos importante sua atividade como estadista. Como estadista confirmou a redistribuição da terra, determinada na Revolução, permitindo assim que o camponês médio pudesse continuar a ser um lavrador independente, eliminou a desonestidade e o desperdício do governo, reformou o sistema de taxaço e estabeleceu que o Banco da França promovesse um controle mais eficiente sobre os negócios fiscais. É importante também citar a obra construtiva de Napoleão: ele drenou portos e pântanos, alargou portos, construiu pontes e uma rede de estradas e canais. Porém, entre os feitos de Napoleão talvez o de maior relevância tenha sido a conclusão da reforma educacional, iniciada na Revolução. Bonaparte ordenou a

²⁹³ Localidade da Áustria (Baixa Áustria). Batalha de Wagram, na qual Napoleão venceu os austríacos do arquiduque Carlos, este, após perder 50 mil homens, recuou com suas tropas. Em 11 de julho, os austríacos assinaram o armistício. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 5997).

²⁹⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 94)

instalação de escola primária em todas as cidades, de liceus em todos os centros urbanos de importância e uma escola normal em Paris para o preparo de professores.

Enquanto as classes favorecidas o adoravam como um baluarte contra o radicalismo, muitos cidadãos iludiam-se com suas açucaradas provas de fiel devoção à doutrina revolucionária. Em meio às intrigas do Diretório, a vitória de Napoleão foi também devida a certas qualidades intrínsecas de sua personalidade: astúcia, egoísmo e falta de escrúpulos. Teve a sagacidade para perceber que o povo estava cansado de desordens e que almejava estabilidade, afirma Burns²⁹⁵.

Napoleão alcança o poder instrumentalizado pelo exército e pela alta burguesia, ele que durante o Diretório gozava de grande prestígio como militar e de reconhecimento popular, não hesitou em conspirar, com Sieyès²⁹⁶, o seu golpe, tendo como cúmplices Talleyrand²⁹⁷, ministro das Relações Exteriores do Diretório, Fouché²⁹⁸, ministro da Polícia.

Balzac, ao meio de sua ficção, revela parte do itinerário político de Napoleão: "*Sans-culotte en 1793, Napoléon chausse la couronne de fer en 1804. Les féroces amants de l'Égalité ou la Mort de 1792 deviennent, dès 1806, complices d'une aristocratie légitimée par Louis XVIII.*"²⁹⁹. A presença do Imperador Napoleão Bonaparte é forte. Em *Illusions perdues*, Balzac cita ou faz referência a seu nome cerca de 50 vezes. Entretanto, o retrato ficcional de Napoleão que o romancista esboça apresenta tanto elogios como contestações. Um percurso não regular marcado por conspirações e golpes de ambição.

Eh bien, jeune homme, croyez-vous au dernier demi-dieu de la France, à Napoléon ? Il a tenu l'un de ses généraux dans sa disgrâce, il ne l'a fait maréchal qu'à contrecœur, jamais il ne s'est servi de lui volontiers. Ce maréchal se nomme

²⁹⁵ (História da civilização ocidental, 1956, p. 615)

²⁹⁶ Emmanuel Joseph Sieyès, político francês, vigário geral de Chartes (1787), tornou-se célebre por sua brochura *O que é o Terceiro Estado*. Eleito deputado em 1789, foi sócio fundador do Clube dos Jacobinos. Embora deputado de posições moderadas votou pela morte do rei. Conspirou com Napoleão para o fim do Diretório e foi um três cônsules do período do Consulado. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 5370)

²⁹⁷ Charles Maurice Talleyrand (1754-1838), padre sem vocação, agente geral do clero, bispo Autun, foi ministro das Relações Exteriores no Diretório, contribuiu para o golpe de Estado do 18 Brumário do ano VIII e permaneceu em sua pasta, tendo tomado parte nas grandes negociações do Consulado. Em 1802 tornou-se leigo e foi nomeado por Napoleão como grã-camarista e príncipe Benevento. Tornou-se chefe do governo provisório até a volta de Louis XVIII, que o nomeou seu ministro de Relações Exteriores.

²⁹⁸ Duque de Otranto. Deputado pelo Loire Inferior à Convenção (1792) reprimiu a insurreição monarquista de Lyon, ministro da Polícia (1799) no Diretório, Bonaparte o conservou em seu ministério. Tendo entabulado conversações com a Grã-Bretanha, caiu em desgraça (1810); mais tarde fora nomeado governador das Províncias Ilírias (1813). Retornou ao Ministério das Polícias, por ocasião dos Cem dias e, durante a Restauração, mas foi exilado em 1816. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 2523)

²⁹⁹ (*Illusions perdues*, 2010, p. 592)

*Kellermann*³⁰⁰. *Savez-vous pourquoi ?... Kellermann a sauvé la France et le premier consul à Marengo par une charge audacieuse qui fut applaudie au milieu du sang et du feu. Il ne fut même pas question de cette charge héroïque dans le bulletin. La cause de la froideur de Napoléon pour Kellermann est aussi la cause de la disgrâce de Fouché, du prince de Talleyrand : c'est l'ingratitude du roi Charles VII, de Richelieu, l'ingratitude... [...]*³⁰¹

Longe de tentar fazer um julgamento final da importância de Napoleão, Balzac o representa de forma mítica, espelhando uma figura que teve seu nome grandemente enaltecido pela lenda: a criação de alegorias patrióticas de seus adoradores o elevou a uma reputação de proporções quase sobrenaturais: *"não somos chamados aqui a opinar em favor ou contra a experiência que esse grande homem legou à França; a ninguém pertence o direito de defender Napoleão: basta fazê-lo comparecer à presença de todos [...]"*³⁰².

Após a queda de Napoleão, a França, durante trinta e três anos foi uma monarquia constitucional, isto é, governada por um rei, com seu limite de poder determinado por uma carta constitucional. O período seguinte, a Restauração (1814-1830), foi marcado por uma série de desavenças entre os monarquistas extremados e seus adversários liberais e moderados. Estabeleceu-se, assim, uma série de medidas reacionárias como a censura da imprensa e revogação das garantias de liberdade individual. O clero católico teve o controle da organização cultural, o sistema eleitoral foi modificado de modo a assegurar maior poder aos ricos e, conseqüentemente, maior número de cadeiras no parlamento. Durante os quinze anos da Restauração, período de forte censura, a burguesia francesa fez o aprendizado de que a liberdade de imprensa era um fator fundamental para a construção da estabilidade política e social.

A Restauração foi repleta de lutas parlamentares entre ultrarrealistas, desejosos de restaurar o antigo regime, e os liberais, sua maioria burgueses, defensores das liberdades conquistadas pela Revolução. A *Charte constitutionnelle* aceita por Louis XVIII distingue os poderes legislativo e executivo, tendo este como chefe supremo o Rei, aquele a *Chambre de pairs* e a *Chambre de députés*; mantém a organização do Império; proclama a igualdade de todos os franceses, garante a liberdade individual de culto e declara o catolicismo religião de

³⁰⁰ Filho de François de Étienne Christophe Kellerman (chefe do Exército dos Alpes que reprimiu a insurreição de Lyon - agosto 1793, que recuperou a Savóia e que fora nomeado marechal por Napoleão em 1804). Kellerman, filho, foi um dos artífices da vitória de Marengo (Itália, 1800), combateu em Portugal (1808) e na Espanha (1809-1811) e mais tarde distinguiu-se em Lützen e Waterloo. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 3410)

³⁰¹ (Illusions perdues, 2010, p. 591)

³⁰² (BALZAC, Napoleão - Máximas e Pensamentos, 1995, p. 17)

Estado. O direito de participar dos negócios públicos era reservado a uma ínfima minoria de grandes proprietários de terra (geralmente nobres), banqueiros, industriais e grandes comerciantes (alta burguesia).

Nas discussões políticas da gestão de Louis XVIII, duas questões praticamente monopolizaram o debate: o modo de eleição dos deputados e o regime da imprensa. Nessas duas matérias, a *Charte* continha somente princípios gerais, os detalhes de sua aplicação foram regulamentados, posteriormente, por leis complementares.

A *Charte* garantia ao franceses o direito de publicar e de fazer imprimir suas opiniões se em conformidade com as leis, as quais deveriam reprimir os abusos dessa liberdade. De fato, durante a maior parte da Restauração, sob o pretexto de conter os abusos, a liberdade de imprensa foi, como no Império, rigorosamente cerceada. Ninguém poderia ser impressor ou editor se não tivesse "breveté", licença que somente o rei fornecia, e também se não tivesse feito solenemente a promessa de boas intenções. Todo o escrito, livro ou simples artigo deveria, antes da impressão, ser submetido à censura. As penalidades eram rigorosas: prisão até cinco anos e 20.000 francos de multa. Os infratores eram colocados diante dos *tribunaux correctionnels*. Os juízes, cujo julgamento dependia do governo, aplicavam a lei com toda a severidade.

Os julgamentos se mostravam particularmente rigorosos com as publicações periódicas: revistas e jornais. Todo o jornal ou revista somente poderia circular se tivesse a autorização do rei. Essa autorização poderia a qualquer momento ser retirada de forma temporária ou permanente, isto é, um jornal poderia ser suspenso ou mesmo suprimido ao bel-prazer de Louis XVIII. Em 1819, a autorização preambular e a censura foram suprimidas e os delitos da imprensa passaram ao encargo da *Cour d'assises*, ou seja, a um tribunal, independente do governo. Os jornais, assim puderam ser criados livremente, sendo exigida somente a declaração do nome do proprietário e depósito de uma caução de 10.000 francos de renda, ou seja, um capital de 200.000 francos, para periódicos de Paris. Ainda, cada exemplar era submetido a um *droit de timbre* de dez centavos e *timbre de poste* de cinco centavos. O caucionamento e os direitos assessórios foram estabelecidos para dificultar a criação de jornais com preços mais acessíveis. A venda de jornais por número não era permitido, somente pela assinatura. O jornal era verdadeiramente um artigo de luxo que somente as pessoas ricas poderiam se permitir a consumir. Mas, ainda em 1819, a lei que estabelecia a liberdade de imprensa começou a retroceder: a censura, a autorização preambular, o direito de

suspensão e de supressão (maio de 1820) e o tribunal de correção (fevereiro 1822) foram restabelecidos.

Com Charles X, em 1827, os ultrarrealistas apresentaram um projeto de lei chamado por seus partidários "*lois de justice et d'amour*", que, se tivesse sido votado, levaria a *imprimerie* francesa ao desaparecimento, de tão rigorosas que eram as penalidades previstas aos impressores que burlassem a lei. Na esperança de destruir a oposição, Villèle³⁰³ dissolveu a *Chambre*, em novembro de 1827, mas seus adversários haviam tido tempo de se reorganizar e, com a coalizão reconstituída, elegeram 250 deputados contra 170 ministeriais.

*L'avènement du ministère Villèle, accepté par Louis XVIII mourant, était le signal d'un changement de conduite dans l'Opposition, qui, depuis la mort de Napoléon, renonçait au moyen dangereux des conspirations. Le parti libéral organisait au fond des provinces son système de résistance légale : il tendit à se rendre maître de la matière électorale, afin d'arriver à son but par la conviction des masses.*³⁰⁴

A carta constitucional, no seu artigo 14, garantia o direito ao Rei de editar *ordonnances* necessárias à execução das leis e à segurança do Estado. Charles X assina quatro *ordonnances*, dois dias após a eleição: a primeira, suprimindo a liberdade de imprensa; a segunda, dissolvendo a *Chambre*, a terceira, modificando a lei eleitoral e a quarta, fixando a data de novas eleições. Essas medidas foram publicadas no jornal *Moniteur*. Os jornalistas lançam um manifesto que fora redigido por Thiers³⁰⁵: "*Le régime légal est interrompu; celui de la force est commencé, disaient-ils. Le gouvernement a violé la légalité, nous sommes dispensés d'obéir*"³⁰⁶. Estavam dispostos a fazer seus jornais circularem sem autorização prévia. Os impressores, no entanto, temendo aplicação das penas previstas, fecham seus ateliers. Um dia após a divulgação das intenções dos jornalistas, os operários impressores vão às ruas, somando-se aos operários de outros *métiers*.

³⁰³ Importante liderança ultra monarquista, ministro de Louis XVIII no período de fevereiro de 1820 a julho de 1821, retornou ao governo em dezembro de 1821 como ministro das Finanças e depois Presidente do Conselho, fez votar a lei que indenizava os emigrados em 1825, dissolveu a Guarda Nacional e Câmara em 1827. O resultado das eleições de 1828 o levou a renúncia. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 5955)

³⁰⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 567)

³⁰⁵ Adolphe Thiers (1797-1877), político, jornalista e historiador francês. Advogado em Aix e, posteriormente, em Paris, tornou-se logo conhecido como jornalista e historiador (História da revolução, 1823-1827). Desempenhou um papel decisivo para eclosão da revolução 1830, fundador do Jornal *Nationale*. Reprimiu a conspirações legitimistas e as insurreições republicanas. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 5670)

³⁰⁶ (MALET, 1922, p. 327)

Os atores sociais vinculados ao mundo dos jornais, assim, deram a sua contribuição para a Revolução de Julho de 1830, a qual contribuiu com a queda de Charles X, último dos Bourbons de ascendência direta. Dessa forma, assume o governo Louis Philippe, um membro do ramo Orléans da família dos Bourbons e antigo jacobino que tivera relevante papel na Revolução de 1789. A nova gestão foi proclamada como uma monarquia constitucional baseada no princípio da soberania popular. A partir de 1830, a liberdade de imprensa era completa e os julgamentos dos eventuais delitos da imprensa eram tratados por um júri. Assim, os jornais legitimistas e republicanos exerciam o direito de criticar o governo. Num curto espaço tempo, muitos processos ocorreram, cerca de quinhentos, sendo que, desses, cento e onze a um só jornal: o *Tribune*, folha republicana. A maioria deles resultava na liberação das penas.

Uma nova regulamentação surge. A lei de setembro de 1834 não modifica a regulamentação estabelecida em 1830, mas cria novos delitos e agrava as penas. Entre os novos delitos constavam: o de se declarar republicano, falar da Restauração dos Bourbons, discutir o princípio da propriedade, incitar à raiva, desdenhar a figura do rei, sua autoridade, seu governo. As penas eram de detenção e multa, que variava de 10.000 a 50.000 francos. A censura e a autorização prévia foram restabelecidas para os desenhistas e caricaturistas. Essa lei tinha como objetivo a destruição dos jornais republicanos, que logo estariam arruinados pelas multas³⁰⁷. Assim, ao longo do século XIX, a liberdade de imprensa esteve no coração do combate político.

6.3 A EVOLUÇÃO DA CIDADE: O ESCRITOR, O LEITOR, O JORNALISTA

A civilização moderna atravessou seu primeiro grande surto econômico através da Revolução comercial, que transformou a economia estática da Idade média em um capitalismo dinâmico dominado por comerciantes, banqueiros, armadores. Mas essa revolução foi tão somente o começo das decisivas mudanças na riqueza mundial. Logo se seguiu uma Revolução Industrial, que não só alargou a esfera dos negócios no campo do comércio, como ainda os estendeu aos domínios da produção. De forma sintética, pode-se dizer que a Revolução Industrial compreendeu: a mecanização da indústria e da agricultura; a aplicação da energia à indústria; o desenvolvimento do sistema fabril; um aceleração dos

³⁰⁷ (MALET, 1922, p. 346)

transportes e das comunicações e um notável aumento do domínio do capital sobre quase todos os campos da atividade econômica³⁰⁸.

Na passagem do século XVIII para o XIX, surgiu uma nova concepção de cidade. Estas passaram de espaços fechados, murados, fortificados a uma estrutura urbana aberta, sugerindo um novo paradigma de convívio social. A muralha que segregava cedeu lugar ao *boulevard*, espaço por excelência de integração. A "cidade aberta", enquanto concepção do fenômeno traduzia as transformações sociais em curso, apoiada no movimento e na diversidade, sendo uma expressão tanto do processo de transformação capitalista do mundo como de renovação cultural³⁰⁹.

Assim, neste processo contínuo de mutação, encontram-se o leitor e o escritor de outrora, o leitor e o escritor contemporâneo, os jornais e seus redatores. Instalando-se outro horizonte para a esfera das letras, no qual a informação, a ficção e as discussões políticas e filosóficas encontram novas referências de consumo. Os gabinetes literários são um exemplo desse momento em que a leitura se apresenta como um objeto de consumo. Instalados de início para a leitura dos jornais, logo resolveram também oferecer a leitura dos livros novos, mediante pagamento. Assim, a leitura passa a ser um serviço a ser prestado a uma população cada vez mais instruída.

6.3.1 Angoulême e Paris: uma aparente oposição

Illusions perdues é também um romance histórico de um passado próximo ao leitor contemporâneo de Balzac, tendo, como cenário, no século XIX, as cidades de Angoulême, na primeira e na terceira parte, e de Paris, na segunda. A cidade balzaquiana é marcada pelas desigualdades. Ela não tem aparência de uma totalidade homogênea, mas de um espaço com expressivas diferenças, como afirma Bernardo Secchi³¹⁰. Até ao fim do século XVIII, houve o predomínio de concepções urbanas de continuidade e regularidade, que foram, no século seguinte, de forma progressiva, alteradas, gerando cidades com estruturas heterogêneas.

O espaço urbano, na obra de Balzac, é um espaço essencial que traz consigo as marcas de seu tempo histórico, um ambiente de convívio que caracteriza não só as figuras ficcionais,

³⁰⁸ (BURNS, 1956, p. 649-650)

³⁰⁹ (PESAVENTO, 1999)

³¹⁰ (SECCHI, 2012, p. 81)

como também as relações humanas. Esse contexto proporciona as condições necessárias para que a ação transcorra de forma dinâmica, na sua diversidade.

Essa estrutura de convivência, pode-se dizer que está representada por pontos, linhas e superfícies, respectivamente simbolizando: as residências, os teatros, as redações; avenidas, as ruas, os passeios; as cidades e os bairros. Conjunto de elementos que, quando interligados, formam grandes polígonos, onde os heróis balzaquianos se fixam ou se deslocam.

Neste processo arrojado de representação, sempre há dois pontos equidistantes, que para Balzac integram um vigoroso eixo, uma via de dupla circulação. É nessa via que o paradoxo, o contraste e a contradição se fazem presentes, basicamente pela movimentação de suas figuras, com uma abordagem literária que traduz uma realidade efêmera, mutante, do contexto urbano do início do século XIX. A Paris de Balzac é uma cidade em transformação, uma grande urbe que irradia a cultura, a civilização, o novo e a informação.

[...]Galleries de Bois étaient le sol naturel de Paris, augmenté du sol factice amené par les bottes et les souliers des passants [...] les pieds heurtaient des montagnes et des vallées de boue durcie, incessamment balayées par les marchands, et qui demandaient aux nouveaux venus une certaine habitude pour y marcher [...] physionomie grimaçante allait admirablement aux différents commerces qui grouillaient sous ce hangar impudique, effronté, plein de gazouillements et d'une gaieté folle, où, depuis la Révolution de 1789 jusqu'à la Révolution de 1830, il s'est fait d'immenses affaires. Pendant vingt années, la Bourse s'est tenue en face, au rez-de-chaussée du Palais [...]. Le Paris des banquiers et des commerçants encombraient souvent la cour du Palais-Royal [...] Il n'y avait là que des libraires, de la poésie, de la politique et de la prose, des marchandes de modes, enfin des filles de joie qui venaient seulement le soir. À l'époque où Lucien s'y produisait, quelques boutiques avaient des devantures, des vitrages assez élégants [...].³¹¹

O desejo do autor da *Comédie humaine* de representar as novas condições da vida urbana parece estar evidente em sua obra. Ele traz a cidade moderna com sua cultura de mobilidade, apresentando o perfil de outro indivíduo, de um herói não mais preso completamente aos laços tradicionais da velha aristocracia. Heróis ambivalentes, temerosos ou encorajados a disputar a cidade de seus anseios, que oferece múltiplas possibilidades ao desejo humano, o qual se torna um princípio norteador.

Um lugar em que se cruzam e interagem todos os tipos de pessoas e atividades, a grande cidade apresenta o espetáculo da rua sempre renovado, simbolizando que todos são sujeitos e agentes de uma urbe e podem acessar o espaço público, *trottoir* de poderosos e

³¹¹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 276-277)

humildes igualmente. Mas a visão de Balzac não é ingênua, pois desde o início de *Illusions perdues*, ele desvela o que move a cidade: o dinheiro e as relações de poder:

*À Paris, la fortune est de deux espèces : il y a la fortune matérielle, l'argent que tout le monde peut ramasser, et la fortune morale, les relations, la position, l'accès dans un certain monde inabordable pour certaines personnes [...].*³¹²

Desta forma, as diversas características espaciais revelam os seres que lá habitam: *Faubourg Saint-Germain* é o lugar de vida elegante; *Quartier Latin* é o local que abriga jovens, pobres, provincianos e sonhadores. Paris é o espaço do talento, da fortuna, das multidões, no qual todos são iguais, numa completa desigualdade; Angoulême é o ambiente da calma, dos bons sentimentos, da ambição não tão voraz, onde o poeta pode ser grande, sendo ao mesmo tempo pequeno.

Esses planos são formados por um conjunto de pontos interligados pelo percurso das personagens que, de certa forma, retiram o véu da aglomeração humana, deixando transparecer a disparidade das zonas urbanas, as quais agregam distintos tipos, revelando, assim, a estratificação da estrutura social.

Contudo é preciso dizer que estes contrapontos urbanos não estão estanques. O romancista, por intermédio de seus seres ficcionais, cria áreas que sintetizam as relações ali estabelecidas. Balzac evidencia mais do que um simples contraste entre a "cidade-virtude" (Angoulême) e a "cidade-vício" (Paris). Para o romancista esses dois espaços eram estimulados pelas diferenças urbanas e pelos efeitos sociais decorrentes do desenvolvimento econômico, mais precisamente, industrial, que vivenciavam a seu tempo.

O escritor parece apontar para uma visão de terceira via que vai além do bem e do mal, que traz consigo um espaço tanto de construção como de realização de uma existência dialética que ilumina o homem moderno. Dessa forma, *Illusions perdues* ancora um significativo capital social presente na malha urbana daquela época, o qual adquire um valor simbólico de todo o convívio humano que ali se funda.

As narrativas balzaquianas foram marcadas por uma época em que tanto a burguesia como a nobreza disputam espaços e acalentam sonhos. Rastignac cogita alcançar a riqueza pela força de seu trabalho, "*je veux travailler noblement, saintement; je veux travailler jour et*

³¹² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 428)

nuit, ne devoir ma fortune qu'à mon labeur [...]"³¹³, enquanto Lucien sonha com um título de nobreza e em poder usar o nome do avô materno, conde de Rubempré.

Illusions perdues difere de *Le père Goriot* no que diz respeito à relação espacial, que no segundo caso, tem como característica o espaço entre muros: a pensão Vauquer, a casa de Mme Beuséant (Rue de Grenelle), *l'École de Droit*, *la Soirée aux Italiens*³¹⁴, a casa de jogo do Palais-Royal, a residência da duquesa de Carigliano, a *garçonnière* da Rue d'Artois. O que não significa dizer que não há, no romance, deslocamentos em espaços públicos, que se fazem, sim, presentes, como os passeios ao *Jardin du Luxembourg* e do trajeto da pensão Vauquer até a *l'École de Droit*, realizado por Rastignac. Balzac não encobre a contraposição que existe entre a vida privada de *Le père Goriot* e a pública de *Illusions perdues*.

6.3.2 Paris: itinerários de iniciação de Lucien de Rubempré

Balzac não se considera meramente um romancista, ele quer pintar o seu tempo, fazer um inventário completo de seu século e, para tanto, a cidade ocupa um lugar de destaque, pois ela é reveladora de grande parte da história coletiva e individual de sua contemporaneidade. O que explica, se não tudo, uma parte da riqueza dos itinerários de Rubempré em *Illusions perdues*.

Rubempré chega a Paris em companhia de sua amante, Mme de Bargeton, instala-se de início à *Rue de l'Echelle*, no hotel *Gaillard-Bois*: "*il s'habilla [...] et trouva Louise dans une de ces ignobles chambres qui sont la honte de Paris, où, malgré tant de prétentions à l'élégance, il n'existe pas encore un seul hôtel où tout voyageur riche puisse retrouver son chez soi.*"³¹⁵. Na sequência de suas descobertas, Lucien deslumbra-se com os padrões urbanos da *Rue de la Paix*: "*le luxe des boutiques, la hauteur des maisons, l'affluence des voitures*"³¹⁶. Tudo o encanta: o jantar no lugar da moda, onde se reuniam os dandis, as cortesãs e também os aristocratas, o restaurante *Rocher de Cancale* (fundado em 1804 e estabelecido no nº 59 da Rue Montorgueil³¹⁷) que, no século XIX, conhecia um grande sucesso. É nesse lugar que

³¹³ (BALZAC, *Le père Goriot*, 1995, p. 118)

³¹⁴ Les Italiens: théâtre parisien qui interpréta d'abord le répertoire de la comédie italienne, puis des pièces françaises (le boulevard des Italiens, à Paris, en a tiré son nom). Disponível em: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/histoire_du_th%E9%E2tre/96913>. Acesso em: 07 jan. 2013, 16h45min.

³¹⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 184)

³¹⁶ (Op. cit., p. 191)

³¹⁷ Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Rocher_de_Cancale>. Acesso em: 03 jan. 2014, 10:41.

Balzac fez desfilar as principais figuras da *Comédie humaine*: Henri de Marsay, Mme du Val-Noble, Coralie, Lucien de Rubempré, Étienne Lousteau, Dinah de La Baudraye.

Estonteado pelo redemoinho da metrópole, Rubempré, na continuidade, é apresentado ao teatro *Vaudeville*, aos passeios às *Tuileries*, ao *Palais-Royal*, onde se pode apostar a sorte no jogo e jantar em um dos restaurantes mais célebres da Europa, o *Véry*: "*Une bouteille de vin de Bordeaux, des huitres d'Ostende, un poisson, une perdrix, un macaroni*"³¹⁸, *des fruits furent le nec plus ultra de ses désirs.*"³¹⁹. "Paris era uma festa"³²⁰ para o jovem poeta, um lugar para se divertir na *Soirée à l'Opéra*, à *Rue Le Peletier*; para passear no *Champs-Elysées*; para comprar o mais belo traje no atelier do famoso alfaiate Staub, à *Rue Richelieu*, que garante a Lucien: "*— Un jeune homme mis ainsi, lui dit-il, peut s'aller promener aux Tuileries, il épousera une riche Anglaise au bout de quinze jours [...]*"³²¹. Este *tailleur* que começou a trabalhar de forma independente em Lyon e que depois da era Napoleônica instalou-se em Paris, à época da Restauração, período em que conheceu fama e ganhou fortuna, chegou a ter mais de cem pessoas trabalhando em duas oficinas³²².

O jovem poeta de Angoulême, segundo o narrador, pensa: "*Voilà donc mon royaume ! [...] voilà le monde que je dois dompter.*"³²³: mas, à medida que o herói vai experienciando a cidade de Paris, outros paradigmas se constituem para Lucien, a alta sociedade assume um novo contorno: "*Ha ! ha ! mon garçon, la province est la province, et Paris est Paris.*"³²⁴. Não existia comparação entre Paris e Angoulême. Por mais que acreditasse que a inteligência era o impulso que movimentava o mundo, outra voz lhe sussurrava ao ouvido que a sustentação da inteligência era o dinheiro.

De tal modo, Lucien, que se vê no meio de uma multidão que lhe era totalmente desconhecida, sente-se imensamente diminuído e, aos poucos, toma ciência dos diferentes mundos que coabitam em Paris:

Il suivit la foule des promeneurs et vit alors les trois ou quatre mille voitures qui, par une belle journée, affluent en cet endroit le dimanche, et improvisent un

³¹⁸ Espécie de torta folheada de macarrão com trufas.

³¹⁹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 198)

³²⁰ Ernest Hemingway

³²¹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 214)

³²² Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Jakob_Staub>. Acesso em: 07 jan. 2014, 15:22.

³²³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 210)

³²⁴ (Op. cit., p. 70)

*Longchamp*³²⁵. *Étourdi par le luxe des chevaux, des toilettes et des livrées, il allait toujours, et arriva devant l'Arc de Triomphe commencé.*³²⁶

Após fazer seus cálculos, Rubempré dá-se conta do quanto é dispensiosa a vida parisiense, que tanto o seduz. Então corre ao *Quartier Latin*, que foi para David Séchard sinônimo de uma Paris segura. Instala-se na *Rue Cluny*³²⁷, próxima da *Sorbonne*, num modesto quarto mobiliado:

*[...] je suis aujourd'hui hôtel de Cluny, rue de Cluny, dans l'une des plus pauvres et des plus sombres petites rues de Paris, serrée entre trois églises et les vieux bâtiments de la Sorbonne. J'occupe une chambre garnie au quatrième étage de cet hôtel, et, quoique bien sale et dénuée, je la paye encore quinze francs par mois. Je déjeune d'un petit pain de deux sous et d'un sou de lait, mais je dîne très bien pour vingt-deux sous au restaurat d'un nommé Flicoteaux, lequel est situé sur la place même de la Sorbonne.*³²⁸

A fim de escrever seu romance, Lucien trabalha na biblioteca da abadia *Sainte-Geneviève*, situada entre a *Rue Clotilde* e a praça do *Panthéon*; dedica-se a estudar a história com o objetivo de aprimorar sua obra. Depois de jantar no Flicoteaux, desloca-se até a *Cour du Commerce*³²⁹, onde lê, no gabinete literário de *Blosse*, as obras contemporâneas, os jornais, as coleções periódicas e os livros de poesia, colocando-se a par do movimento intelectual. Em 1821, Paris possuía em torno de trinta e dois gabinetes de leitura. Entre os mais importantes figurava o *Blosse*³³⁰, no *Cour du Commerce*. Dedicado à literatura, o herói balzaquiano passa a viver modestamente.

Ao tentar vender seu manuscrito, Rubempré acessa outra região da cidade de Paris: *Quai des Augustins*³³¹ (construído no ano de 1313), situado ao longo do Sena, sobre a margem esquerda, entre as pontes *Saint-Michel* e *Pont-Neuf*. Espaço emblemático não só por ser

³²⁵ O passeio elegante *Champs-Élysées* e o Parque *Bois de Boulogne*. (SARMANT, p. 51)

³²⁶ Napoleão ordena a sua construção em 1806, no entanto ela é interrompida no período da Restauração, mas os trabalhos são retomados por Louis-Philippe. (SARMANT, p. 51)

³²⁷ Atual Rue Victor-Cousin.

³²⁸ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 217)

³²⁹ *Entre le boulevard Saint-Germain actuel et la rue Saint-André-des-Arts. Cette cour a été ouverte en 1776 sur des terrains de jeu de paume (et plus anciennement sur le parcours de l'enceinte de Philippe-Auguste) et doit son nom aux différentes boutiques qui la bordent. Elle s'appelle alors cour du Commerce.* Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Cour_du_Commerce-Saint-Andr%C3%A9. Acessado em 3 de janeiro de 2014, às 16 h: 12 min

³³⁰ Disponível em:

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Cabinet_de_lecture#Les_premiers_cabinets_de_lecture_.C3.A0_Paris>. Acesso em: 03 jan. 2014, 16:24.

³³¹ Atualmente Grands-Augustins.

frequentado por Pierre Leroux³³²; personalidade que o próprio Balzac, em *Illusions perdues*, faz questão de citar: "*à Paris il se rencontre des savants parmi les correcteurs : Fourier et Pierre Leroux³³³ sont en ce moment correcteurs chez Lachevardière !...*"³³⁴. Na sua busca por editor, Lucien vai ver Doguereau, a Rue du *Coq*³³⁵, perto do Louvre. Nos itinerários do poeta, associados aos períodos em que a literatura é o centro de seus anseios, figuram ainda seus passeios pelo *Jardin du Luxembourg* e a casa de seu amigo D'Arthez, à *Rue des Quatre-Vents*³³⁶.

Desejando fazer carreira no jornalismo, Lucien encontra-se à *Rue Sainte-Fiacre*, perto do *Boulevard Montmartre*, onde ficam as salas dos *petits journaux*, em companhia de Lousteau, que habita a *Rue de la Harpe*, em cima do Café Serval. Ele conhece o editor Dauriat e, através deste, o *Palais Royal*, o *Panorama-Dramatique* e *Boulevard du Temple*. Com a atriz Florine, Lucien acessa a *Rue Bondy*³³⁷; com Coralie, a *Rue de Vendôme*³³⁸. Sua carreira de jornalista o leva a frequentar ou a descobrir outros lugares: *Rue Mandar*, onde Vernou reside; o teatro *de l'Ambigu-Comique*, a *Rue du Faubourg-du-Temple*, a *Rue Serpente*, a *Rue Mont-Blanc*³³⁹. Quando recepcionado pela condessa de Montcornet, a elegância e o charme do Faubourg Saint-Germain se faz presente na vida de Rubempré.

Ao fim da trajetória parisiense de Lucien, as dificuldades financeiras o conduzem, acompanhado da atriz Coralie, à *Rue de la Lune*, próxima ao *Gymnase*³⁴⁰. Lucien irá ter com o jornalista Michel Chrestien um confronto, uma espécie de duelo, no *Boulevard de Gand*³⁴¹.

³³² Pierre Leroux, político francês, foi o autor de uma concepção original que colocava a religião da humanidade acima da família, da propriedade e da pátria. Sua filosofia marcou Victor Hugo e muitos artistas e romancistas. Escreveu *Du christianisme et son origine démocratique* (1848), *De la ploutocratie ou du gouvernement des riches* (1849). Deputado pelo Sena em 1848. (GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, 1998, p. 3563)

³³³ Imprimeur et éditeur. - Fils du militant jacobin puis haut fonctionnaire Alexandre-Louis Lachevardière (1765-1828) et petit-fils de l'éditeur et marchand de musique parisien Louis-Balthazar de La Chevardière ou Lachevardière (1730-1812). En activité dès 1822, il est breveté imprimeur le 9 déc. 1823 en succession de Louis-Toussaint Cellot, après avoir dirigé l'imprimerie de celui-ci, avec pour prote le socialiste Pierre Leroux (1797-1871), son ancien camarade de collège. Disponível em: <http://data.bnf.fr/14611137/alexandre_lachevardiere/>. Acesso em: 03 jan. 2014, 17:10.

³³⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 151)

³³⁵ Atual Rue Marengo.

³³⁶ C'est précisément dans cette rue que Buchez rassembla autour de lui, en 1816, un groupe amical et philosophique.

³³⁷ Atual Rue René-Boulangier.

³³⁸ Atual Rue Béranger.

³³⁹ Atual Rue de la Chaussée-d'Antin.

³⁴⁰ Théâtre du Gymnase ou Théâtre du Gymnase Marie Bell, situado no boulevard Bonne-Nouvelle, 10th arrondissement, inaugurado em 1820. Disponível em:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_du_Gymnase_Marie_Bell>. Acesso em: 03 jan. 2014, 18:21.

³⁴¹ Atual bulevar des Italiens.

Após esse embate, Lucien descobre a residência de Rastignac, à Rue *Taitbout*. Os itinerários de Lucien, em Paris, são percursos num espaço urbano heterogêneo, fragmentado e, sobretudo, dividido pelas águas do Sena, como uma barreira física que simboliza a concretude do presente em oposição à abstração de um futuro almejado.

Antes de retornar a Angoulême, Lucien encomenda à funerária o enterro de Coralie, cuja cerimônia, incluindo o serviço religioso da *Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle*, não poderia ultrapassar o preço de duzentos francos.

O primeiro ciclo de Lucien em Paris, na segunda parte de *Illusions perdues*, se encerra do mesmo modo que seu segundo ciclo parisiense, em *Splendeurs et misères des courtisanes* (no qual ele se suicida na prisão): numa das sete colinas da cidade, chamada, na Idade Média, de *Champ de l'Évêque*, lugar de repouso eterno de ilustres. Assim, a superação do conflito entre a *rive gauche* e a *rive droite* é sintetizada pela morada final de Rupempré: a colina do *Père Lachaise*.

A relação entre Paris e Angoulême não é uma contraposição esquemática, um jogo simples e estático de opostos, mas um diagrama que tem, por trás de seu espaço geográfico, múltiplas relações. A cidade de Paris se apresenta como um sistema, uma matriz de relações e não como um simples esquema de lugares específicos, de tal modo que a presença de afinidades ou de disparidades entre os espaços parecem ser muito mais significativas, pois iluminam a estratificação do tecido urbano. Moretti³⁴² observa que as habitações dos protagonistas dos romances parisienses de Balzac e aquelas dos seus objetos de desejo estavam separadas pelo Sena: de um lado, os jovens protagonistas, Rastignac, Lucien Rubempré, d'Arthez, quase todos de um lado do Sena, e, do lado antagônico, suas amantes, ou no mundo à parte do Faubourg Saint-Germain.

Se o Sena é uma demarcação simbólica, como bem afirma Moretti, não se pode esquecer de outra representação emblemática para Balzac: a colina. É do alto da colina do *Père Lachaise* que Lucien se vê derrotado por Paris; da mesma elevação, ele se coloca ao lado da morte, e é esta colina parisiense que encerra a sua existência. A colina, em Angoulême, joga igualmente um papel referencial, no entanto, a sua simbologia está visivelmente vinculada à concretude dos fatores socioeconômicos: a velha aristocracia, os burgueses enriquecidos e os poderes estabelecidos estão no alto da colina e, na sua base, os pequenos burgueses, os artesãos e as fábricas: o verdadeiro mundo produtivo.

³⁴² (2008, p. 93)

Toda esta espacialidade vem a ser para Balzac uma representação de significados, os quais cumprem, na sua narrativa, um importante papel de caracterização, como afirma Auerbach,

[...] todo o espaço vital torna-se para o autor da *Comédie humaine* um ambiente moral e físico, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuários, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo em que a situação histórica geral surge, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços individuais. É digno de nota que Balzac conseguiu isto da maneira mais perfeita e legítima com referência aos círculos da burguesia média e pequena de Paris e da província.³⁴³

6.3.3 Angoulême: uma escolha especial

A cidade de Angoulême, onde está centrado o romance *Illusions perdues*, encontrou um sítio admirável: sobre a margem esquerda do rio Charente, na junção da hidrovia e da antiga estrada que liga Tours a Bordeaux, um platô estreito com altura de 72 metros, que se tornou rapidamente uma cidadela, contornada por muralhas³⁴⁴:

*Angoulême est une vieille ville, bâtie au sommet d'une roche en pain de sucre qui domine les prairies où se roule la Charente. Ce rocher tient vers le Périgord à une longue colline qu'il termine brusquement sur la route de Paris à Bordeaux, en formant une sorte de promontoire dessiné par trois pittoresques vallées.*³⁴⁵

O papel militar de Angoulême permaneceu importante até o século XVII, por volta do ano de 1650. Inicialmente, a urbe começou a se instalar no topo da colina, sobre a planície e, à medida que se desenvolvia, surgia uma nova função: a comercial. Ao pé da cidade, estava o porto *L'Houmeau*, na margem do Charente, que foi para o seu desenvolvimento um elemento essencial:

*Naturellement les tanneries, les blanchisseries, tous les commerces aquatiques restèrent à la portée de la Charente ; puis les magasins d'eaux-de-vie, les dépôts de toutes les matières premières voiturées par la rivière, enfin tout le transit borda la Charente de ses établissements. Le faubourg de l'Houmeau devint donc une ville industrielle et riche, une seconde Angoulême [...].*³⁴⁶

³⁴³ (Mimesis, 2011, p. 423)

³⁴⁴ Comby Jean. Les quartiers et les faubourgs d'Angoulême . In: Norois. N°42, 1964. Avril-juin 1964. pp. 171-193. doi : 10.3406/noroi.1964.1472. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/noroi_0029-182X_1964_num_42_1_1472. Acesso em: 15 mar. 2013.

³⁴⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 85)

³⁴⁶ (Op. cit., p. 86)

Este *faubourg*, em função do porto, permaneceu durante um longo tempo como um elo comercial, unindo os territórios do oeste e do maciço central do país, mas esse fato não mudou sua condição: "*l'Houmeau, malgré son active et croissante puissance, ne fut qu'une annexe d'Angoulême*"³⁴⁷, demonstra Balzac. Angoulême foi a principal escala para as rotas de *La Rochelle* a Limoges e de *Touraine* a *Bordelais*, sendo um importante polo de transporte, como evidencia o escritor em sua ficção: "*Le roulage, la poste, les auberges, le charronnage, les entreprises de voitures publiques, toutes les industries qui vivent par la route et par la rivière, se groupèrent au bas d'Angoulême pour éviter les difficultés que présentent ses abords*"³⁴⁸.

Ao fim do século XVIII, Angoulême alterou sua paisagem urbana de maneira impactante para seus moradores. A partir de 1738, as muralhas foram demolidas, as portas que constrangiam a entrada da cidade foram arrasadas uma após a outra, em torno da urbe foram construídas suaves rampas que permitiam um fácil acesso. A cidade abria-se, deixando para trás a sua barreira física. Angoulême experimentava um forte crescimento econômico, que, ao longo deste século, teve uma curva ascendente, chegando, em 1790, a ser a capital do Departamento de Charente. Assim, desconfortável sobre seu pedestal, a cidade instalou-se progressivamente sobre os platôs orientais, nos vales convergindo para o rio; pouco a pouco os antigos núcleos rurais foram incorporados e transformados progressivamente em novos *faubourgs*.

Capital administrativa, religiosa e mercado regional, Angoulême foi igualmente um centro industrial muito atuante e, para tanto, as papelarias deram a sua contribuição. Assim, as escolhas de Balzac, a primeira em situar *Illusions perdues* nas *Scènes de la vie de province* e a segunda, em escolher Angoulême dentre as cidades provincianas, fazem todo o sentido, quando se toma as características e o percurso histórico da cidade. Pois, só é possível tratar de temas como o jornalismo, a indústria gráfica, o universo dos livros e todos os seus assuntos correlatos num espaço citadino que esteja visivelmente submetido às forças desenvolvimentistas do início do século XIX, por serem essas forças reais agentes da evolução urbana e criarem condições específicas para o incremento de uma literatura e de um jornalismo direcionado ao grande público.

Angoulême não é uma escolha ao acaso, é uma seleção especial, seja pela indústria do papel: "*Personne n'ignore la célébrité des papèteries d'Angoulême, qui, depuis trois siècles,*

³⁴⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 86)

³⁴⁸ (Op. cit., p. 86).

s'étaient forcément établies sur la Charente et sur ses affluents où elles trouvèrent des chutes d'eau [...]”³⁴⁹; seja pelo vínculo com a literatura: "aujourd'hui, l'Angoumois, où déjà sous Louis XIII l'illustre Guez, plus connu sous le nom de Balzac³⁵⁰ „, s'est fait notre compatriote"; ou por sua importância socioeconômica. Balzac, como romancista-historiador, pode ter escolhido Angoulême desejando fazer de sua escolha uma homenagem à *ville-métropole*:

*L'histoire de la cité ou de ses hommes célèbres est un autre moyen de célébrer la ville, sans trop de risque pour le narrateur. Un moyen aussi de réunir la communauté urbaine dans le culte de son passé, la recherche de ses racines, le développement d'un véritable patriotisme local.*³⁵¹

A convite de Zulma Carraud, amiga e conselheira do romancista, o autor de *Illusions perdues* hospeda-se em Angoulême por duas ocasiões. "Honoré de Balzac est déjà venu à Angoulême en décembre 1831. Un second séjour à Angoulême pour le "galérien de plume et d'encre ". Le grand écrivain Honoré de Balzac est l'invité de Zulma Carraud, l'épouse de l'inspecteur de la Poudrerie ”³⁵². A *Poudrerie nationale*, em 1826, começava a fabricar pólvora negra, contribuindo para outra vocação da cidade, a da fabricação de armas de guerra. A *Poudrerie* teve como inspetor, no ano de 1831, François-Michel Carraud, marido de Zulma, o que explica, em parte, a presença do escritor na cidade.

As empresas metalúrgicas, as fábricas de feltro; as fábricas de barris, entre outras, empregavam uma população cujas habitações aglutinavam-se de forma contínua ao lado direito do vale. *La Tourve* é reveladora da expansão da cidade – uma verdadeira rua de fábricas, um eixo industrial com seus moinhos, suas papelarias e, sobretudo, com o núcleo industrial de Ruelle em torno da Fundação Nacional. Balzac, na sua ficção, indicia este fato histórico: "L'État avait fondé à Ruelle sa plus considérable fonderie de canons pour la marine ”³⁵³.

As igrejas eram numerosas. Por volta de 1650, contavam-se nove, além da catedral. Os mosteiros registraram uma forte presença na formação da urbe. *Illusions perdues* revela alguns traços deste passado histórico: "L'importance qu'avait cette ville au temps des guerres religieuses est attestée par ses remparts, par ses portes et par les restes d'une forteresse

³⁴⁹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 86)

³⁵⁰ O ensaísta Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1659) nasceu em Angoulême.

³⁵¹ (DELPORTE, 1999, p. 23)

³⁵² Disponível em: <<http://www.angouleme.fr/archives/IMG/pdf/11.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2014, 17:36.

³⁵³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 86)

*assise sur le piton du rocher [...]*³⁵⁴. Na velha cidade, os castelos dominavam pelo seu volume as pequenas casas exprimidas a seus pés, as praças do *Palet*, do *Minage*, *Marché-Vieux* e praça do *Mûrie* eram espaços destinados ao comércio.

O *Quartier Beaulieu e des Remparts* eram outrora habitados pelo mundo elegante da aristocracia, em particular, a parte situada a leste da catedral, que abrigava uma aristocracia de grande *status*. Ao lado da aristocracia havia camponeses marginalizados, juízes, oficiais de justiça, guardiões da muralha, artesãos que fabricavam perucas e luvas, impressores agrupados na vizinhança do arcebispado e alguns médicos. Nos arredores da praça *Beaulieu*, viviam pessoas instruídas, artesãos de elite, artistas, todos próximos de uma nobreza cada vez mais pulverizada.³⁵⁵

Esse setor interno, *Quartier Beaulieu e des Remparts*, era constituído por diversas ruas transversais curtas, quase todas paralelas entre si, que convergiam ao eixo da Rue *Beaulieu*, *Rue des Postes*, *des Remparts*, a leste da Rue *Minage*. Algumas vias perpendiculares não eram extensas e cortavam as precedentes, quase em ângulo reto. A maioria dessas ruas muito antigas existia já no século XVII; conservando em geral seu aspecto medieval, elas eram estreitas, sombrias, algumas mal pavimentadas, sem calçadas e atravessadas por canaletas. Os imóveis alinhados ao longo delas eram representativos da velha Angoulême.

A Rue *Beaulieu*, que fora um dos eixos vitais da cidade, em *Illusions perdues*, é o lugar de David Séchard, o impressor do rei em Angoulême: "*Pour les personnes de cette caste, je suis un artisan, un négociant, si tu veux, mais un industriel établi en boutique, rue de Beaulieu, au coin de la place du Mûrier*"³⁵⁶. Esta via era uma importante artéria que terminava na antiga praça Mûrier, atual F. Louvel, criada no fim do século XVI, uma via sombria provida de bancos e ornamentada por uma fonte de água datada da Restauração e limitada a leste pela pesada construção do Palácio da Justiça.

Para Nicole Mozet³⁵⁷, Angoulême surge como um excelente símbolo da situação política do período da Restauração, durante o qual a antiga nobreza havia acreditado poder abrir mão da robustez econômica em favor da burguesia, desde que mantivesse o poder político. No entanto, a história mostrou-se de forma diferente; o poder econômico crescente da burguesia passa a interferir no poder político. Como no resto da França, essa situação

³⁵⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010., 85)

³⁵⁵ (COMBY, 1964)

³⁵⁶ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 116)

³⁵⁷ (La ville de province dans l'oeuvre de Balzac, 1982, p. 183)

inevitável do processo histórico, provoca contradições sociais e frustrações individuais. O que se traduz nas duas esferas urbanas de Angoulême, uma organização espacial que explica tanto a grandeza aristocrática do passado, como a prosperidade burguesa contemporânea.

Nesta representação, encontra-se o *faubourg de l'Houmeau* como a imagem de uma cidade industrializada e rica: "*une seconde Angoulême que jaloussa la ville haute où restèrent le Gouvernement, l'Évêché, la Justice, l'aristocratie.[...] deux villes hait le plus sa rivale*"³⁵⁸.

Além do desejo de ascender socialmente, Eugène de Rastignac e Lucien de Rubempré têm em comum o fato de terem nascido e crescido na cidade de Angoulême. O trajeto de Lucien entre L'Houmeau e a alta Angoulême é como o de Rastignac, na cidade de Paris, entre a pensão de Mme Vauquer e o *faubourg Saint-Germain* – igualmente percursos de iniciação no amor e na ambição. Ambos são portadores das mesmas angústias, das mesmas alegrias e das mesmas decepções.

*En rentrant dans l'Houmeau, il se repentait de sa lettre, il aurait voulu la reprendre ; car il apercevait par une échappée les impitoyables lois du monde. En devinant combien la fortune acquise favorisait l'ambition, il lui coûtait de retirer son pied du premier bâton de l'échelle par laquelle il devait monter à l'assaut des grandeurs.*³⁵⁹

Mme de Bargeton, David Séchard e Lucien de Rubempré Chardon são figuras que, na narrativa, representam respectivamente a nobreza, a burguesia e os indivíduos frente à complexidade de uma sociedade dividida. Os espaços de vivência desses seres ficcionais servem não só de moldura, como também são instrumentos para revelar suas características.

Por um lado, a imagem da alta Angoulême trazida pela descrição da residência de Mme de Bargeton vem a simbolizar o desejo de ascensão social e a vaidade de Rubempré: "[...] *escalier à balustres de châtaignier dont les marches cessaient d'être en pierre à partir du premier étage. Après avoir traversé une antichambre mesquine, un grand salon peu éclairé, il trouva la souveraine*"³⁶⁰.

Para Mozet³⁶¹, *L'hôtel de Bargeton*, cuja arquitetura é representada por Balzac como "*sobre, quasi monastique, bien conservée*"³⁶² é uma habitação comum, que o autor, fugindo à regra de suas outras narrativas, pouco descreve, tomando um distanciamento, ele não se

³⁵⁸ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 86)

³⁵⁹ (Op. cit., p. 110)

³⁶⁰ (Op. cit., p. 99-100)

³⁶¹ (La ville de province dans l'oeuvre de Balzac, 1982, p. 186)

³⁶² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 100)

prende aos detalhes, o que não significa dizer que não está carregada de simbolismo: "*En arrivant dans la rue du Minage, les choses extérieures n'étonnèrent point Lucien. Ce Louvre tant agrandi par ses idées était une maison bâtie en pierre [...]*"³⁶³. Na Angoulême de *Illusions perdues*, a história não é escrita na pedra, mas no papel, nas prensas, nos caracteres, na lembrança de um homem gentil, colaborador da tipografia do velho Séchard.

Por outro lado, a tipografia de Séchard é a pintura de um espaço de trabalho, onde se pode fazer fortuna e descobertas científicas. Esse atelier é um recorte histórico da indústria gráfica. A representação da tipografia do velho Séchard está associada ao futuro, ao novo, à informação, à comunicação e, por estas razões, desperta o interesse da população:

*Mais en province les procédés de la typographie sont toujours l'objet d'une curiosité si vive, que les chalands aimaient mieux entrer par une porte vitrée pratiquée dans la devanture donnant sur la rue, quoiqu'il fallût descendre quelques marches [...]. Les curieux, ébahis, ne prenaient jamais garde aux inconvénients du passage à travers les défilés de l'atelier [...].*³⁶⁴

Em Angoulême, duas edificações de caráter privado são significativas de distintas atmosferas. O primeiro espaço, a residência aristocrática de Mme de Bargeton, pouco se relaciona com o segundo, a oficina de Séchard. Lugares antagônicos, que coexistem de maneira quase impermeável, afastados um do outro, eles acabam por sinalizar a distância de dois mundos: o aristocrático e o burguês. O elo entre estas duas esferas fica sendo Lucien. Balzac, por meio de sua personagem, representa esses dois ambientes e, por consequência, suas contradições:

*"Mais, répondit Amélie avec un visible bonheur, c'est bien simple, M. de Rubempré travaille chez un imprimeur. C'est, dit-elle en regardant Lolotte, comme si une jolie femme faisait elle-même ses robes. "Il a imprimé ses poésies lui-même", se dirent les femmes. "Pourquoi s'appelle-t-il donc alors M. de Rubempré ?" demanda Jacques. Quand il travaille de ses mains, un noble doit quitter son nom".*³⁶⁵

A cidade, seus espaços e seus habitantes são objetos de muitos conflitos, uns graves outros nem tanto. A polissemia urbana está frequentemente ligada à história das cidades, que muitas vezes é milenar, representa o patrimônio que inscreve no espaço: traços, arquiteturas, monumentos e obras de arte, condensando ao seio da espacialidade numerosos aspectos da

³⁶³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 100)

³⁶⁴ (Op. cit., p. 66)

³⁶⁵ (Op. cit., p. 132)

atividade humana. E fazendo com que a multifuncionalidade e polissemia da urbe se encerrem numa grandiosidade significativa, numa representação urbana que é tanto reveladora do poder, como é portadora dos sentimentos que ancoram a identidade urbana.

O papel e as pesquisas são uma ambição que tem sua origem nos sonhos de juventude de David Séchard e Lucien Chardon de Rubempré, quando, idealistas e pobres, sonham juntos com a poesia, a glória e o dinheiro. Lucien havia se lembrado da ideia de seu pai, M. Chardon, de reduzir o custo da produção do papel. Sua pesquisa tinha como matéria prima um vegetal nativo da América, que muito se parecia com aquele que os chineses utilizavam. David, que conhecia a importância desta questão já presente na família, se imbui da ideia de continuidade do trabalho científico de M. Chardon e vê nele a possibilidade de fazer fortuna. Assim, Lucien, para Séchard, é uma espécie de benfeitor, a quem jamais poderá recompensar.

O papel, naquela época, era um dos componentes mais caros do processo de impressão. Imprimir um romance custava cerca de mil e seiscentos francos; os livreiros acumulavam manuscritos sem ter dinheiro suficiente para transformá-los em livros. Por consequência, a palavra papel ganha outro sentido: poder e dinheiro.

A residência de Bargeton não é para Lucien mais do que um degrau de uma imensa escada que o conduzirá ao seu destino final: Paris, um passo imprescindível para alcançar a glória. No imaginário de Rubempré, seu convívio com o mundo aristocrático o aproxima da concretização de seus sonhos e, por consequência, de Paris. O contraste espacial da alta e da baixa Angoulême permite a percepção de diferentes formas de existência: enquanto Lucien recita seus poemas no aristocrático salão de Mme de Bargeton, David arduamente toca sua tipografia.

Num rápido instante, a imagem de Angoulême presente em *Illusions perdues* tem como centro quase exclusivamente Lucien e Mme de Bargeton – dois personagens que instrumentalizam a contraposição de dois universos distintos e coexistentes: a alta e a baixa Angoulême, representada respectivamente pelo *hotel* de Bargeton e pela farmácia de Chardon. Num segundo momento, a tipografia Séchard surge como a mais importante referência espacial, igualmente contrastando com a velha aristocracia ou com a alta burguesia.

A tipografia, marcantemente representada e longamente descrita, é um lugar mágico de labor e sonhos, além de ser um espaço exposto, através de David Séchard, às influências da modernização parisiense. Com *Illusions perdues*, o leitor encontra a tipografia, desde o início da narrativa, como um lugar de iniciação aos livros. É verdade que o velho Séchard não os

imprimia, tinha com eles uma atitude de reticência e até chega a reprimir David por pensar em modernizar a tipografia. Portanto, a obra não se refere somente ao jornalismo parisiense; nela se encontra um registro dos diferentes modos de difusão que cada uma das duas cidades porta. A província relaciona-se com as formas mais arcaicas e Balzac proporciona uma espécie de tributo aos almanaques ainda vivos fora da capital: "*Cet almanach, qui se vend un sou, consiste en une feuille pliée soixante-quatre fois, ce qui constitue un in-64 de cent vingt-huit pages. Tout heureuse du succès de ses feuilles volantes, industrie à laquelle s'adonnent surtout les petites imprimeries de province [...]*"³⁶⁶.

Entretanto, Balzac pinta o herói provinciano de Angoulême aberto ao mundo, não preso ao círculo estreito da província: em Paris, Séchard se faz um tipógrafo moderno e Lucien, um jornalista, na busca da glória literária. Num jogo de intercâmbio, os heróis deslocam-se entre estas duas atmosferas, o que resulta em transferências, trocas e influências. Dessa forma, a província está intrinsecamente ligada a Paris e vice-versa. Logo, acredita-se que o romancista não se contenta em estigmatizar a província em relação aos hábitos parisienses.

Resistir à tentação de perceber somente a simples relação de contraste entre Angoulême-Paris é um desafio. É necessário um esforço de transcendência, com o objetivo de apreender o movimento existente entre estes dois pólos. Para tanto, a precipitação em concluir a leitura num primeiro plano deve ser evitada. Considera-se, pois, que *Illusions perdues* pode oferecer muito mais, apesar de se saber que Balzac não evitou o dilema Paris-Província, e que muito desse dilema pode ser facilmente evidenciado ao longo de sua grande obra, a *Comédie humaine*.

Balzac não negou as diferenças. Se os convivas de Mme de Bargeton sentiam-se desconfortáveis ou mesmo entediados com a leitura de versos: "*Cher ange, ils ne t'ont pas compris ! mais... Tes vers sont doux, j'aime à les répéter.*"³⁶⁷, isso acontecia por serem os versos uma manifestação artística por demais abstrata para a mentalidade provinciana, habituada a certa concretude da vida e da arte; "*la poésie exige une sainte attention. Il doit se faire entre le lecteur et l'auditoire une alliance intime [...]*"³⁶⁸. Essa cumplicidade entre o artista e a platéia parece estar, na província, ainda, num estágio incipiente. Para Mme de Bargeton, Lucien haveria de encontrar o lugar e o público para a sua arte: "*Vous déploierez*

³⁶⁶ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 468)

³⁶⁷ (Op. cit., p. 140)

³⁶⁸ (Op. cit., p. 130)

vos forces, vous espérerez une victoire! votre lutte sera glorieuse."³⁶⁹. E o lugar dessa vitória seria Paris.

Se na província a competência de produzir os jornais locais repousava sobre o impressor-chefe, se é verdade que os *affiches* e os jornais provincianos são uma janela para a civilização, se o jornalista/impressor provinciano traz a informação, a novidade, o conhecimento de Paris, então esse jornalista, de certa maneira, suscita e dirige a comunicação. Isso acontece seja através da fala ou da leitura, mesmo sendo ele sabedor que o seu jornal local é incapaz de lutar com a qualidade e rapidez da informação de seus colegas da Capital. Em Paris ou em Angoulême as conversas, as discussões são igualmente pautadas por jornalistas.

Esta reflexão traz consigo não só características dos processos que lá se instalam, como também dos indivíduos que lá habitam. O descompasso parece ser evidente, mas sobre ele reside uma forte essência. Isso autoriza um avanço na leitura do jogo de opostos Paris-Província. Acredita-se que o que Balzac traz de forma simbólica, através de sua obra, é a enorme transformação que o país vivenciava, e, obviamente, essas mudanças ocorrem em diferentes ritmos e com desigualdades e não estão circunscritas por limites estanques, mas compõem um verdadeiro sistema complexo de influências.

A província adota a prática dos habitantes da Capital. A oposição Paris-província, que resta pertinente ao nível superficial, se encontra superada e dialetizada por um contexto maior. A província vive à sua maneira as mudanças das estruturas e das mentalidades, com um pouco mais de lentidão e de liberdade que Paris.

E, na imagem de *Illusions perdues* construída por Balzac, a caracterização dos espaços e das figuras que os habitam é reveladora de indícios que trazem à superfície as forças atuando sobre o tecido político e social da cidade sob a luz das ideias burguesas e do dinheiro. David enfrenta os irmãos Cointet, estes representados como verdadeiros especuladores e homens de negócios implacáveis; o embate é simbólico da luta entre a força do capital especulativo e o pequeno burguês, que tem como capital a sua capacidade de trabalho. David vivencia, em Angoulême, uma verdadeira guerra econômica, digna de Paris.

Se, em Paris, o mundo do jornalismo está associado às redações dos jornais, na província ele ainda está vinculado às oficinas tipográficas, ou seja, jornais são feitos sem jornalistas:

³⁶⁹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 139)

[...] le principal rédacteur, les ouvriers typographes dont le rôle ne se limitait pas à la fabrication et que la connaissance de lettres conduisait naturellement à l'écriture, des bénévoles (écrire conférait la notabilité), des reprises des autres journaux (quotidiens parisiens, revues spécialisées), des fonctionnaires (rédacteurs d'avis, annonces, comptes rendus repris par la presse) [...].³⁷⁰

Mas os parisienses e os provincianos partilham, em realidade, a mesma civilização, que os confronta, de certa forma, com os mesmos problemas civilizatórios, os quais trazem, no cerne, uma tendência à uniformização tão característica da ideologia burguesa. Para Mozet³⁷¹, a província, em 1843, ano em que Balzac terminava de escrever *Illusions perdues*, estava próxima de Paris, adotando, de modo geral, o que a capital tinha de mais desprezível, a saber: a brutalidade e a avidez.

Tanto na província como em Paris, o herói balzaquiano não deixa de ter seu destino selado pela frustração. O aparente conflito individual traz consigo uma dosagem de superficialidade, já que a essência deste embate está situada nas relações estabelecidas da sociedade contemporânea de Balzac, que não permite que o ser se realize plenamente. Isto, por si só, coloca Angoulême e Paris numa relação sistêmica: homem e cidade. Sendo a cidade o lugar onde "a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais"³⁷².

³⁷⁰ (DELPORTE, 1999, p. 101).

³⁷¹ (La ville de province dans l'oeuvre de Balzac, 1982, p. 192)

³⁷² (LUKÁCS, 1965, p. 57)

7 FIGURAS EMBLEMÁTICAS DE *ILLUSIONS PERDUES*: DE RUBEMPRÉ, DE RUBEMPRÉ, SÉCHARD, D'ARTHEZ, LOUSTEAU

O universo das personagens de *Illusions perdues* é de uma riqueza singular, em razão da articulação que o romance faz entre as *Scènes de la vie parisienne* e as *Scènes de la vie de province*. Parisienses e provincianos, nobres e burgueses, negociantes e artistas, profissionais do livro e do teatro, jornalistas e escritores, virtuosos e ambiciosos, homens e mulheres, são figuras que aportam uma síntese das relações presentes no tecido social da primeira metade dos anos mil oitocentos.

Lucien de Rubempré é o ápice de um triângulo no qual estão simbolizados, em lados contrapostos, tanto Daniel d'Arthez como Étienne Lousteau e, no ponto médio de sua base, David Séchard. Rubempré assemelha-se a um paradoxo, porque, ao mesmo tempo em que dá as costas aos outros três, indica ser um produto imperfeito de seus discursos. Eis, portanto, quatro figuras emblemáticas da experiência literária balzaquiana e reveladoras de índices biográficos do romancista.

7.1 LUCIEN DE RUBEMPRÉ: O PRODUTO IMPERFEITO DE UMA ERA

Uma das personagens centrais, Lucien Chardon de Rubempré, filho de Chardon, farmacêutico de Angoulême, e de Mlle de Rubempré, descendente de família aristocrática, brilha no salão de Mme Louise de Bargeton. Jornalista, poeta, romancista, autor do romance *L'Archer de Charles IX* e de sonetos *Marguerites*, acaba tornando-se seu amante. Ambos fogem para Paris, onde sua ligação amorosa termina pouco tempo depois.

O poeta liga-se, no primeiro momento, aos jovens do Cenáculo da *Rue des Quatre-Vents*, particularmente à figura de Daniel d'Arthez. De outra parte, faz amizade com Étienne

Lousteau, que lhe revelará os tortuosos caminhos da vida literária. Lousteau o apresenta ao conhecido editor Dauriat e o leva, pela primeira vez, a um espetáculo no *Panorama-dramatique*, onde o poeta conhece a charmosa atriz Coralie. Ele será amante da jovem até o momento da morte dela.

Rubempré é vítima de um dilema, simbolizado entre duas esferas: a burguesa e a aristocrática. Esta o fascina por seu remoto *glamour*, aquela o arrebatava por seu contemporâneo poder do dinheiro. No primeiro momento, ele se faz jornalista liberal e, num golpe só, passa a colaborar com os jornais realistas, na esperança de obter um título de nobreza e poder utilizar o nome de solteira de sua mãe – de Rubempré –, de ascendência aristocrática. Pode-se dizer que ele é um homem dividido entre o jornal e a literatura, entre o passado e o futuro, a força do trabalho e a força da hereditariedade, a ambição e a virtude. Esse herói vive, pois, sob as contradições, as ambivalências e a duplicidade dos desejos e dos sentimentos que o habitam. Assim sua trajetória desloca-se entre dois pontos distintos: do poeta talentoso de Angoulême ao jornalista inconstante em Paris.

Observar o desenvolvimento de Lucien e de suas relações, *em Illusions perdues*, é desafio que comporta tanto características pessoais, como sociais da personagem. Rubempré vê o personagem do intelectual d'Arthez como um esboço de sua própria idealização: genial, sensato, criador, obstinado, tendo em si a longevidade e a resistência aos desejos de riqueza e de poder. De maneira espelhada, vê Finot, Blondet, Lousteau, Vernou, Nathan e Merlin imbuídos do pragmatismo necessário para poder alcançar seus objetivos literários e mesmo de fortuna.

Nos primeiros contatos com os jornais, o herói descobre o jogo que se estabelece entre os jornalistas, os editores literários, a crítica e, mesmo assim, acredita que pode se manter puro. Iludido consigo mesmo, demonstrando simultaneamente ingenuidade e arrogância, Lucien acredita-se vencedor. Num instante primitivo, mantém-se ao lado dos que não difamam, dos que escrevem segundo seus princípios e daqueles que não usam a crítica como trampolim para si próprio.

Lucien relativiza os princípios de sua conduta profissional de jornalista. De um lado, por ter ficado impressionado com o poder que o jornalismo lhe conferia, de outro, por ter a grande meta de publicar seus sonetos e seu romance histórico. Nesse caminho, o personagem percorre as entranhas da imprensa, onde lhe será desvendado seu funcionamento. Toma, então, consciência tanto das dificuldades dos escritores novatos, como das relações

estabelecidas entre livreiros, editores, produtores e proprietários de teatros. Balzac, por meio desta obra, apresenta uma perspicaz percepção das relações de poder e dinheiro; das vantagens do jornalismo e de quanto se pode vir a ganhar; dos prazeres da nova profissão e do poder que os jornalistas gozam.

O primeiro artigo de Lucien é um texto sincero que busca revelar ao público suas impressões mais verdadeiras sobre o espetáculo de dança da bela Coralie. É dessa maneira que ele estréia no jornalismo. Para agradá-la, Rubempré oferece a pureza de sua *plume*, o que agrada muito à jovem que defende a autonomia da crítica cultural: "*Mais laissez donc à monsieur son indépendance, cria l'actrice enragée, il écrira ce qu'il voudra, achetez-moi des voitures et non pas des éloges*"³⁷³. O jornalista escreve um artigo rico em detalhes e subjetividade que revoluciona o padrão do texto jornalístico, informa o narrador balzaquiano. O começo de sua nova carreira é marcado pelo êxito de seu talento, deixando, entre seus colegas, um misto de admiração e inveja. Em sua primeira reunião de pauta, a redação de um artigo sobre o livro de Nathan lhe é confiada. Nesse momento, Lousteau lhe explica os sombrios caminhos da crítica, que conduzem à chantagem, à maior rentabilidade com os reclames (primitiva publicidade) e ao benefício individual:

— *Ah! çà, ne faites pas vos articles sur le livre de Nathan que nous ne nous soyons concertés, vous saurez pourquoi, dit Lousteau. Nous devons être utiles à notre nouveau camarade. Lucien a deux livres à placer, un recueil de sonnets et un roman. Par la vertu de l'entre-filet! il doit être un grand poète à trois mois d'échéance. Nous nous servirons de ses Marguerites pour rabaisser les Odes, les Ballades, les Méditations, toute la poésie romantique.*³⁷⁴

Acreditando ser o jornalismo o melhor lugar para Lucien, o editor literário Dauriat não deseja saber se ele é um bom poeta; reconhece o mérito de Lucien e acredita que, com o jornalismo, ele poderá ganhar muito dinheiro e ironiza:

— *Oui, répondit Dauriat, j'ai lu son article; et dans son intérêt bien entendu, je lui refuse les Marguerites! Oui, monsieur, je vous aurai donné plus d'argent dans six mois d'ici pour les articles que j'irai vous demander que pour votre poésie invendable!*³⁷⁵

³⁷³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 166)

³⁷⁴ (Op. cit., p. 214)

³⁷⁵ (Op. cit., p. 221)

Dessa forma, Rubempré sente sua literatura e seu talento golpeados. Ele passa a desejar reparação, a qualquer preço. O jornalismo instrumentaliza seu desejo de vingança. Lucien coloca o texto a seu próprio serviço:

*Veux-tu prendre ta revanche? — À tout prix, dit le poète. — Voici un exemplaire du livre de Nathan que Dauriat vient de me donner, et dont la seconde édition paraît demain; relis cet ouvrage et fais un article qui le démolisse [...].*³⁷⁶

A nova profissão começa a delinear-se: "Ha! çà, mon cher, apprends ton métier, dit en riant Lousteau. Le livre, fût-il un chef-d'oeuvre, doit devenir sous ta plume stupide niaiserie, [...]"³⁷⁷. A transformação de belezas em defeitos era, para Lucien, algo impraticável, entretanto, acaba por seguir os conselhos do amigo. Lousteau, por vezes, ironiza o poder que o jornalismo confere aos redatores: "Kant est le piédestal de Cousin. Une fois sur ce terrain, tu lances un mot qui résume et explique aux niais le système de nos hommes de génie du dernier siècle [...]"³⁷⁸.

O personagem inicia um deslocamento em sua consciência, seguindo os ditames de Lousteau e, sem culpa, se submete às mais perversas regras da imprensa. Ora assina seus artigos ora não, porque, desta forma, coloca seu talento a serviço dos interesses dos jornais e tem a possibilidade de atender o maior número possível de veículos. Os jornais tinham cor, isto é, partido; os jornalistas não. Com nomes falsos ou simples letras, podiam atender a vários papéis e interesses, sendo, para isso, necessário apenas submeter-se às orientações editoriais ou políticas de cada um. Num caminho tortuoso, Lucien sofre com suas escolhas e por fim termina como refém de seus editores.

O artigo mais difícil de ser redigido por Lucien: o redator-chefe do jornal de Heitor Merlin dá a Rubempré a obra de Daniel d'Arthez para que faça uma dura crítica ao texto, alegando ser ele o homem mais capaz para censurá-lo. O jornalista, no primeiro momento, recusa, mas a seguir, sem opção, aceita a missão. Cheio de culpa e com o coração partido, rascunha seu artigo. Contudo, sem se conter, procura o amigo poeta e compartilha seu drama de consciência:

Lucien lui tendit le manuscrit, d'Arthez le lut, et ne put s'empêcher de sourire: — Quel fatal emploi de l'esprit ! s'écria-t-il; mais il se tut en voyant Lucien dans un

³⁷⁶ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 222-223)

³⁷⁷ (Op. cit., p. 223)

³⁷⁸ (Op. cit., p. 224)

*fauteuil, accablé d'une douleur vraie. — Voulez-vous me le laisser corriger? je vous le renverrai demain, reprit-il. La plaisanterie désHonoré une œuvre, une critique grave et sérieuse est parfois un éloge, je saurai rendre votre article plus honorable et pour vous et pour moi. D'ailleurs moi seul, je connais bien mes fautes!*³⁷⁹

Lucien termina, em *Illusions perdues*, como uma figura que se fascinou e foi derrotada pela força da incipiente indústria jornalística. Todavia, não se pode reduzir Rubempré à imagem de um ambicioso poeta provinciano. A personagem é muito mais complexa e apresenta-se dividida entre a ingenuidade de interiorano e a dificuldade de transitar no mundo da aristocracia e da burguesia. Pode-se, sim, pensar que, movido pelo desejo de sucesso na esfera literária, envolve-se com o jornalismo de forma ingênua e inábil. Deixa-se embalar pelo sonho burguês. Fantasioso e pouco paciente, ele escolhe a solução facilitada para atingir suas metas literárias, decidindo-se pelas páginas dos jornais.

A fortuna de Lucien, do ponto de vista de uma análise social, evidencia, em toda a sua complicação, o problema da destruição da cultura pelo capitalismo, observa Lukács³⁸⁰. O resignado David Séchard percebe que, nesta sociedade, o que importa não é o avanço da ciência, nem suas qualidades de pesquisador, mas o aproveitamento material de seu trabalho. O fato de ter sido ludibriado não é meramente uma desventura pessoal. A resignação de Séchard é a desistência da luta e, simultaneamente, a tomada de consciência do peso tanto de seus concorrentes capitalistas, como das próprias inabilidades comerciais, o que o leva a abdicar de seus desígnios e a retirar-se a uma felicidade individual: "quem quer viver tranquilo deve afastar-se das intrigas do capitalismo"³⁸¹.

Contrariamente, Lucien mergulha na vida parisiense e, lá, almeja conquistar, a qualquer preço, dinheiro e fama, o que o conduz a um colapso pessoal, além de colocar em relevo a devassidão que gira em torno da literatura. Para Lucien, há dois caminhos possíveis: a ruína ou a adaptação às regras da iminente era capitalista. Balzac compõe, com extraordinária delicadeza e audácia, o homem submetido ao universo burguês. Lucien é um frágil componente de um jogo repleto de tempestades sociais e econômicas, que revela um emaranhado de energias e transforma o indivíduo em um ser efêmero, desorientado e hipersensível.

O caráter de Rubempré não é por si só a admirável veracidade do homem passageiro e desnorteado de uma era tomada pelo espírito da mercantilização, ele traz à luz diversos

³⁷⁹ (Op. cit., p. 327)

³⁸⁰ (1965, p. 100)

³⁸¹ (LUKÁCS, 1965, p. 100)

aspectos e antinomias, as quais acompanham a capitalização da literatura. A contradição íntima entre o talento poético e a pusilanimidade humana que Lucien traz em si o reduz. Esta mistura de fraqueza e ambição, a mescla da aspiração à pureza e à vida proba e honesta de Arthez com a ambição desenfreada de Lousteau e, também, com uma apurada e sensível avidez pelos prazeres modela uma figura nem brilhante em sua carreira literária nem totalmente corrompida.

Balzac esboça, no percurso ficcional de Lucien, uma dialética de ascensão e de colapso, destacando em uma ou em outra, a totalidade de caráter e das relações recíprocas das circunstâncias objetivas, constitui seu herói não somente no terreno isolado das boas ou das más qualidades ou intenções. Rastignac, personagem principal de *Le père Goriot* não é mais ou menos amoral que Lucien; mas, seguramente, mistura genialidade e imoralidade, que sintetiza seu grande senso de oportunidade e o transforma em atinado aproveitador da realidade. Esta mesma realidade, apesar de maquiavelismo de Lucien, o conduz ao sofrimento, tanto interno como externo, e a um catastrófico naufrágio. Rubempré age aparentemente com autonomia, lutando contra as forças que se contrapõem à sua ascensão, as quais superficialmente são consequências de um contexto pessoal, associado a suas paixões e relações de amizade. Contudo, o que Balzac francamente representa, atrás desta fina camada ficcional, é uma existência social que inspira e derrota os sonhos de seu herói.

Do ponto de vista do caráter de Lucien, Balzac explora o tema da corrupção de um ser puro que, por sua fraqueza, desliza da glória em direção à infâmia. Uma personagem essencialmente ambígua. Por esta razão, quando se pretende esboçar seu perfil, muito de sua individualidade parece ser fugidia, escorregando pelas páginas de *Illusions perdues*. Lucien pode ser definido como um ser ficcional imperfeito, um croqui inicial, no qual as múltiplas direções de sua trajetória acabam por transformá-lo em um verdadeiro espírito móvel. Uma figura dividida entre ser e aparentar que, de certa forma, indicia uma ausência de interioridade real. Sua passividade permite que, de fato, pouco se apreenda dele. No entanto, verdadeiramente, é um ser que necessita ser conduzido, que possui pouca autonomia sobre a própria existência.

O narrador, ao apresentar Lucien, afirma que ele tem vinte e um anos e traça alguns aspectos de seu caráter, mas são, sobretudo, suas características físicas que ganham destaque nessa voz onisciente. A representação magnífica do jovem homem indica, de uma maneira ou de outra, a problemática de uma beleza idealizada:

*Lucien se tenait dans la pose gracieuse trouvée par les sculpteurs pour le Bacchus indien. Son visage avait la distinction des lignes de la beauté antique : c'était un front et un nez grecs, la blancheur veloutée des femmes, des yeux noirs tant ils étaient bleus, des yeux pleins d'amour, et dont le blanc le disputait en fraîcheur à celui d'un enfant. Ces beaux yeux étaient surmontés de sourcils comme tracés par un pinceau chinois et bordés de longs cils châains. Le long des joues brillait un duvet soyeux dont la couleur s'harmoniait à celle d'une blonde chevelure naturellement bouclée. Une suavité divine respirait dans ses tempes d'un blanc doré. Une incomparable noblesse était empreinte dans son menton court, relevé sans brusquerie. Le sourire des anges tristes errait sur ses lèvres de corail rehaussées par de belles dents.*³⁸²

O texto acumula clichês e observações vagas e, ao mesmo tempo, precisas, emprestando a Lucien uma estatura de beleza grega, tomada pela elegância e suavidade do traço chinês e glorificada por uma infância angelical e divina. Uma representação que evidencia exageros em seus elementos, que particulariza detalhes de seu rosto e de seu corpo, não possibilitando, porém, a assimilação de sua totalidade. Observa-se que, para Balzac, a feiura afigura-se sempre como algo mais atrativo, a exemplo do retrato de Mme Vauquer (*Le père Goriot*). Isso talvez explique a falta de completude no esboço dos contornos de Lucien, por ser ele dotado de beleza e forma ideais e não de um aspecto desagradável que, genuinamente, se apresenta como algo fascinante ao romancista. A formosura de Lucien não pode ser simbolizada em sua imperfeita individualidade humana, somente celebrada por sua perfeição estética artificial.

Na descrição balzaquiana, há um simbolismo manifesto por uma espécie de dissipação da personagem: a imagem de Lucien não desaparece nos insignificantes detalhes, sua figura ampara-se na universalidade de um modelo - um ser superficial e extremamente vaidoso. O herói de Balzac quer não somente reivindicar essa beleza abstrata como sua, mas também impô-la a todos.

Ao contrário do orgulho, a vaidade evita confronto, necessita ser acarinhada; é um amor próprio extremado e não lúcido que demanda ao outro seu sustento. Quando privado de sua força vital, o frágil herói sente-se diminuído a seus próprios olhos, um ser, de fato, condicionado ao olhar do outro. O amor próprio de Rubempré cresce ou diminui em decorrência das reações e dos julgamentos dos outros. A cada nova direção que toma, em sua trajetória, um novo Lucien surge, buscando o reconhecimento.

³⁸² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 81)

Como apenas mais um jovem provinciano em busca da glória literária, quando chega a Paris, sente-se ignorado e, com isso, o sentimento de perda de valor próprio instala-se. A solução vem pela aparência, ele procura um bom alfaiate e compra belas roupas. Ao longo de *Illusions perdues*, Lucien abandona-se ao luxo e às despesas, o que o leva a um tipo de reino superficial, o qual muito almeja. Basicamente, Rubempré existe por e para o outro. Rubempré evidencia ser um narciso, mas sem vida interior, pois a totalidade de sua vida gira em torno do mundo exterior.

D'Arthez sentencia um julgamento sem concessão: "*Votre Lucien est un homme de poésie et non un poète*"³⁸³, o que, em parte, explica os motivos que levam Lucien a abandonar sua produção literária, depois de ter fracassado com seu primeiro romance. Eis um indício de que ele é homem de aparência e não de essência poética, diferentemente de D'Arthez que pacientemente trabalha sua obra: "*livre, encore inachevé, pris et repris par caprice, il le gardait pour les jours de grande détresse. C'était une œuvre psychologique et de haute portée sous la forme du roman*"³⁸⁴.

A procura de rápido reconhecimento conduz o jovem de Angoulême ao jornalismo. Tendo por companhia Lousteau, Lucien alcança um efêmero sucesso nas páginas dos jornais, reconhecimento que lhe dá nova existência. Com a autoestima renovada, coloca seu trabalho de espírito a serviço do mercado, reduzindo-o a valor de mercadoria. Ora, a original riqueza da alma de Lucien habita no esplendor, no brilho do sucesso, e é isso que o jornalismo lhe oferta. Deixa para trás os conselhos de d'Arthez e de seus amigos, julga ter encontrado seu verdadeiro caminho.

Na terceira parte de *Illusions perdues*, a transformação de Rubempré é completa, sua excessiva vaidade o consome e torna mais evidentes seus indícios narcisísticos. Quando pensa em cometer o suicídio, o poeta toma-se de uma vaidade além-vida, se perde na procura de um belo lugar para terminar com sua existência. Na margem do rio *Charente*, descendo a ladeira de *Beaulieu*, ouve, em seu imaginário, o barulho que causaria seu corpo ao despencar em direção às águas do rio. Vê, na sequência, o momento em que seu corpo, já disforme, emerge das águas e prevê que seu cadáver seria objeto de investigações judiciais. Toda a materialidade da morte fere seu amor próprio póstumo. A última imagem de Lucien, representada por Balzac, é tão esplêndida quanto ao do filho do deus-rio, o belo rapaz que

³⁸³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 480)

³⁸⁴ (Op. cit., p. 237)

desprezava o amor e que foi vítima da vingança feminina. O mítico Narciso, ao contemplar seu reflexo nas águas de uma fonte, preso à sua beleza ali permaneceu até sua morte.

A trajetória de Lucien segue caminhos sinuosos e desastrosos, mas porta um desastre sem confronto. Esta figura, sem apelo e sem causa, pouco enfrenta as forças antagônicas de seu tempo, ela é, de certa maneira, resíduo da luta que se estabelece no mundo burguês, de um embate desigual que produz mais derrotados que vencedores.

A constituição de Rubempré é incompleta, imperfeita, hesitante, um desenho que está conscrito à indecisão de seu ser, que se assemelha à natureza de um frágil menino. Lucien é todos e simultaneamente não é ele próprio. Ele deseja portar os sonhos de David Séchard, os ideais de D'Arthez e a ambição de Lousteau. O título "*Un grand homme de province à Paris*"³⁸⁵ funciona, pois, como uma dolorosa antífrase.

Definir a identidade e o trajeto ficcional de Rubempré não é tarefa simples. Nas duas primeiras partes do romance, tudo lhe é subordinado: ele é o elemento perturbador da narrativa, movimentando reações, encontros e desencontros, como a fuga de Mme de Bargeton a Paris, as conspirações do mundo jornalístico, a morte de Coralie e a ruína de David Séchard.

A simbologia que Balzac desvenda, por intermédio da personagem, é que a vitória pressupõe robustez e astúcia. No universo literário de Balzac, vencidos todos são, porém são, sobretudo, os frágeis que não encontram seu porto seguro. O signo de fragilidade que Lucien carrega permite a leitura de que, quando está só, deixa de haver forças próprias para seguir em frente. Rubempré necessita de alguém para conduzi-lo em direção à glória, ao final do romance. A figura fictícia do padre Herrera é a mão que o guia, representa a força vital de que carece o jornalista. Carlos Herrera o reinventa em *Splendeurs et misères des courtisanes* :

[...] *Je veux aimer ma créature, la façonner, la pétrir à mon usage, afin de l'aimer comme un père aime son enfant. Je roulerai dans ton tilbury, mon garçon, je me réjouirai de tes succès auprès des femmes, je dirai : "Ce beau jeune homme, c'est moi ! ce marquis de Rubempré, je l'ai créé et mis au monde aristocratique ; sa grandeur est mon œuvre, il se tait ou parle à ma voix [...].*³⁸⁶

Ao mesmo tempo vaidoso, nobre, ambicioso, modesto, depressivo, ativo, lúcido obscuro, este herói revela indícios de traços psicológicos desordenados e caóticos, formando uma equação que tem por denominador a soma de várias características, que resultam em

³⁸⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010)

³⁸⁶ (Op. cit., p. 600)

zero, estabelecendo uma condição de inexistência a Rubempré. A grande metamorfose de Lucien é a de reconhecer os teimosos fatos que o rodeiam e traçar um caminho crítico e racional, no qual as ilusões são transformadas em desejos possíveis ou não. Contudo, esta forma objetiva não alcança a personagem e ela segue iludida, em *Splendeurs et misères des courtisanes* - uma personagem em fuga, em constante mudança, mas que traz em si um conjunto de significações e de antinomias da era burguesa, que induz os jovens, poetas ou não, a sonharem com o sucesso e a estabelecerem um novo paradigma de felicidade e de existência, perpassado pelo dinheiro e pelo sucesso.

7.2 SÉCHARD, O PROMETEU: UM IMORTAL HONORÉ DE BALZAC

David Séchard é um estruturante pilar de *Illusions perdues*. Filho único de J.N. Séchard, "o velho Séchard", como era conhecido, fora um antigo tipógrafo que tinha como função juntar as letras, montando o texto numa caixa de madeira. Deslocava-se, na tipografia, da mesa de composição dos caracteres ao prelo, o que lhe rendeu o apelido de "urso". Casou-se, em 1793, aos 50 anos. O antigo proprietário da tipografia onde o velho trabalhava faleceu, deixando somente a viúva. Após receber, no período da Convenção, o título de "mestre-impressor" de um Representante do Povo que ignorou sua condição de analfabeto, ele indenizou a viúva com as economias da esposa e tornou-se um patrão. Mestre impressor e excelente negociante, o impressor nunca teve dificuldades para tocar seu estabelecimento, apesar de não saber ler nem escrever. Esta defasagem foi compensada com parcerias: no primeiro momento, com um aristocrata e, no segundo, com um padre, ambos com a função de revisar os textos impressos na tipografia de Séchard.

David Séchard é enviado a Paris, onde completa sua formação e aprende seu ofício. Com brilhantismo se faz aprendiz de Didot³⁸⁷. Em 1819, a pedido de seu pai, retorna para Angoulême, com a finalidade de assumir os negócios do velho impressor.

O grande homem de Angoulême evidencia-se como David Séchard e não como Lucien de Rubempré. Claramente, é David Séchard que permite que a cidade da província adquira relevo tanto na grande *Comédie humaine* como em *Illusions perdues*. Parte dessa relevância sustenta-se também porque essa figura está fortemente associada ao papel, a

³⁸⁷ Firmin Didot (1764-1836) foi o mais notável tipógrafo da dinastia Didot, que, de forma indelével, marcou por cinco gerações a qualidade da tipografia francesa e europeia. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/historia/didot.html>>. Acesso em: 04 out. 2012, 15:25.

matéria prima que dá suporte físico ao pensamento, seja jornalístico, seja literário. O que Lucien oferece a Angoulême é, ao contrário, a abstração da criação artística.

Com pouca habilidade para os negócios, o aluno de Didot, célebre tipógrafo, não percebe as reais intenções de seu pai. Depois de a tipografia deixar de ser a única da cidade e, por consequência, ter tido significativa queda em seu rendimento, ele propõe que o jovem David a compre. Este é o primeiro de vários sinais da inaptidão do filho do velho impressor para as transações comerciais.

O sonho do velho Séchard é que seu filho faça um bom casamento: "*Tu épouses une fille de l'Houmeau, toi, un bourgeois! toi, l'imprimeur du roi à Angoulême! Voilà les fruits de l'éducation*"³⁸⁸. O sonho de David é dar continuidade às pesquisas iniciadas por M. Chardon, farmacêutico e pai de Lucien, sobre um novo processo de fabricação de papel, o qual revolucionou a indústria gráfica e o fez rico.

O tipógrafo ambiciona, por meio de buscas científicas, ultrapassar limites, deixar de ser um simples artesão e transformar-se em industrial. Essa transformação se viabiliza devido a seu conhecimento sobre os processos químicos de fabricação do papel e também por ser ele um conhecedor das necessidades da indústria gráfica. Assim, ele imagina o desfecho de sua procura, como um desenlace típico da era burguesa: "*Nous souffrirons pendant quelques années peut-être; mais je finirai par trouver les procédés industriels à la piste desquels je suis depuis quelques jours, et qui nous procureront une grande fortune*"³⁸⁹.

Amigo devotado de Lucien de Rubempré e apaixonado por Ève, sua irmã, que mais tarde se torna sua esposa, David aceita, de certa forma, financiar as aventuras de Rubempré na grande Paris. Tal atitude não o impede, porém, de viver uma série de problemas financeiros e jurídicos provocados por um ato leviano de Lucien.

David Séchard é uma dessas criaturas pudicas e ternas que se inquietam com fortes discussões e que, ao momento em que seu coração é fatalmente atingido, cede ou perdoa. Esta figura forma com Lucien um interessante quadro de contraste e equivalência, ele tem a força que a natureza dá aos seres destinados às grandes lutas: "*Au boeuf l'agriculture patiente, à l'oiseau la vie insouciant, se disait l'imprimeur. Je serai le boeuf, Lucien sera l'aigle*"³⁹⁰.

³⁸⁸ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 120)

³⁸⁹ (Op. cit., p. 114)

³⁹⁰ (Op. cit., p. 30)

Qual embate secreto que, em relação à sua admiração por Lucien, enfrenta David? Não será, desde o tempo do colégio, a sua verdadeira e forte ligação afetiva? Há semelhanças entre David e Vautrin, o vilão da *Comédie humaine*, e qual seu papel? Será que as analogias entre estas duas personagens são coincidências ou evidências da principal característica de Rubempré: a fragilidade de sua alma? O quanto de Balzac existe em David Séchard?

De um lado, encontram-se as similaridades físicas: David dá ares de cônego, Vautrin ou Padre Herrera é um falso cônego e o próprio Balzac gostava de se vestir, no momento em que escrevia, com um *froc* (peça de roupa que compõe a vestimenta dos monges). David Séchard é, na ficção, impressor, como Balzac também o fora. Este tem largo tórax, avantajado pescoço e abundantes cabelos negros. Padre Carlos Herrera possui uma aparência marcante: grande torso e mãos fortes. Ao se destacar esse conjunto de similitudes, pode-se pensar que David Séchard seja a primeira encarnação de Vautrin, um Vautrin jovem, pleno de ilusões. Talvez não seja temerário interpretar David e Vautrin como o duplo autorretrato de Balzac, duas faces da mesma realidade experienciada pelo criador de *Illusions perdues*.

Séchard é uma espécie de antítese de Rubempré, que reúne, ao fundo de seu plano, um conjunto de equivalências, as quais fazem emergir oposições. Como Lucien, David é um jovem homem da província. Ambos são igualmente ingênuos e dignos do título de poeta: o primeiro como alguém que toma sua *plume* para expressar seu talento, o segundo, no senso mítico da palavra, como aquele que dá conselhos sobre a melhor maneira de ter sucesso em um mundo perigoso. Ambos se engajam em aventuras de amor: David numa segura e tranquila relação afetiva; Lucien num arriscado triângulo amoroso. Rubempré é devotado à arte; Séchard, aos estudos e à ciência. Este é refreado por sua condição social; aquele, pela ambição. Ambos são portadores de um nobre propósito: David, o de dar concretude física à palavra, através do papel; Lucien, o de canalizar sua genialidade para a literatura.

As equivalências colocam em relevo oposições. Logo de início, há contraste entre as características físicas dos dois poetas: Lucien é magro e bonito, David pesado e mal-apanhado. No plano intelectual, há oposição entre o sábio e pensador e o poeta. No plano social, a diferença de Séchard para Rubempré reside em que o primeiro é quase operário e o segundo, um homem bem nascido, de mãe aristocrática e pai pequeno burguês (inicialmente, médico do exército, depois farmacêutico de Angoulême). No plano político e ético, Lucien está mais para liberal oportunista e David, para homem justo, portador de um espírito difícil de ser seduzido por facilidades aparentes.

No entanto, as diferenças que aparentemente separam Séchard de Rubempré, na verdade, não os afastam, muito pelo contrário, os aproximam, gerando uma forte e quase incompreensível relação afetiva. David é, para Lucien, a mão que o acolhe: "*Quelques jours après son installation dans l'imprimerie paternelle, il avait rencontré l'un de ses amis de collègue, alors en proie à la plus profonde misère [...]*"³⁹¹. Assim como fez Herrera, ao momento em que o poeta tinha em mente cometer suicídio: "*Je vous maintiendrai, moi, d'une main puissante dans la voie du pouvoir, et je vous promets néanmoins une vie de plaisirs, d'honneurs, de fêtes continuelles... Jamais l'argent ne vous manquera...*"³⁹².

No primeiro momento, David funciona, incessantemente, como uma força motriz para que Lucien persiga o sucesso que tanto almeja, mas isto não o impede de anunciar seu julgamento, pleno de perspicácia. Lucien, por sua vez, sabe que o olhar do impressor penetra no espaço mais íntimo de sua alma e que, diferentemente de sua mãe e de sua irmã, o sábio companheiro não se deixa enganar.

Para complicar este jogo de antinomias e homologias, Balzac dá a este justo, honesto e gentil homem, David Séchard, uma fraqueza: a de colocar em risco a segurança material de sua família, no momento de suas pesquisas, pusilanimidade compensada pela presença de uma mulher, que tem por característica manter seus pés na terra.

David tem, em *Illusions perdues*, um lugar singular, não só por ser a personagem que abre a narrativa, como também por ser quem a fecha. Duplo herói que, no percurso da história, transforma-se em único herói. Um vitorioso, apesar de seu fracasso. O autor da *Comédie humaine* representa: "*Notre adoré David [...] comme Prométhée dévoré par un vautour, un chagrin jaune à bec aigu.*"³⁹³, como um ser ficcional dotado de imensa capacidade de resistência e de regeneração: um imortal Honoré de Balzac.

7.3 DANIEL D'ARTHEZ: ESSÊNCIA DO BOM JORNALISMO

Daniel d'Arthez, o primeiro amigo que Lucien de Rubempré faz na capital, é um moço intelectual, membro de uma organização que reúne jovens pensadores. Ele também é a pessoa que tanto alerta Lucien sobre os riscos que o jornalismo oferece aos novos talentos, como

³⁹¹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 76)

³⁹² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 596)

³⁹³ (Op. cit., p. 246)

ressalta a necessidade de trilhar um lento caminho para a conquista da glória literária, distante das tentações.

Daniel d'Arthez é talentoso, possui bom caráter, tem um perfil repleto de elevados sentimentos e de rigidez moral. Em *Illusions perdues*, é a personagem que realiza uma contundente crítica aos jornalistas e ao jornalismo, julgando-os como um vício: um real perigo ao homem de gênio. Autor de convicção acredita que a literatura é a verdade mais íntima e os jornais, o perigo mais ameaçador.

— *Là serait la tombe du beau, du suave Lucien que nous aimons et connaissons, dit d'Arthez. — Tu ne résisterais pas à la constante opposition de plaisir et de travail qui se trouve dans la vie des journalistes; et, résister, c'est le fond de la vertu. Tu serais si enchanté d'exercer le pouvoir, d'avoir droit de vie et de mort sur les oeuvres de la pensée, que tu serais journaliste en deux mois. Être journaliste, c'est passer proconsul dans la république des lettres. Qui peut tout dire, arrive à tout faire! Cette maxime est de Napoléon et se comprend.*³⁹⁴

Arthez, humanista irredutível, estudioso, escritor e poeta de poucos recursos materiais, habita uma mansarda em Paris. Seu espírito elevado é incorruptível e generoso "— *Nous te soutiendrons, dit d'Arthez, voilà précisément à quoi servent les amitiés fidèles [...]*"³⁹⁵. Apesar de todas as suas qualidades, esta personagem não está livre da ambição. Na verdade, o que a diferencia das demais personagens, vinculadas ao jornalismo e mesmo à literatura, é a escolha do caminho a ser percorrido para atingir o êxito. Sua fórmula para alcançar o sucesso são a persistência e a fé no trabalho. Balzac constrói uma imagem ideal de escritor, ideal que se assemelha ao reflexo do que o próprio autor projetou para si mesmo.

Illusions perdues fornece poucos detalhes sobre a vida desta emblemática personagem. Nascido em 1794, Daniel d'Arthez é oriundo de uma família da região da Picardia. Este homem de sapiência, confessadamente pobre, passa suas jornadas na biblioteca Sainte-Geneviève. Na representação balzaquiana, é um ideal de escritor que se associa a um ideal de figura política. Balzac joga com duas imagens: "*Petit, maigre et pâle, ce travailleur cachait un beau front sous une épaisse chevelure noire assez mal tenue, il avait de belles mains [...]* ressemblance avec le portrait de Bonaparte gravé d'après Robert Lefebvre"³⁹⁶ " ³⁹⁷.

³⁹⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 246)

³⁹⁵ (Op. cit., p. 87)

³⁹⁶ Robert Jacques François Faust Lefèvre foi pintor francês, nascido em 1755 e morto em 1830. Disponível em: <http://www.histoire-mage.org/pleincadre/index.php?i=113&id_sel=238>. Acesso em: 12 nov. 2013, 13:30.

³⁹⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 232).

Portador de ativa e profunda benevolência, ele percebe, por antecipação, a miséria de Lucien e, ao proporcionar-lhe conforto, se mostra extremamente solidário - "*Voilà deux cents francs, dit Daniel, accepte-les et qu'on ne t'y reprenne plus*"³⁹⁸ - conhecedor que é das dificuldades que a pobreza propicia, pois ele mesmo vive nesta condição. A ajuda de Arthez a Rubempré ultrapassa os recursos materiais. Ao fazer a primeira leitura do romance histórico de Lucien, *L'Archer de Charles IX*, não só se ocupa com as correções necessárias ao manuscrito, como também empunha sua própria *plume* para redigir um belo prefácio. Ainda colabora, de forma inusitada, com o poeta de Angoulême, escrevendo um artigo crítico sobre sua própria obra. Age como um verdadeiro santo, afirma Balzac: "*l'accord d'un beau talent et d'un beau caractère*"³⁹⁹, um homem que tem a generosidade do perdão, que se mantém digno, virtuoso e sério. Ambicioso, sim, mas moralmente, dignamente ambicioso.

Essa figura torna-se célebre, passa a habitar uma bela residência à Rue *Bellefond*, contudo se mantém na austeridade de seu trabalho, é deputado, ocupando uma cadeira à direita, sendo um realista do "*droit Divin*"⁴⁰⁰. Será esta figura ingênua? A essa pergunta, a obra de Balzac suscita hesitações. Quando se toma como referência a lógica comercial burguesa, a resposta é sim. Ao momento em que se apreende o pensamento da Revolução Francesa, a resposta é não. Surge, pois, um dilema entre a ingenuidade e a utopia. Uma coisa, no entanto, é certa: sua generosidade e sua elevação de espírito o retiram do plano das indignidades, porém não o impossibilitam de perceber, além das aparências, de maneira sábia, o conjunto das convenções estabelecidas no tecido social, as quais, muitas vezes, conduzem jovens ao desvio ético. Há homens fortes o suficiente para conduzirem suas vidas sem se deixar contaminar pela falta de grandeza, nada impede que sua virtude, sua seriedade e sua rigorosa probidade de se realizarem. Será Daniel d'Arthez, um desses? Para Balzac, o 'sim' desta resposta é verossímil. Uma personagem que simbolicamente revela um Balzac ideal, que ora espelha uma imagem idealizada si mesmo, ora projeta uma concepção utópica da humanidade.

Nada altera a qualidade de seu caráter e de seu estado de felicidade conquistado na simplicidade do modo de viver. Sem nunca ter promovido o mal a quem quer que seja, sem jamais ter escrito uma só linha que seja contra sua consciência, Arthez distingue-se de Lucien:

³⁹⁸ (Op. cit., p. 244).

³⁹⁹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 234).

⁴⁰⁰ *La Comédie humaine - Dictionnaire des personnages*. Par Anatole Cerfberr & Jules Christophe.

"Tu seras journaliste!" comme la sorcière crie à Macbeth⁴⁰¹ : "Tu seras roi. " Dans la rue, il regarda les croisées du patient d'Arthez, éclairées par une faible lumière⁴⁰².

Daniel é lider do *Cénacle de la rue des Quatre-Vents*. Essa federação de bons sentimentos e de interesses puros conserva-se, por vinte anos, sem decepções nem choques. Só a morte separa três de seus membros, Louis Lambert, Meyraux e Michel Chrestien. O grupo reúne um escritor, um *vaudevilliste*, dois políticos, um médico, um naturalista e um pintor. Resta, porém, uma interrogação: o que une todos estes jovens? Política, religião, literatura, conhecimento científico? Todas as possíveis respostas parecem não fazer sentido. D'Arthez tem pela monarquia grande convicção; Michel Chrestien, um verdadeiro republicano, acredita no federalismo europeu; Fulgence Ridal é um poeta cômico que ridiculariza as doutrinas filosóficas de Léon Giraud; este é um filósofo, que anuncia a D'Arthez o fim do cristianismo e da família. Michel Chrestien atribui a Cristo a função de divino legislador da igualdade e defende a imortalidade da alma contra as pragmáticas análises do interno de medicina, Bianchon; para o pintor Bridau, tudo isto lhe é indiferente. Assim, permanece a pergunta: o que os vincula? Sua condição de pobreza? Sua condição de provincianos? Sua condição de aprendizes?

Balzac evidencia um grupo de jovens exemplares, se o autor da *Comédie humaine* o compôs assim e não de outra maneira, há de existir uma razão. Talvez, a existência de uma dignidade superior, que perpassa a todos, grande o suficiente para uni-los. Provavelmente, esse valor seja a austeridade e a retidão de caráter. Cada um desses jovens possui uma vocação desigual, mas todos se respeitam em sua desigualdade. Nenhum deles aceita traficar influências nem aviltar suas opiniões. O que os une é o que os diferencia dos 'Nathans' e dos 'Lousteaus'. Para o grande chefe deste *Cénacle*, Daniel D'Arthez, o que verdadeiramente possui relevância é o caráter, as opiniões pouco importam: "*L'homme, chez Balzac, cherche dans son ami non un reflet mais un complément*"⁴⁰³.

D'Arthez prefere claramente a diversidade de pensamentos e de *savoir-faire*, como se fosse sabedor de que o convívio somente com a esfera da literatura é uma restrição a ser evitada, como se a multidisciplinaridade pudesse conduzi-lo ao universal. Isso ele faz tanto

⁴⁰¹ **Macbeth** é o principal personagem da tragédia *Macbeth* (c. 1603-1606), de William Shakespeare. O personagem está baseado em um rei histórico, Macbeth da Escócia (m. 1057), que aparece retratado nas *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1587), a principal fonte de Shakespeare para suas obras históricas. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Macbeth_\(personagem\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Macbeth_(personagem))>. Acesso em: 12 dez. 2013, 15h30min.

⁴⁰² (Illusions perdues, 2010, p. 336)

⁴⁰³ (MARCEAU, 1970, p. 296)

através de seus amigos, que o iniciam em distintas áreas, como também por intermédio da biblioteca, depositária dos vários campos de conhecimento. O orbe do saber o seduz, assim como seduziu Balzac, amplitude de sapiência tão característica do romancista e tão representada em sua obra *Comédie humaine*.

Daniel d'Arthez, uma só personagem que serve de contraponto às demais: Nathan, Blondet, Lousteau, Vignon e outras. O jornalismo visto em sua aparência parece ser um *métier* interessante e de utilidade social. Se não fosse o *Cénacle* alardear os perigos à consciência e as injustiças que porta o jornalismo, poder-se-ia pensar que *Illusions perdues* evidencia atividade jornalística como um *métier* notável e agradável, no qual há, de fato, verdadeira solidariedade entre seus redatores. A entrada progressiva de Lucien na atividade permite a compreensão, pelo contraste, tanto do discurso de d'Arthez como dos membros do *Cénacle*. A experiência de Rubempré materializa a retórica dos grupos de d'Arthez e de Lousteau para o bem ou para mal, exemplifica as relações que se fazem presentes nas redações.

O jornalismo, no período do romance, experiência uma dinâmica histórica de constituição e de desenvolvimento, já tendo em vista sua institucionalização e profissionalização. Por meio de *Illusions perdues*, Balzac traz sucessivas impressões sobre o papel dessa nova carreira vinculada à esfera da escrita; ilumina o cerne de suas particularidades e seus encadeamentos econômicos, sociais e culturais; referencia o *savoir-faire* dos redatores que, de uma maneira ou de outra, legitima os conteúdos que são objetos da escrita jornalística.

O jornalismo defendido por D'Arthez segue as linhas de um projeto verdade, que indicia os ideais jornalísticos de Balzac, presentes em sua experiência com a revista *La Chronique de Paris: Ah ! Lucien, si tu voulais l'être avec nous, qui allons publier un journal où jamais la vérité ni la justice ne seront outragées, où nous répandrons les doctrines utiles à l'Humanité, peut-être...*⁴⁰⁴. Um jornalismo repleto de alteridade:

*N'est-ce pas un viatique fortifiant que de poser le soir sa tête sur l'oreiller en pouvant se dire : Je n'ai pas jugé les œuvres d'autrui, je n'ai causé d'affliction à personne ; mon esprit, comme un poignard, n'a fouillé l'âme d'aucun innocent ; ma plaisanterie n'a immolé aucun bonheur, elle n'a même pas troublé la sottise heureuse, elle n'a pas injustement fatigué le génie ; j'ai dédaigné les faciles triomphes de l'épigramme ; enfin je n'ai jamais menti à mes convictions ?*⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 334)

⁴⁰⁵ (Op. cit., p. 334)

Essa moral jornalística é conduzida pelos mais altos valores intelectuais e humanos. O jornalista é, antes de tudo, um educador e um trabalhador afetuoso que coloca seu talento a serviço da verdade e da informação. O exercício da profissão é uma atividade de natureza social, com finalidade pública. O compromisso fundamental do jornalista jamais deve ser a falsidade. Nessa concepção, predominam a verdade, a justiça, a exatidão. As práticas devem ser puras, a crítica deve ser tanto franca como honesta e, de maneira nenhuma, deve instrumentalizar qualquer interesse econômico ou mesmo pessoal de vingança. O jornalismo de D'Arthez é uma sólida, rigorosa e imparcial residência, na qual repousa o repúdio a qualquer tipo de pressão e de inverdade.

Lucien se faz redator de jornais, mas não se torna idealista. Incorpora a cultura profissional dos jornalistas, a organização do trabalho e dos processos produtivos e acredita que todos esses elementos vão justamente determinar os critérios do conteúdo publicado. Tributos específicos influenciam diretamente no produto final dos periódicos, o jornalismo é um negócio. Dividido entre as visões de Lousteau e de D'Arthez, Lucien sublinha o quanto a concepção dos membros do Cénacle se constitui em entrave ao desenvolvimento econômico do jornal. Ele defende que o jornal que adotar condições utópicas, não terá um só assinante e será condenado ao elitismo e à esterilidade. Quando se escuta Lucien, ouve-se, em alto e bom som, D'Arthez argumentando que o jornalista deve ser um mediador desinteressado, cuja missão é observar a realidade e emitir um relato equilibrado e honesto. Seu desejo deve ser informar e informar significa perseguir a verdade acima de qualquer coisa. D'Arthez prefere a dificuldade financeira à venda de sua alma, é portador de boa-fé com o leitor, revela um jornalismo digno.

Para Balzac, somente se pode compreender o jornalismo, quando se toma como baliza que esta atividade profissional está associada a um *métier* e é exercida em empresas comerciais, das quais os jornalistas retiram seu sustento. Distinguem-se, pois, duas formas de exercício da profissão: uma dominada pela lógica intelectual, outra pela lógica econômica e comercial. É claro para o autor que a lógica intelectual encoraja apenas uma ínfima parcela dos servidores de jornal.

A crítica balzaquiana que d'Arthez simboliza é uma crítica à sociedade burguesa. O jornalismo é apresentado como um produto desta estrutura social, o qual nasce atrelado às

duas esferas já citadas – intelectual e mercadológica – um *métier* associado e submetido ao império das leis comerciais e condicionado a aceitação pública.

7.4 ÉTIENNE LOUSTEAU: MEFISTO DE LUCIEN DE RUBEMPRÉ

Lousteau é redator de um jornal de propriedade de Finot, habita o Quartier Latin e "*Comme Lucien, Étienne avait quitté sa province, une ville du Berry, [...] ⁴⁰⁶*", chega à cidade de Paris com olhar resplandecente, disposto a fazer uma brilhante carreira literária. Depois de dois anos, ele percebe que o caminho que deseja seguir não é fácil e o jornalismo se apresenta como sua verdadeira alternativa. É Lousteau que, com tom amargo, revela os bastidores da literatura a Rubempré.

La vie littéraire a ses coulisses. Les succès surpris ou mérités, voilà ce qu'applaudit le parterre; les moyens, toujours hideux, les comparses enlumés, les claqueurs et les garçons de service, voilà ce que recèlent les coulisses. Vous êtes encore au parterre. Il en est temps, abdiquez avant de mettre un pied sur la première marche du trône que se disputent tant d'ambitions, et ne vous dés Honoréz pas comme je le fais pour vivre. (Une larme mouilla les yeux d'Étienne Lousteau). ⁴⁰⁷

Lousteau, para Félicien Marceau ⁴⁰⁸, é uma das personagens mais odiosas da *Comédie humaine*, não por ele ter matado alguém, mas por algo mais grave: Lousteau é um desses homens que mata a alma, explica o crítico. Étienne Lousteau, menino órfão, nascido a Sancerre, em 1799, tem sua iniciação em Paris da mesma forma que Lucien de Rubempré: "*Je me vois en vous comme j'étais, et je suis sûr que vous serez, dans un ou deux ans, comme je suis ⁴⁰⁹*".

Étienne, como Rubempré, acalenta o sonho literário, mas quem o toma pela mão é o jornalismo, que se apresenta à personagem como área sombreada da literatura, na qual se pode servir a vários interesses. Para a escritura jornalística, o que importa é a rapidez da produção, escrever instantaneamente, não tendo relevância a ausência de convicção ou mesmo de competência. Étienne porta uma espécie de tragédia, busca glória, poder e dinheiro. Tendo já feito seu aprendizado, firma seu pé no estribo como redator e conta com laços de amizade

⁴⁰⁶ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 222)

⁴⁰⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 106)

⁴⁰⁸ (Balzac et son monde, 1970, p. 266)

⁴⁰⁹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 267)

entre as celebridades. Depois de ter escrito um romance anônimo e o vendido por preço insignificante, mergulha na esfera dos periódicos.

Lousteau enquadra-se como um tipo de profissional de imprensa valioso para a execução de um jogo que, muitas vezes, carece de retidão. Tais periodistas são aqueles que têm sempre um pequeno *entrefilet*, notícias breves que, raramente, ultrapassam dez linhas e, frequentemente, só têm duas. Notícias preciosas no momento de fechamento do jornal, as quais, como os crimes, se empreendem na calada da noite. Notícias que são, sobretudo, orientadas pelo princípio de bater primeiro e explicar depois, parafraseando o próprio Balzac⁴¹⁰.

Ele trafica os serviços que presta aos periódicos a que está vinculado. Relaciona-se com uma espécie de mercado paralelo, no qual revende livros, entradas de teatro e até artigos favoráveis. Submete-se a uma série de desonras em sua vivência profissional, redige prospectos para produtos de beleza e contenta-se com pequenos favores. Para ele tudo tem seu valor, alto ou não; na ponta de sua *plume*, tudo é moeda de troca.

A comunidade de jornalistas partilha uma ideologia comum, continuamente transmitida aos novatos. Lousteau apresenta a Rubempré as sementes ideológicas de seu *métier*, pinta-lhe um magnífico quadro do poder do jornalismo e de sua centralidade na sociedade do futuro.

A crença capital que domina essa ideologia jornalística, à qual se ajustam muitos, diz respeito à formação de um verdadeiro poder da imprensa, que é por eles exercido, o qual ora pode depreciar, ora enaltecer. As personagens de *Illusions perdues* reconhecem esta existência, não de maneira uniforme: uns de forma pouco ou nada crítica, outros com louvor. Étienne vê muitas vantagens, garante a Lucien que esse poder lhe dará um esplêndido futuro : «vous êtes à la veille de devenir une des cent personnes privilégiées qui imposent des opinions à la France »⁴¹¹. Étienne demonstra-se terrível : "les journaux avaient donc droit de vie et de mort sur les conceptions de la pensée et sur les entreprises de la librairie ".⁴¹² Com o objetivo de conquistar Lucien, explica-lhe o empoderamento proporcionado pelos jornais: "vous pouvez faire tomber une bonne pièce et faire courir tout Paris à une mauvaise

⁴¹⁰ (Les journalistes, Monographie de la presse parisienne, 2002; BALZAC, 2010)

⁴¹¹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 301)

⁴¹² (Op. cit., p. 361)

[...], vous pouvez, avec trente bons mots imprimés à raison de trois par jour, faire maudire la vie à un homme ⁴¹³.

A iniciação literária que Lousteau proporciona a Lucien de Rubempré é selada pelo descaminho: "*Tout est corruption! S'écrie ce Jean-Chrysostome du prospectus. La littérature est un enfer et je suis un damné*"⁴¹⁴. Não há dúvida que o rumo tomado é sem volta, o que não impede identificar, em seu grito, um tom de desespero, um lamento em relação a seu processo de aviltamento. Contudo, esses sentimentos são efêmeros, logo se dissipam.

Lousteau deseja ir além da venda de sua alma, não se satisfaz com sua própria degeneração, anseia conduzir para as páginas da imprensa outros jovens, que, como ele, possuem urgentes necessidades materiais. Converte-se em arauto do mundo dos jornais, de vítima transforma-se em algoz. O impacto de seu discurso sobre Lucien alude a uma espécie de catástrofe: "*tomba comme une avalanche de neige dans le cœur de Lucien et y mit un froid glacial*"⁴¹⁵.. Lousteau se toma de amizade por Lucien, ele o guia pelo labirinto do submundo literário. Na convivência desses jovens provincianos se fazem presentes várias feições, inclusive a de condescendência. Verdadeiramente, Étienne será o Mephisto do poeta de Angoulême.

A vivência e as expectativas de Lousteau, em Paris, foram, de certa maneira, as mesmas de Lucien. Nas palavras daquele, evidenciam-se não só as dificuldades que um jornalista enfrenta para se sustentar puro, honesto e distante de interesses escusos: "*Rares comme les vrais amants dans le monde amoureux, rares comme les fortunes honnêtes dans le monde financier, rares comme un homme pur dans le journalisme [...]*"⁴¹⁶, como também uma visão negativa da imprensa. Seu discurso é ambivalente.

Lousteau, que fracassa como folhetinista, simboliza o jornalismo como um *métier* de palavras, fortemente atrelado às regras de mercado, testemunha a hipocrisia estabelecida nos bastidores da imprensa. Estrategista, ele vê o cronista talentoso, Lucien de Rubempré, como uma peça importante para sua escalada, pois almeja ser editor chefe de um grande jornal, para, então, poder se dedicar *ao feuilleton* e atingir sua meta, que passa por descobrir novos talentos e cooptá-los. Mais tarde, sente inveja e vê Lucien como uma ameaça para suas

⁴¹³ (Op. cit., p. 300)

⁴¹⁴ (MARCEAU, 1970, p. 266)

⁴¹⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 268)

⁴¹⁶ (Op. cit., p. 110)

conquistas. Agindo de forma cínica e dissimulada, é ele um dos instigadores das intrigas que conduzem Lucien de Rubempré a seu inferno.

Em sua prospecção de ganhos como jornalista, ele tem possibilidade de chegar a 100 escudos por mês. Lousteau projeta que, em dez anos, deixará de ser um escritor pobre e talvez possa, como jornalista, ser um alto funcionário público. A profissão de jornalista é, à primeira vista, muito atraente e alimenta sua ambição, ele acredita que a atividade pode evitar que seja um escritor pobre, instalado em um tipo de *boêmia literária*. O jornalismo é um *métier* que permite a alguns viver bem, até mesmo enriquecer e, por consequência, mudar de padrão social. Um periodista de renome pode utilizar a notoriedade de seus artigos e de suas relações – seu crédito jornalístico – para entrar na vida pública. Possui Lousteau esta ilusão, acredita que sua *plume*, bem empregada, pode proporcionar-lhe acesso à prestigiosa carreira política, possibilitando-lhe chegar a ser ministro.

Grande parte das ilusões dos redatores de jornais se justifica por eles estarem em quase constante contato com proeminentes figuras: políticos, ricos industriais, banqueiros, gente que frequenta a alta sociedade. Ingênuos, eles acreditam que podem gozar dos mesmos prazeres que os afortunados. O que de fato ocorre, no entanto, é que esses jornalistas ficam à margem, eles margeiam a vida dos bem sucedidos, eventualmente podem até fazer amigos, todavia jamais alcançarão o reconhecimento. Talvez resida aí a maior sedução e frustração que o jornalismo proporciona. Lousteau acalenta esse sonho, mas sua trajetória não foge à regra, sua condição precária permanece.

O jornalismo é o abrigo das ilusões de Lousteau, porém, por si só, não é um instrumento de adensamento de sua pobreza, parece que o problema reside no seu modo de vida, o qual é, frequentemente, um obstáculo para seu enriquecimento, uma fantasia acalentada por muitos, na era burguesa. Na trajetória dessa personagem, encontram-se indícios da vivência balzaquiana. Balzac como Lousteau ganhou muito com os jornais, mas não o suficiente para garantir o padrão de vida de seus sonhos. A produção jornalística é efêmera e abundante: ela condena o homem de *plume*, que depende exclusivamente da força de seu trabalho, a viver para redigir um enorme contingente de artigos e prospectos. A rota de fuga é uma espécie de *boêmia literária*, que se faz perversa: quando se tem dinheiro, este se dissipa, trabalha-se menos, entrega-se ao jogo das paixões, frequenta-se a rica sociedade ou o mundo, cujo estilo de vida consome rapidamente os escudos, fruto de longas e exaustivas

jornadas de trabalho. Assim o redator é reconduzido à pobreza, depois de ter conhecido a exaltação e a candura de uma vida agradável.

Ao final, o que sobra a Lousteau é seu miserável quarto: "*C'était enfin un bivouac littéraire meublé de choses négatives et de la plus étrange nudité qui se puisse imaginer*"⁴¹⁷, e sua *plume*, a qual, por algum tempo, embala seus devaneios e o extrai novamente da miséria.

⁴¹⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 270)

8 *ILLUSIONS PERDUES*: A TENRA IDADE DO JORNALISMO

8.1 *ILLUSIONS PERDUES* E O SINGULAR JORNALISMO FRANCÊS

Balzac, em *Illusions perdues*, pinta o jornalismo, na fase inicial de modernização de todo o ciclo de produção do jornal, como uma atividade profissional respeitável que, quando vista de fora, por indivíduos não iniciados, parece ser convidativa e promissora para a realização profissional. Lucien é um desses seres que acredita que pode se fazer notável com o novo *métier*: "*Cet esprit mobile aperçut dans le Journal une arme à sa portée, il se sentait habile à la manier, il la voulut prendre*"⁴¹⁸. O mesmo não se pode afirmar sobre o pequeno cenáculo literário de d'Arthez, que coloca reticências em relação ao papel do jornalismo, além de alertar sobre os perigos que a atividade oferece.

*Tu n'as que trop les qualités du journaliste : le brillant et la soudaineté de la pensée. Tu ne te refuserais jamais à un trait d'esprit, dût-il faire pleurer ton ami. Je vois les journalistes aux foyers de théâtre, ils me font horreur. Le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur, que protégé comme Dante par le divin laurier de Virgile.*⁴¹⁹

A entrada progressiva de Rubempré no jornalismo permite a Balzac distinguir as principais características da atividade. O autor, por meio das análises do narrador e das personagens, revela a dinâmica histórica de constituição e do desenvolvimento de uma atividade em vias de institucionalização e profissionalização. Percebe-se, através de *Illusions perdues*, a singularidade do jornalismo francês, especificidade que Érik Neveu⁴²⁰, em sua obra *Sociologia do jornalismo*, afirma obedecer a uma espécie de fórmula paradoxal: os jornais

⁴¹⁸ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 269)

⁴¹⁹ (Op. cit., p. 249)

⁴²⁰ (NEVEU, 2006, p. 29)

eram feitos sem jornalistas, pois os artigos eram redigidos por colaboradores, que não praticavam essa atividade como um trabalho específico, com suas próprias habilidades e sua lógica de carreira. Trabalhar para um jornal era uma posição de expectativa pelas verdadeiras carreiras da literatura e da política.

Balzac sinaliza, em *Monographie de la presse parisienne*, a falta de identidade do jornalismo e também sua enorme capacidade de deslumbrar jovens provincianos. Era este o caminho tanto para o sucesso, como para o fracasso, podendo ainda ser um potente instrumento esterilizador daqueles que se ligavam a ele. "*Presque tous les débutants, plus ou moins poètes, grouillent dans ces journaux en rêvant des positions élevées, attirés à Paris comme les moucherons par le soleil, avec l'idée de vivre gratis dans un rayon d'or et de joie jeté par la librairie ou par le journal [...]*"⁴²¹, Balzac representa esta ilusão pela personagem de Lucien.

A competência dos jornalistas é literária, feita pelo talento para a polêmica, para a pirotecnia retórica. O único jornalista que revela algum traço da especificidade jornalística de acompanhamento do desenrolar dos fatos é o *camarilliste*. Ele registra os debates parlamentares, com competência profissional específica de um colunista político. Evidenciam-se, nas demais personagens balzaquianas, premissas que manifestam inclinação mais ao literário do que ao jornalístico. Tal tendência marca o jornalismo francês impregnado pela literatura.

As publicações que impulsionam a imprensa de massa, a exemplo do *La Presse* de Girardin, se utilizam de um produto de apelo literário: o romance-folhetim, redigido por grandes nomes da literatura francesa do século XIX. Essa relação de cooperação tornou-se um traço importante do jornalismo francês; entretanto se atribuiu relevância também a outro tópico, o político, conforme afirma Neveu:

*[...] para políticos eleitos, o controle de um diário é uma fonte estratégica nas lutas parlamentares, na política local. Essa tradição se impõe duradouramente na prática profissional, a ponto de, até o início da Quinta República, um jornalista político tornar-se um jornalista portador de opiniões políticas. A permeabilidade da imprensa francesa à política se ilustra pela eficácia das táticas de repressão, de corrupção e de influência empregadas pelo governo.*⁴²²

⁴²¹ (BALZAC, *Les journalistes*, *Monographie de la presse parisienne*, 2002, p. 67)

⁴²² (NEUVE, *Sociologia do jornalismo*, 2006, p. 29)

O campo do jornalismo francês tem uma particularidade, a qual se diferencia do modelo anglo-americano, que privilegia a objetividade. O modelo francês valoriza as críticas, os artigos e as crônicas. Isso revela o peso do comentário, do discurso sobre o discurso de uma realidade, privilegiando a expressão de opiniões e transformando o acontecimento em pretexto para o exercício de admiráveis e desenvoltos estilos.

O jornalista constitui-se em mais que um mediador entre o acontecimento e o público. Ele vai além de revelar ao público o que presenciou, ele é um ator no exercício de seu talento, encontrando seu prazer na atividade que pratica para aprimorar e desenvolver seu pensar. Fugindo da objetividade, do factual, encontra seu lugar próprio, permeado de subjetividade. Talvez isso justifique a queixa de Émile Zola: "A informação em excesso [...] transformou o jornalismo, matou os grandes artigos de discussão, matou a crítica literária, deu cada vez mais espaço às notas, às notícias [...]"⁴²³.

Balzac observa o universo dos jornais sob diversos prismas: a construção da credibilidade, as categorias de redatores, a potência da imprensa, a conduta ética jornalística e as particularidades do *savoir-faire*. O jornalismo está a serviço de que, em *Illusions perdues*? Para Balzac, o jornalismo é instrumento que implica tanto a confrontação como a anuência, podendo ser realizado de forma séria ou irônica. A prática jornalística é menos uma atividade de investigação, de procura pela verdade e de informação e mais uma afirmação de posição, que às vezes carece de fidedignas fontes. Nesse cenário jornalístico, há sempre espaço para a opinião, podendo ser ela elogiosa ou não, ou ainda instrumentalizar uma luta política ou uma discussão intelectual:

Pendant la discussion, Lucien avait vu sur les murs, les portraits de Benjamin Constant, du général Foy⁴²⁴, des dix-sept orateurs illustres du parti libéral, mêlés à des caricatures contre le gouvernement. Il avait surtout regardé la porte du sanctuaire où devait s'élaborer la feuille spirituelle qui l'amusait tous les jours et qui jouissait du droit de ridiculiser les rois, les événements les plus graves, enfin de mettre tout en question par un bon mot [...].⁴²⁵

Para compreender o jornalismo, contudo uma coisa é certa: necessita-se saber que sempre haverá dois campos, um em detrimento do outro: o comercial, pragmático, e o romântico, utópico. Nessas duas esferas se alojam, respectivamente, os produtores mais

⁴²³ (Apud NEVEU, 2006, p. 27).

⁴²⁴ *C'est-à-dire des plus grandes lumières de l'opposition. Le journal se situe nettement à gauche.* (Nota explicativa Apud BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 308).

⁴²⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 252)

sensíveis aos encantos econômicos e políticos e os mais dedicados a defender os princípios e valores utópicos da profissão. Na devida ordem, Balzac os representou através de Lousteau e de d'Arthez.

O texto de opinião constitui-se simplesmente como um trabalho crítico, o qual pode ir ao encontro dos leitores do jornal e ou de outras expectativas pessoais ou empresariais. Ele indica acordos ou negócios que podem resultar em vantagens tanto ao redator como ao proprietário do jornal. Assim, alguns redatores escrevem ou colocam sua genialidade a serviço de interesses, que, por vezes, são pouco nobres e estão em desacordo com sua consciência, ou que ora favorecem a si próprio, ora prejudicam outrem.

O jornalismo submete-se frequentemente à aprovação dos vereditos do mercado, que se dá por meio da confirmação, direta ou indireta, de sua clientela, ou melhor, de sua audiência, o que equivale dizer de seus leitores. Balzac, de maneira astuta, em sua ficção, coloca em relevo a figura dos assinantes: "*Pour gagner des abonnés, il inventera les fables les plus émouvantes, il fera la parade comme Bobèche*⁴²⁶. *Le journal servirait son père tout cru à la croque au sel de ses plaisanteries, plutôt que de ne pas intéresser ou amuser son public [...] "*⁴²⁷. Tudo para viabilizar economicamente o jornal e para que os jornalistas conquistem credibilidade junto a seus leitores.

O autor destaca a importância que os assinantes cumprem em vários momentos e em variadas circunstâncias: a queixa pela falta de assinaturas; a comparação da quantidade de assinantes entre jornais concorrentes; a relação do preço do jornal com o número de seus assinantes; a equivalência do número de assinaturas de um jornal a uma moeda de troca; a importância de um jornal medida através do volume de suas assinaturas; o quanto é fundamental preservar os assinantes do jogo que se estabelece nos bastidores do jornalismo; a afirmação das estratégias para ganhar novos adeptos; a disposição do talento a serviço da aquisição de assinantes; a ironia para aliviar as tensões e alegrar o assinante; os assinantes como soldados simbólicos de uma guerra política; a injúria a serviço de captação de novos assinantes.

Para conquistar e manter os assinantes, o texto tem que tocar a subjetividade de quem o lê, ir além da objetividade, comunicar mais do que informar; trazer, em sua base, a forma dissertativa tão presente e percebida nos espaços opinativos, nos editoriais, nos artigos

⁴²⁶ Jean Mandelart, chamado Bobèche, famoso ator que se apresentava ao ar livre, especialmente no Boulevard du Temple.

⁴²⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 321)

assinados e nas resenhas. Esse modo redacional fornece ao leitor a análise e a avaliação do jornalista, expõe ideias e defende um ponto de vista e, a partir de um plano argumentativo, sustenta-se no princípio da verossimilhança, que pode proporcionar tanto a identidade como a repulsa, importando somente que a explicação, a exemplificação, a enumeração, a comparação, sendo sérias ou não, lhe toquem a alma.

Os jornalistas revelam-se líderes de opinião de grupos, transformando-se em verdadeiros mediadores entre os meios de comunicação (jornais) e os indivíduos consumidores (leitores). Ou seja, os redatores devem levar em consideração, além das técnicas de convencimento, o fator da influência pessoal. Esses dois fluxos são determinantes na construção da credibilidade, tanto dos conteúdos, quanto do redator.

Embora *Illusions perdues* proporcione, de forma crítica, a compreensão desses elementos que configuram a narrativa jornalística, Balzac não se contenta com apenas um único quadro crítico, vai além. Em seu estudo sobre a imprensa francesa, ele sentencia, de maneira severa, a respeito do jornalismo e do papel dos textos críticos e opinativos:

*[...] la Critique est devenue une espèce de douane pour les idées, pour les œuvres, pour les entreprises de librairie. Acquitez les droits, vous passez!... Charmante à l'égard des stupidités et des niaiseries, la critique ne prend son fouet à lanières, elle n'embouche sa trompette à calomnies, elle ne met son masque et ne prend ses fleurets que dès qu'il s'agit des grandes œuvres. Elle n'est pas dénaturée, elle aime son semblable : elle caresse et choie la médiocrité. Les critiques de toute espèce tiennent surtout à passer pour être de bons enfants, ils font le mal, non par spéculation, mais parce que le public aime à ce qu'on lui serve chaque matin trois ou quatre auteurs embrochés comme des perdrix et bardés de ridicule.*⁴²⁸

Essa visão crítica é representada por ser o jornalismo, na visão de Balzac, um instrumento que contribui para fazer e desfazer reputações, arquetetando de alguma ou de outra maneira a realidade. O poder do jornal e, por consequência, do jornalista, consiste na possibilidade quotidiana de impor aos leitores certa representação da realidade. O redator que goza de grande credibilidade supostamente obtém, de início, o direito de exercer o *métier* jornalístico, de ser uma espécie de recrutador de novos talentos, de melhor negociar sua remuneração e de produzir artigos que levem seu nome, isto é, assinados. Até a conquista da credibilidade, há, no entanto, um longo caminho a percorrer, um caminho não linear, nada imparcial, no qual os redatores procuram, de forma cruel e vil, garantir sua remuneração:

⁴²⁸ (BALZAC, *Les journalistes*, Monographie de la presse parisienne, 2002, p. 46)

Je vis en vendant les billets que me donnent les directeurs de ces théâtres pour solder ma sous-bienveillance au journal, les livres que m'envoient les libraires et dont je dois parler. Enfin je trafique, une fois Finot satisfait, des tributs en nature qu'apportent les industries pour lesquelles ou contre lesquelles il me permet de lancer des articles. L'Eau carminative, la Pâte des Sultanes, l'Huile céphalique, la Mixture brésilienne⁴²⁹ payent un article goguenard vingt ou trente francs.⁴³⁰

8.2 JORNALISMO: UMA PROFISSÃO EM VIA DE CONSOLIDAR-SE

Apesar dos entraves políticos, a imprensa industrial, no início dos anos 1800, pouco a pouco encontrava seu lugar na diversificação de seus temas, a escritura cotidiana agradava cada vez mais seu leitor. Com o sucesso, organizou as pessoas a ela vinculada numa cadeia de profissionais que já demonstrava ser estruturada e hierarquizada.

Antes de 1820, as funções de proprietário e de direção de jornal não se diferenciavam da função de redator. Em 1814, no texto *De la liberté des brochures, des pamphlets et des journaux considérée sous le rapport de l'intérêt du Gouvernement*⁴³¹, Benjamin Constant distingue redatores em classes de escritores e de proprietários de jornais. O termo jornalista surge por volta de 1830. *Le Code du littérateur et du journaliste* (1829)⁴³², escrito por Horace Raison, o menciona ao lado de vocábulos como *escritores* ou *homens de letras*.

Raison anuncia a adequação dos homens de letras à era burguesa, ao afirmar que a tipografia, nos tempos modernos, colocou a literatura numa posição completamente independente – "*Les gens de lettres sont devenus des fabricans; d'autres fabricans, les imprimeurs, mettent leurs manuscrits en état d'être débités*"⁴³³ - permitindo que os comerciantes, os livreiros repassassem o produto literário para as mãos do público. Assim como os artesãos de todas as outras profissões, os homens de letras dependem unicamente do público e só esta relação público/escritor é determinante, as obras vendem na medida em que agradam o leitor. Ainda segundo Raison: "*La classe des hommes que les journaux font vivre se subdivise à l'infini*"⁴³⁴; embora todos se intitulem homens de letras, entre eles existem os

⁴²⁹ Os nomes dos três primeiros artigos são inventados, mas havia, na época, uma *Mixture brésilienne* vendida como remédio contra as doenças venéreas, cujo prospecto publicitário Balzac imprimiu, em 1826 (BALZAC, 2010, p. 308).

⁴³⁰ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 264)

⁴³¹ (Paris, H. Nicolle, 1814)

⁴³² Raison, Horace-Napoléon (1798-1854). *Code du littérateur et du journaliste / par un entrepreneur littéraire* [Horace Raison], 1829. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107919n/f29.image>>. Acesso em: 11 fev. 2013, 16:08.

⁴³³ (RAISSON, 1829, p. 15)

⁴³⁴ (Op. cit., p. 15)

que nunca escreveram e jamais escreverão, isto é, a *plume* jamais tocou ou tocará sua mão. A seguir, descrevem-se algumas categorias de jornalistas que Risson apresenta em seu código.

O diretor de um jornal político tem como função supervisionar a confecção, seja material, seja literária, da obra periódica. Para o redator-chefe, as funções não são tão facilitadas, ele acompanha quase toda a polêmica jornalística: preside a composição do jornal, faz a correção das provas. O redator ordinário é o homem mais miserável de toda a redação, encarregado de acompanhar as notícias publicadas em outros jornais, distribuir as matérias na página e corrigir as provas sob a inspeção do redator-chefe.

Risson ainda apresenta mais duas variedades: o redator político e o de *chambres*. Aqueles da primeira categoria são pagos por coluna, são propriamente os que fazem todo o jornal, sua arte consiste em produzir matéria em sintonia com o redator-chefe, de maneira a dar ao jornal uma reputação de probidade. Aqueles da segunda categoria, os redatores de *chambres*, ou estenógrafos, são de homens de letras oriundos do sistema representativo. Para Risson, estão denominados sob este título genérico todos os redatores de *chambres*, tribunais, cortes públicas, academias. Os estenógrafos, para desespero de outros jornalistas, ocupam, durante muitos meses do ano, quase todas as colunas dos jornais. A tribuna dos jornalistas de *chambres* dos deputados forma uma espécie de camarote, onde eles permanecem durante o tempo das sessões. Nesse espaço, ficam cerca de vinte redatores: "*C'est dans ce local étroit, dont nous venons de décrire tous les charmes, que se fabriquent les hautes réputations parlementaires [...]*"⁴³⁵.

Não esquecendo a atmosfera dos teatros, Risson faz referência ao redator de teatro, também chamado de folhetinista. O termo folhetinista que ele menciona não se refere ao autor de romances seriados de 1836, e sim, ao jornalista que redige sobre eventos teatrais e os publica no espaço intitulado *feuilleton*. Este tipo de jornalista é, segundo Risson, moderno, engenhoso e bem mais imparcial que seus antecessores. Ele não significa mais o terror dos artistas, as relações entre eles dão sinais de serem tão positivas quanto regradadas, estando de acordo com hábitos daquele século. Risson, no entanto, não deixa de afirmar que, com exceção do incógnito, a atividade comporta-se como os anúncios pagos do *Constitutionnel*, sendo o jornalista não outra coisa que um contabilista, o qual atualiza os livros. Diz igualmente que a organização de um jornal de teatro é fácil e sua prosperidade, um negócio totalmente matemático.

⁴³⁵ (RAISSON, 1829, p. 152).

A redação de um jornal é um lugar onde se faz presente regularmente uma multidão de pessoas originais não encontráveis em nenhum outro lugar. Ali abundam sobretudo os poetas. Fazem parte dessa multidão muitos honestos provincianos que chegam a Paris na esperança de atingir a celebridade, afirma Raison.

Tanto Raison como Balzac, em suas sistematizações, apresentam os homens vinculados aos jornais de forma a evidenciar tanto as características específicas de cada redator como sua posição hierárquica.

Balzac, em sua *Monographie de la presse parisienne* (1843), define o termo *presse* como "*le mot adopté pour exprimer tout ce qui se publie périodiquement en politique et en littérature [...]*"⁴³⁶ e afirma ser seu papel o de julgar as obras de quem governa e de quem escreve. O escritor declara que estes julgamentos são maneiras de conduzir os homens. O autor de *Illusions perdues* faz uma espécie de atualização da categoria de publicista. Este título, afirma Balzac, outrora atribuído a grandes homens da literatura francesa, como Montesquieu e Rousseau, generalizadores sublimes, profetas, pastores de ideias, agora se atribui aos homens ocupados com "*des bâtons flottants de l'Actualité*"⁴³⁷. Para Balzac, o publicismo era um grande espelho concêntrico que fora quebrado pelos publicistas modernos, ficando cada um deles com um pedaço, estilhaços que brilham aos olhos de um imenso número de leitores. A estes fragmentos, Balzac dá o nome de uma generosa categoria chamada de *jornalistas*, a qual é composta por cinco variedades: o diretor-redator-em-chefe-proprietário; o tenor; o fabricante de artigos de fundo; o mestre-jacques; os camarilhistas.

Balzac apresenta, em seu estudo sobre os jornalistas parisienses, um segundo gênero: o crítico. Este se subdivide em: o crítico da nobreza antiga; o jovem crítico louro; o grande crítico; o folhetinista; os pequenos jornalistas.

Apesar de reconhecer o mérito dos estudos de Raison e de Balzac, sublinha-se que as classificações, tão frequentes no século XIX, não colaboram, na maioria da vezes, para uma definição clara que permita a perfeita distinção entre os homens de letras e os jornalistas, ou seja, entre arte e *métier*.

A arte, tradicionalmente reservada aos poetas, aos escritores - verdadeiros artistas cujas obras se endereçam a alguns poucos felizardos - encontrara um cenário em transformação. Assim, o panfletário político, o redator *vaudevilliste*, o romancista e o jornalista estavam frequentemente reunidos numa mesma pessoa, vinculada à literatura de

⁴³⁶ (BALZAC, *Les journalistes*, *Monographie de la presse parisienne*, 2002, p. 88)

⁴³⁷ (Op. cit., p. 2).

mercado, ou seja, monetarizada e ‘de encomenda’. Tal fato contribuiu para que a imagem do jornalista/jornalismo fosse vista, assim como a literatura de mercado, de forma negativa, tanto nos meios letrados quanto fora deles: todo artista que se lançava nesta atividade, ali se perdia e ali dipersava seu talento em vão⁴³⁸.

Diferentemente dos articulistas (redatores políticos), os folhetinistas e os críticos escreviam em casa, indo até as redações somente para entregar seus artigos. Por esta razão, folhetinistas e críticos se pareciam mais com homens de letras do que com jornalistas. A seção do *feuilleton* surgiu em 1799, no *Journal des Débats*, pela caneta do jornalista Geoffoy. Tratava-se de uma prestação de contas semanal das novidades da cena parisiense. O costume lançou a crítica dramática na imprensa cotidiana, artigos críticos, os quais eram publicados quase sempre na segunda-feira (*lundi*, em francês). O dia fixo de publicação levou os redatores a serem chamados de *Lundistes*⁴³⁹.

Pierre Van den Dungen, pesquisador da história cultural e literária da imprensa francesa, afirma que o sistema representativo proporcionou certo polimento ao cargo de redatores políticos, os quais praticavam o jornalismo polêmico e de comentários. Desde o final dos anos de 1820, na maioria dos importantes cotidianos parisienses, observa-se a presença de articulistas, encarregados de redigir artigos de fundo; de *bulletiniers*, responsáveis por produzir informes sobre os elementos de conjuntura do país, podendo até escrever o *premier-Paris*, ou seja, o editorial do periódico⁴⁴⁰.

O cronista reivindica para si o *status* de literário, ele figura em muitas redações de publicações cotidianas, é autor de artigos que comentam os acontecimentos do dia a dia. Naquela época, o cronista organizava o texto a partir de um elemento da atualidade. À medida que este se desenvolvia, o autor fazia surgir outro plano marcado pela subjetividade e por elementos simbólicos. Assim, a informação objetiva ia se diluindo na narrativa. Parafraçando Thérénty⁴⁴¹, a crônica, para muitos escritores, inclusive para Balzac, começava a ser um lugar de refúgio, um espaço alimentar de muitos escritores que sofriam com a falta de tema para seus artigos.

Eugène Lami (1800-1890), pintor e ilustrador francês, em seu quadro *Le journaliste*, publicado em *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*

⁴³⁸ (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 617-618).

⁴³⁹ (Op. cit., p. 625-626).

⁴⁴⁰ (*Apud* KALIFA, RÉGNIER *et al.*, 2011, p. 623)

⁴⁴¹ (*Apud* KALIFA, RÉGNIER *et al.*, 2011, p. 956)

(1840), mostra um jornalista confortavelmente sentado numa poltrona, pés sobre seu birô e cigarro na mão, rodeado por jornais desordenadamente amontoados. Esta imagem reflete o imaginário coletivo dos jornalistas, indivíduos que, na prática de seu *métier*, têm um estilo de vida coerentemente boêmio. Balzac, em *Illusions perdues*, igualmente representa a figura do jornalista associada a uma maneira de viver descompromissada e repleta de delícias : "*Tu ne résisterais pas à la constante opposition de plaisir et de travail qui se trouve dans la vie des journalistes*"⁴⁴².

Os tempos, porém, eram outros, a prática do jornalismo exigia uma outra postura, mas permanecerá no imaginário dos jornalistas a representação de Lami. Mesmo que esta pouco expresse a realidade da era burguesa daquela época, a qual submetia os jornalistas a uma já poderosa máquina da imprensa e a exigências cotidianas que os levavam a trabalhar em novo ritmo, com exaustivas jornadas de labor.

A própria experiência pessoal de Balzac retrata este mutante contexto profissional. Assim, as representações de Lami e de Balzac se opõem, de certa forma, às exigências rigorosas do trabalho literário, embora reafirmem de forma simbólica o modo vida que estes redatores e escritores almejavam.

A vida social dos redatores se transformava, deixando de ser um espaço de distração, para ser um espaço de trabalho, já com sinais de organização e hierarquização. De um lado, os jornalistas buscavam suas estruturas profissionais, seus códigos de trabalho, sua identidade social. De outro, o jornal preocupava-se em investir e acumular, vindo a ser um emblema da modernidade burguesa. Por essas razões, as manifestações mundanas, às quais os jornalistas eram seguidamente associados - assídua frequência aos cafés, aos teatros, aos jantares em bons restaurantes e aos charmosos passeios nos bulevares que tanto colaboraram para a construção simbólica de '*bon vivant*' dos jovens de redação – cediam, cada vez mais, espaço às rotinas de trabalho. Este imaginário, no entanto, não abandonará os jornalistas, ele permanecerá incidindo sobre a conduta profissional, a identidade social e as rotinas das redações.

O deleite que os jornalistas sentem em levar a vida em companhia dos outros; o prazer da polêmica, da crítica, de incidir sobre a opinião pública; o caráter prazeroso da atividade, um trabalho agradável e longe das rotinas; as aspirações de mobilidade profissional; a satisfação pela busca do novo definem contornos tanto do *métier* como dos que vivem dele,

⁴⁴² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 249)

além de possibilitar aos redatores se adaptarem a outra rotina, impregnada por novos padrões de produção.

8.3 OS HOMENS DE REDAÇÃO BALZAQUIANOS

Balzac, por intermédio da personagem Lucien, ilustra os desafios de um jovem que sonha com a carreira de escritor, o qual, depois dos primeiros embates literários, enfrenta a sedução, os obstáculos e os riscos do universo da imprensa, desejando fazer-se jornalista. A personagem busca superar limitações e tornar-se redator. A primeira barreira para o novato consiste em desenvolver as competências necessárias à redação de artigos. Para aprender o ofício e estar apto à exigência das redações, necessita-se de disciplina: "*Lucien avait étudié les plaisanteries et les articles des petits journaux. Sûr d'être au moins l'égal des plus spirituels rédacteurs, il s'essaya secrètement à cette gymnastique de la pensée [...]*"⁴⁴³. A segunda etapa a ser vencida é encontrar a mão que o apoiará, que o colocará em contato com o diretor de algum jornal, tarefa quase impossível sem apoio ou recomendação de algum redator já reconhecido. O propósito de Lucien era: *demander du service à quelque colonel de ces troupes légères de la Presse*. Assim, Balzac leva Finot à cena de *Illusions perdues*.

Andoche Finot é poderoso, um jornalista que não empunha a pena, um homem que faz os outros escreverem, um explorador dos pensamentos de outrem. O diretor de jornais balzaquiano mostra-se um indivíduo ambicioso, que possui pretensões políticas e relaciona-se bem com o poder instituído. Seu perfil: "*[...] se remue comme un poisson. Dans son métier, il ne s'agit pas d'écrire, voyez-vous, mais de faire que les autres écrivent [...]*"⁴⁴⁴.

Para Finot, redatores e impressores são meros operadores de um ramo comercial que, como tal, precisa ser lucrativo. O jornalismo, em sua concepção, é um balcão de negócios que permite acumular fortuna e prestígio. Esse chefe tem o poder de decidir quem fará os artigos mais importantes, possui a autoridade de mandar escrever e reescrever e até de determinar se a matéria será assinada ou não. Finot coloca sua *pena*, ou melhor, a dos que trabalham para ele, a serviço de seus ganhos políticos e econômicos. É, no universo balzaquiano, um homem rico e poderoso graças aos jornais.

Lousteau, iniciador de Lucien no jornalismo, adverte que o redator, uma vez admitido, deve investir em sua credibilidade: "*Dès lors le public tiendra ta critique pour*

⁴⁴³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 251)

⁴⁴⁴ (Op. cit., p. 256)

consciencieuse. Après avoir conquis l'estime de ton lecteur, tu regretteras d'avoir à blâmer le système dans lequel de semblables livres vont faire entrer la littérature française"⁴⁴⁵. Para isto, Lucien deve construir artigos de qualidade, despertando o interesse do público. A fim de atingir esse objetivo, é necessário saber esperar e conhecer profundamente o comportamento dos leitores diante da crítica: "*Tu diras qu'après avoir eu le bonheur de vendre une édition de ce livre, le libraire est bien audacieux d'en faire une seconde, et tu regretteras qu'un si habile éditeur connaisse si peu les instincts du pays. Voilà tes masses*"⁴⁴⁶. Deve ser capaz de atacar e de fazer sentir o poder de sua escrita, devendo ser: "*dur et spirituel pendant un ou deux mois, vous serez accablé d'invitations, de parties avec les actrices; vous serez courtisé par leurs amants ; vous ne dînez chez Flicoteaux qu'aux jours où vous n'aurez pas trente sous dans votre poche, ni pas un dîner en ville*"⁴⁴⁷.

Balzac apresenta os redatores divididos em diferentes grupos - os de caráter fútil e os austeros - numa espécie de classificação em função tanto da periculosidade relativa dos jornalistas como da dureza e/ou da correção de suas atitudes. As lideranças destes segmentos são respectivamente: Lousteau e d'Arthez.

Merlin - um colunista político, um redator - publica, por inteiro, os discursos dos deputados que pertencem à "cor de seu jornal", isto é, identificados politicamente com a posição editorial de seu veículo: "*Hector Merlin, le plus dangereux de tous les journalistes*"⁴⁴⁸. Ele se debruça sobre os discursos dos parlamentares. Dos textos de seus aliados, corrige todos os erros gramaticais, realça as frases por meio de colocação de adjetivos, para depois torná-los públicos. Os de seus adversários, ele os edita e divulga segundo as conveniências de seu jornal. "*Fais cela, mon petit, dit Lousteau, tu les connais, ils sont de ton parti, tu pourras satisfaire quelques haines intestines [...]. Les articles peuvent être prêts à l'avance, nous ne serons pas embarrassés pour le journal [...]*"⁴⁴⁹. Este jornalista se parece um pouco com Finot, porque está pronto a fazer qualquer coisa em seu próprio benefício. Politicamente se situa à direita. Vingativo sem razão, malvado por princípio, seu prazer está em fazer sofrer àqueles que discordam de suas ideias.

Émile Blondet constitui-se no grande crítico da alta sociedade parisiense, o que significa dizer o crítico que elogia. Nas palavras de Lousteau: "*Ce jeune homme, presque*

⁴⁴⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 355)

⁴⁴⁶ (Op. cit., p. 357).

⁴⁴⁷ (Op. cit., p. 300).

⁴⁴⁸ (Op. cit., p. 331)

⁴⁴⁹ (Op. cit., p. 216)

*aussi jeune que vous, est aux Débats. Il est un des princes de la critique [...]*⁴⁵⁰. Blondet está a serviço do poder, seja econômico, seja político, ora com os livreiros, ora com os governantes. Talentoso, possui inteligência viva, brilhante e sensível. No entanto, todas essas características não se refletem em seu caráter: um redator sem convicções a serviço de quem o paga.

Blondet entra no jornalismo pela porta principal, ele se inicia como um mestre, no mundo literário. Em *Illusions perdues*, é o príncipe da crítica. Chega a ganhar cerca de cem francos por coluna. Jovem gentil, protetor espontâneo, seguidamente faz uso das expressões "mon petit", "mon enfant". Ele não faz outra coisa senão falar favoravelmente. Sua inteligência não repousa sobre um caráter sólido, sendo minada, consumida, limitada por graves defeitos. Ele não respeita sua inteligência nem tem vocação, além de tudo é preguiçoso. Faz-se professor de Lucien, ao explicar para o jovem de Angoulême como se pode expressar sobre o mesmo assunto três ideias que se contradizem. É uma figura impressionante, portador de um vazio interior, de onde consegue tirar sempre belas palavras.

*Ah! mon petit, dit Blondet, je te croyais plus fort ! Non, ma parole d'honneur, en regardant ton front, je te douais d'une omnipotence semblable à celle des grands esprits, tous assez puissamment constitués pour pouvoir considérer toute chose dans sa double forme. Mon petit, en littérature, chaque idée a son envers et son endroit ; personne ne peut prendre sur lui d'affirmer quel est l'envers. Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires.*⁴⁵¹

Sem nenhuma convicção, Blondet é um mestre da retórica, as palavras são, em sua escrita, instrumentos que servem para aliciar seus leitores. Com erudição, ideias astutas, ironia, e um ceticismo que esvazia suas frases de conteúdo, ele mostra-se um mercador do pensamento a utilizar sua inteligência como uma mercadoria qualquer: "*Cent francs la colonne, reprit Blondet. Ce prix est peu de chose quand on est obligé de lire les livres, d'en lire cent pour en trouver un dont on peut s'occuper, comme le vôtre. Votre œuvre m'a fait plaisir, parole d'honneur*"⁴⁵². Em Blondet, a genialidade está deteriorada, mas uma degeneração que permanece isolada, não se traduzindo jamais em atos grosseiros. Verdadeiramente, ele é um homem gentil. A delicadeza e a leveza de espírito de Blondet o

⁴⁵⁰ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 130)

⁴⁵¹ (Op. cit., p. 369)

⁴⁵² (Op. cit., p. 283)

conduz à vivência descompromissada com o jornalismo: "*Aussi, dit Blondet, si la Presse n'existait point, faudrait-il ne pas l'inventer, mais la voilà, nous en vivons*"⁴⁵³.

Balzac considera o redator do *Journal des Débats*, Blondet, como "*un des princes de la critique [...]*"⁴⁵⁴. Fazendo isso, o autor cria uma espécie de paródia da trajetória do escritor Jules Janin, também reforçada quando o narrador balzaquiano sentencia a resenha crítica do espetáculo *L'Alcade dans l'embaras*: "*Lucien écrivait cette page qui fit révolution dans le journalisme par la révélation d'une manière neuve et originale [...]*"⁴⁵⁵.

Janin, que ambicionava um lugar ao sol na grande imprensa, nasceu verdadeiramente como folhetinista em novembro de 1830, depois de ingressar no *Journal des Débats*, em 1929, e de publicar, neste mesmo jornal, seu segundo artigo: "*Un compte rendu du drame Le Nègre de l'obscur Ozanneaux au Théâtre-Français suffit, selon un légende entretenue par Janin lui-même, à révolutionner l'art du feuilleton dramatique*". A arte de Janin era a de ir além, transcender a consistência de um julgamento estético confiável. A crítica era concebida por ele antes de tudo como um gesto de sociabilidade. Assim, ele se declara convencido que "*le lecteur du feuilleton dramatique s'intéresse moins à l'œuvre critiquée qu'au critique lui-même*"⁴⁵⁶

Claude Vignon é um Blondet trágico. Trágico por ser lúcido: "*Un journal n'est plus fait pour éclairer, mais pour flatter les opinions. Ainsi, tous les journaux seront dans un temps donné lâches, hypocrites, infâmes, menteurs, assassins; ils tueront les idées, les systèmes, les hommes, et fleuriront par cela même*"⁴⁵⁷. Sabedor que tanto ele como Blondet colocam seu talento à disposição dos que os exploram, Vignon reconhece que, além de sua inteligência, há um coração, o que lhe falta são as qualidades ferozes do explorador e, por isso: "*Nous sommes paresseux, contemplateurs, méditatifs, joueurs: on boira notre cervelle et l'on nous accusera d'inconduite !*"⁴⁵⁸.

Como Blondet, Vignon é talentoso e também um boêmio literário. A diferença entre ambos não residia no modo de levar a vida, mas na concepção da crítica literária: "*Claude Vignon, qui voulait conserver à la critique un caractère auguste, s'éleva contre la tendance*

⁴⁵³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 319)

⁴⁵⁴ (Op. cit. 0, p. 282)

⁴⁵⁵ (Op. cit., p. 348)

⁴⁵⁶ (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 1140-1141).

⁴⁵⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 319).

⁴⁵⁸ (Op. cit., p. 322).

des petits journaux vers la personnalité, disant que plus tard les écrivains arriveraient à se déconsidérer eux-mêmes [...] ⁴⁵⁹.

Balzac não acreditava no papel da crítica, para ele a crítica não passava de um gênero literário vazio, estéril, sem nenhuma relação com o espírito criador. Essa é uma ideia que seguidamente retoma: "*[...] il existe dans tout critique un auteur impuissant. Ne pouvant rien créer, le critique se fait le muet du sérail [...] ⁴⁶⁰.*" Balzac, ao retratar Vignon e Blondet, dois críticos com características diferentes e complementares, não deixa de revelar, embora parcialmente, sua visão sobre os jornais, que deixavam de ser o exercício de um sacerdócio, para se transformarem, cada vez mais, em negócio.

Raoul Nathan, jornalista e poeta, constitui uma figura duvidosa, apesar de ser trabalhador. Conhece o sucesso rapidamente e vive imerso no mundo literário e político, trabalhando para pequenos jornais, a fim de garantir sua sobrevivência:

— Pour qui venez-vous donc ici? lui dit Lousteau. — Mais je fais les petits théâtres à la Gazette ⁴⁶¹ en attendant [...] Le matin je suis des opinions de mon journal, dit Nathan, mais le soir je pense ce que je veux, la nuit tous les rédacteurs sont gris [...]. ⁴⁶².

Nathan, diferentemente de Lousteau, é laborioso, trabalha com perseverança, já publicou um livro, colabora com o jornal *La Gazette*, fazendo críticas teatrais. Colabora com Du Bruel em uma peça de teatro, com Marie-Gaston em outra e se faz representar em uma terceira. Ele é um homem de estreitas relações com o teatro.

Nathan, que já havia conquistado a publicação de sua obra, um romance magnífico, no julgamento do narrador balzaquiano, é, para Lucien, uma espécie de deus e ele não esconde sua enorme admiração. O autor da *Comédie humaine* dispõe deste ser ficcional, de maneira a exemplificar o jogo que se estabelece entre os diversos jornais e a crítica literária. A obra de Nathan não significa nada mais que uma peça no tabuleiro do jornalismo e dos jornalistas. No primeiro momento, Blondet agilmente faz com que o jornal *Mercur*e ataque a produção literária de Nathan, para que, no segundo instante, tenha o prazer de defendê-la com um artigo no *Journal des Débats*. A polêmica e o debate alimentam o fazer jornalístico, mas, sobretudo,

⁴⁵⁹ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 383).

⁴⁶⁰ (BALZAC, *Les journalistes*, Monographie de la presse parisienne, 2002, p. 45).

⁴⁶¹ *Gazette*, jornal realista, moderado, do período da Restauração.

⁴⁶² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 142-143).

fazem com que aumente o poder de barganha de jornalistas e proprietários de jornais junto aos editores e livreiros. Deste modo, a primeira edição da obra de Nathan se esgota rapidamente.

Na representação balzaquiana, o jornalista Félicien Vernou é, para Lousteau, um crítico ácido da nobreza, um homem invejoso e mau. Ter dois filhos e ser casado com uma mulher de poucos atributos estéticos explicam, segundo Lousteau, os motivos de sua amargura: "*Que devenir avec une pareille femme accompagnée de ces deux horribles moutards ?*"⁴⁶³. Este jornalista não protagoniza as disputas, mas cria as condições para elas acontecerem. Ele grita contra os habitantes do *Faubourg Saint-Germain*, as aristocracias, a corte. Ataca celebridades e os jesuítas. Coloca-se a favor das pequenas alegrias cotidianas domésticas, dos deveres dos cidadãos, da igualdade. Seus heróis representam utopias filosóficas ou liberais.

Vernou é um trabalhador de qualidades restritas. Ele não possui talento para conceber uma obra literária, sua capacidade não ultrapassa a redação de artigos, sendo, por esta razão, um jornalista por excelência. Redator de *canards*, ou seja, um jornalista de notícias breves da oposição, que coloca a *plume* a serviço de seu jornal e pode caluniar e mesmo plantar boatos:

*[...] ne se battra pas, mais il fera battre les autres; il est capable de se crever un œil pour en crever deux à son meilleur ami; vous le verrez posant le pied sur tous les cadavres, souriant à tous les malheurs, attaquant les princes, les ducs, les marquis, les nobles [...]*⁴⁶⁴.

Depois de representar o lado nefasto do jornalismo, por meio dos redatores ligados a Lousteau, Balzac esboça o contraponto através dos jornalistas Léon Giraud e Michel Chrestien. Após os trapaceiros, surgem os éticos, dedicados e estudiosos, para os quais: "*Le journalisme est un enfer, un abîme d'iniquités, de mensonges, de trahisons, que l'on ne peut traverser et d'où l'on ne peut sortir pur [...]*"⁴⁶⁵. Raros são os momentos em que Balzac referencia-se, de forma positiva, aos jornais, mas, quando o faz, ocupa-se de parte dos membros do Cénaculo: "*[...] cette méconnaissance de la grandeur de notre sacerdoce est précisément ce qui nous a conduits à publier un journal digne et grave dont l'influence sera dans peu de temps respectable [...]*"⁴⁶⁶, afirma Giraud.

⁴⁶³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 339)

⁴⁶⁴ (Op. cit., p. 204).

⁴⁶⁵ (Op. cit., p. 249)

⁴⁶⁶ (Op. cit., p. 421)

Léon Giraud, homem de ideais, dirigente de jornal de oposição, membro do Cenáculo da *Rue des Quatre-Vents*, manifesta doutrinas que preconizam o fim do cristianismo e da família. Reconhece o jornal como um instrumento de divulgação de seus ideais e de resposta às agressões políticas de seus adversários.

Michel Chrestien, rapaz pobre, como Daniel e Lucien, leva a vida com certa ironia, com uma alegria boêmia. Seu trabalho é fazer prospectos para as livrarias. Republicano convicto, ele é capaz de morrer por suas ideias: "*Homme politique de la force de Saint-Just et de Danton, mais simple et doux comme une jeune fille, plein d'illusions et d'amour [...]*"⁴⁶⁷. Generoso e complacente com todos, não perdoa, porém, deformações de caráter nem infâmias.

No século XIX, considerava-se a caricatura uma arma política. Ela deu origem a um tipo de imprensa muito característica, que capturou sucessivos adeptos: realistas, liberais e republicanos. Na Monarquia de Julho, alcançou grande efervescência. Assim, o jornal satírico consolidou-se como um espaço que combina o textual e o visual, inaugurando o uso do espírito cômico e do deboche. Balzac evidencia essa representação através da personagem Jean-Jacques Bixiou. Ele é o caricaturista balzaquiano: "*Lucien, lancé par Blondet dans cette société de dissipateurs, y brilla près de Bixiou, l'un des esprits les plus méchants et le plus infatigable railleur de ce temps [...]*"⁴⁶⁸. Para a imagem de o jornalismo estar completa, não poderia faltar o retrato desses homens vinculados às páginas dos periódicos, homens que fizeram do riso seu arsenal crítico: "*le journal satirique au service du combat politique*"⁴⁶⁹.

8.4 O JORNAL E AS IDEOLOGIAS POLÍTICAS E LITERÁRIAS

Balzac coloca no palco as divergências. Cada jornal é caracterizado por opiniões literárias e por posições políticas que os distinguem. Essa organização de opostos condiciona uma grande disputa que tem como centralidade o número cada vez maior de leitores: "*La divergence des opinions littéraires se joint à la divergence des opinions politiques, et il s'ensuit une guerre à toutes armes, encre à torrents, bons mots à fer aiguisé, calomnies pointues, sobriquets à outrance, entre les gloires naissantes et les gloires déchues [...]*"⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 76)

⁴⁶⁸ (Op. cit., 2010, p. 400)

⁴⁶⁹ (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 417)

⁴⁷⁰ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 269)

Essa concorrência impõe aos jornalistas uma espécie de alinhamento ideológico, um comprometimento com as ideias políticas e literárias da empresa da qual fazem parte. A observação se faz coerente com os artigos assinados, pois Balzac indicia, por meio de sua ficção, que uma das práticas comuns entre os redatores era a de não assinar os artigos, ou melhor, de assiná-los simplesmente com uma letra, que pouco identificava o autor.

Todo o distanciamento do jornal de sua linha editorial era um risco. Podia provocar tanto o desequilíbrio econômico da empresa, acarretando a perda de assinantes, como atingir negativamente a credibilidade do jornalista, que logo seria chamado a se disciplinar. O controle da aceitabilidade dos artigos pode ser realizado tanto coletivamente, através de sua leitura para o conjunto da redação, como pelo redator-chefe. Este, para assegurar a coerência ideológica do jornal e o respeito às suas orientações estratégicas, pode recortar os artigos ou mesmo reescrever os inadaptados.

Os jornais, no período da Restauração, eram uma espécie de espaço público, onde se apresentavam os principais debates. Os jornais discutiam, uns com os outros, suas ideias, suas ideologias, num jogo que envolvia ataques e contra-ataques, perguntas e respostas. O ambiente da Restauração, rude e opressivo para a imprensa, propiciava discussões nas páginas dos periódicos. Grande parte desses conflitos convergia para os jornais divididos em monarquistas e liberais. Balzac representa o primeiro grupo com os jornais *Le Journal des Débats*, *La Quotidienne*, *Le Drapeau blanc*, *Le Réveil* e o segundo com *Le Constitutionnel*, *Le Corsaire*, *Le Miroir*, *Le Courrier Français*, *Le Figaro*.

O *Journal des Débats* foi um importante periódico da direita monarquista, que, com seu prestígio, seu passado e seu peso, adquiriu real independência em relação aos sucessivos governos. *La Quotidienne* surgiu (devido à trajetória política de seu fundador, Michaud⁴⁷¹) como consequência da Revolução e se fez porta-voz da ideologia monarquista mais ortodoxa. *La Quotidienne* soube resistir à gestão de Villèle, contrariamente ao *Le Drapeau blanc* de Martainville. Alphonse Martainville colaborou sucessivamente com os jornais *Journal de Paris*, *La Gazette de France* e *La Quotidienne*, antes de fundar seu próprio periódico, em 1819, *Le Drapeau Blanc*, ultrarrealista. Em 1824, não podendo suprimir os jornais - *La*

⁴⁷¹ *Disciple de Rousseau et Voltaire, il prend pourtant parti pour la cour et collabore avec Antoine-Marie Cerisier à la Gazette universelle et avec Joseph-Alphonse Esménard au Postillon de la guerre. Il devient ensuite républicain et publie en 1794 son poème L'immortalité de l'âme où il écrit : « Ah ! si jamais des rois et de la tyrannie, Mon cœur subit le joug impie... ». Après le 9-Thermidor il redevient royaliste et collabore à La Quotidienne.* Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph-Fran%C3%A7ois_Michaud>. Acesso em: 11 fev. 2013, 15:41.

Foudre, L'Oriflamme, Le Drapeau Blanc, La Gazette de France, Le Journal de Paris - Villèle os negociou. Em *Illusions perdues*, Balzac sinaliza antecipadamente a atitude do governo para com a imprensa: "*Mais dans un an le recueil vaudra deux cent mille francs à vendre à la Cour, si elle a, comme on le prétend, le bon sens d'amortir les journaux.*"⁴⁷².

De outro lado, estava o carro chefe do liberalismo, o mais poderoso dos jornais franceses, o mais rico em assinantes, mais que o tradicional *Journal des Débats*, o *Le Constitutionnel*. Herdeiro do *L'Indépendant des cent jours*, foi sucessivamente renomeado de *L'Écho du soir* e *Le Courrier*, antes de adotar seu nome definitivo, *Le Constitutionnel*, em 1815. Ele será o principal beneficiário da Revolução de 1830, momento de glória para a imprensa cotidiana francesa⁴⁷³.

Balzac, em sua ficção, evidencia claramente a divisão dos jornais entre monarquistas e liberais: "*Tiens, tiens, les Ultras et les Libéraux se donnent donc des poignées de main, s'écria Vernou en voyant ce trio*"⁴⁷⁴. Demonstra, sobretudo, o quanto a conduta flexível dos jornalistas gerava ódios:

*Vous vous dites royaliste, monsieur, et vous êtes collaborateur de cet infâme journal qui fait blanchir les cheveux aux ministres, qui chagrine les Centres et nous entraîne dans un abîme. Vous déjeunez du Corsaire, du Miroir, du Constitutionnel, du Courrier; vous dînez de La Quotidienne, du Réveil, et vous soupez avec Martainville, le plus terrible antagoniste du ministère, et qui pousse le Roi vers l'absolutisme, ce qui l'amènerait à une révolution tout aussi promptement que s'il se livrait à l'extrême Gauche ?*⁴⁷⁵

O narrador balzaquiano esclarece que aquele era um tempo que dividia os homens em realistas e liberais, românticos e clássicos. Dois grupos, duas maneiras de separar os homens de letras, mas, especialmente, maneiras de nutrir a raiva que tinham suas raízes em idos tempos. Uma luta sem tréguas, entre clássicos e liberais, monarquistas e românticos: "*Il achète un journal hebdomadaire qu'il veut restaurer afin de l'opposer à l'influence de La Minerve qui sert trop exclusivement Eymery*⁴⁷⁶, *et au Conservateur qui est trop aveuglément romantique*"⁴⁷⁷.

⁴⁷² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 298)

⁴⁷³ (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 275)

⁴⁷⁴ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 292)

⁴⁷⁵ (Op. cit., p. 443)

⁴⁷⁶ Eymery: Alexis-Blaise Eymery (1767-1814), livreiro e autor de obras para a mocidade (BALZAC, 1978, p. 151).

⁴⁷⁷ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 282)

La Minerve, veículo de imprensa liberal, circulou no período de fevereiro de 1818 a março de 1820, tendo como editor chefe Eymery. Na história do jornalismo francês, existiram dois jornais denominados *Le Conservateur*. O primeiro teve como figura maior o escritor Chateaubriand, ocupando o cargo de diretor de redação, este periódico circulou de 1818 a 1820⁴⁷⁸. O segundo, *Conservateur littéraire*, foi dirigido por V. Hugo e circulou de 1819 a 1821⁴⁷⁹. Como em *Illusions perdues*, Lucien envolve-se com o jornalismo em 1821, ano de sua chegada a Paris. Acredita-se que Balzac aí está fazendo referência ao jornal *Conservateur littéraire* de V. Hugo.

8.5 O SAVOIR-FAIRE DO JORNALISMO

Balzac apresenta as peculiaridades da atividade dos jornalistas em confrontação com as dos escritores, mas reafirma seu ponto de convergência: a escrita. Essas características próprias colocam o jornalismo como um *métier* submetido às pressões do tempo e do novo, da necessidade de ser atual e expedito. O bom jornalista é aquele que, a qualquer hora, aplica sua criatividade às coisas mais banais, a qualquer tema: "*Quels hommes sont donc les journalistes?... s'écria Lucien. Comment, il faut se mettre à une table et avoir de l'esprit... Absolument comme on allume un quinquet... jusqu'à ce que l'huile manque.*"⁴⁸⁰. Para o redator de jornal, urge descobrir "boas palavras", redigir rapidamente seu artigo. Para o escritor, há liberdade de escolha do assunto e ele dispõe do tempo que julgar necessário para tratar sua obra. O tempo do jornalista é geralmente imposto.

– *Mon Dieu ! mes amis, du Bruel, Nathan, Blondet, sauvez-moi, cria Finot. J'ai besoin de cinq colonnes.*
 – *J'en ferai deux avec la pièce, dit Lucien.*
 – *Mon sujet en fournit une, dit Lousteau.*
 – *Eh bien, Nathan, Vernou, du Bruel, faites-moi les plaisanteries de la fin. Ce brave Blondet pourra bien m'octroyer les deux petites colonnes de ta première page. Je cours à l'imprimerie.*⁴⁸¹

A força que o tempo desempenha sobre a rotina jornalística incide em vários níveis. O ritmo de trabalho é cíclico, mal se conclui uma edição, tudo recomeça de um ponto inicial. O

⁴⁷⁸ (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 1107)

⁴⁷⁹ (Op. cit., p. 322)

⁴⁸⁰ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 307).

⁴⁸¹ (Op. cit., p. 311)

imperativo de fazer o jornal chegar ao leitor/consumidor em intervalos periódicos, de maneira a induzir o hábito de consumo, impõe ao *métier* e, por conseguinte, aos redatores, um compromisso com a atualidade dos relatos, com o novo. A urgência e a atualidade tornam-se, assim, inatas à produção jornalística. Os redatores de Balzac não têm a não ser um breve prazo para fazer sua cópia: eles devem dar conta de um espetáculo, de um livro ou de um acontecimento e, ainda, encontrar inspiração que lhes garanta ideias espirituosas, de forma quase instantânea.

Passo a passo, Lucien vai compreendendo o funcionamento do jornalismo, a lógica que constrói, diariamente, as páginas dos periódicos, o papel da crítica e da polêmica para gerar assuntos que deverão ser objeto de ação das *plumes* de seus colegas redatores. Um aprendizado que não se mostra difícil para Lucien, pois ele segue os passos de Lousteau.

Entre as lições de seu mestre está a que explica como fazer dois artigos sobre o mesmo assunto, porém com pontos de vista diferentes, um a favor e outro contra, os quais deverão ser eventualmente publicados em jornais distintos e abrirão a possibilidade de o mesmo redator, mais tarde, escrever um terceiro artigo, que levará seu verdadeiro nome.

Logo Lucien inicia-se na arte do convencimento. Nem tudo está, porém, elucidado. É preciso saber que, para poder criticar legitimamente um autor ou uma obra, torna-se necessário, em primeiro lugar, obter a confiança do leitor e, na sequência, induzir frases com as quais o público se identifique, a serem, posteriormente, repetidas. Somente assim se estará apto a enfrentar os desafios do jornalismo. Torna-se importante desenvolver a habilidade de produzir a crítica e a polêmica sem falar do autor ou da obra propriamente dita, conduzindo a discussão subliminarmente, podendo-se arrasar um livro sem escrever sequer uma linha sobre a obra.

*Ici, tu ne fais pas un article contre Nathan, mais contre Dauriat ; il faut un coup de pic. Sur un bel ouvrage, le pic n'entame rien, et il entre dans un mauvais livre jusqu'au cœur : au premier cas, il ne blesse que le libraire ; et dans le second, il rend service au public. Ces formes de critique littéraire s'emploient également dans la critique politique.*⁴⁸²

A necessidade de gerar temas a serem desenvolvidos acaba, muitas vezes, por recomendar a fabricação de boatos, apresentando-se, neste processo, a arte de criar polêmicas. O domínio perfeito dessas diversas técnicas tanto permite que o texto seja ora espirituoso, ora

⁴⁸² (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 357)

sarcástico, amável ou sangrento, como simplifica, consideravelmente, o trabalho do jornalista que pode, sem esforço e de maneira quase rotineira, dar conta de sua produção cotidiana. Nessa arte de produzir boatarias, falsas verdades, intrigas, o homem de redação descobre não só um singular prazer, como também as preferências de seu público:

Il goûta pendant cette matinée l'un des plaisirs secrets les plus vifs des journalistes, celui d'aiguiser l'épigramme, d'en polir la lame froide qui trouve sa gaine dans le cœur de la victime, et de sculpter le manche pour les lecteurs. Le public admire le travail spirituel de cette poignée, il n'y entend pas malice, il ignore que l'acier du bon mot altéré de vengeance barbote dans un amour-propre fouillé savamment [...].⁴⁸³

8.6 OS PEQUENOS JORNAIS, A CRÍTICA E A CREDIBILIDADE

O autor da *Comédie humaine* evoca a forma como eram feitos os pequenos jornais naquela época. Os homens de redação reuniam-se à noite e de maneira informal. Nesse momento, há uma mistura de reunião de pauta com fechamento da edição. Finot, que dirige um *Petit Journal* de teatro, define o espaço que cada texto ocupará, determina sua disposição na página, escolhe quem irá redigir os artigos. Com papel e tinta na mão, Finot e sua equipe rascunham o periódico, demonstrando ter o saber de reconhecimento, que identifica os fatos que merecem ser publicados; o saber de procedimento, que permite que o texto jornalístico se realize; o saber narrativo; a perspicácia para montar estratégias, imaginar a repercussão de cada artigo e traçar novos planos.

O mundo da produção cultural apresenta-se quase todo dependente da crítica: diretores de teatro, atores, escritores pensam que o sucesso de suas obras e o futuro de suas carreiras dependem largamente dos julgamentos realizados pela imprensa - "*Si les journaux me font quelques articles spirituels, en cas de réussite, je puis gagner cent mille écus. [...]*"⁴⁸⁴ - e que, por esta razão, é fundamental colocar-se ao lado dos preciosos e dos poderosos intermediários vinculados às páginas dos jornais.

A incipiente indústria cultural é, assim, submetida à pressão dos formadores de opinião, que se revelam como uma espécie de agentes publicitários. Numa época marcada pela ausência da publicidade, a conquista de mercados mais amplos pressupunha relações com jornais e redatores, para que se conseguisse fazer chegar ao público sua produção artística.

⁴⁸³ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 357)

⁴⁸⁴ (Op. cit., p. 296)

Transforma, pois, a esfera jornalística em um domínio de mediação entre o fazer artístico e o público - um campo que tem por função repercutir junto à comunidade outros campos - gerando, com isso, uma nova lógica, uma lógica quase de recíproca dependência.

No cenário de *Illusions perdues*, a publicação de uma obra é largamente condicionada pela capacidade de antecipação de seu editor, por sua habilidade de construir para ela uma recepção jornalística favorável. Estes são fatores que selam seu destino. A notoriedade de seu autor e a sua qualidade de sua obra restam subjugadas à existência de relações de interesse entre o autor, o livreiro, o diretor do jornal e alguns jornalistas. Assim, as relações camufladas e os acordos clandestinos entre todos esses atores ganham relevância, estabelecendo-se logo um complexo jogo de relações recíprocas, entre diretores de teatros, livreiros, atores, autores ou ainda as tipografias.

Lousteau, em uma das muitas lições que proporciona a Lucien, o informa dos negócios que ligam o jornal aos diretores de teatro, aos autores, e aos editores, em contrapartida às benesses recebidas pelos redatores. Então, o herói balzaquiano descobre que ele não está livre para escrever o que pensa, e que não se pode bater violentamente a ponto de fechar o canal de diálogo, ou seja, nesse jogo, a influência deve ser tanto mantida como alimentada constantemente. Assim, se o jornalista é um manipulador de opinião, ele é também um manipulador manipulado.

O poder do jornalista está ligado umbilicalmente à confiabilidade que o público/leitor lhe confere, portanto conquistar a estima do público significa um passo necessário e fundamental. A credibilidade do jornalista se mede de diversas formas, com índices internos e externos ao meio profissional, alerta Balzac, por meio de suas criaturas ficcionais. Entre esses índices figuram: a audiência dos artigos de determinado redator, o quanto repercutem no campo midiático; o quanto eles contribuem para o aumento das vendas do jornal; o reconhecimento do talento estreante por seus colegas jornalistas; a remuneração acima do mercado oferecida pelo diretor do jornal; o trabalho simultâneo de um redator para dois ou mais jornais. Sua importância ganha o ápice de reconhecimento quando "*je commence à passer pour un homme redoutable*"⁴⁸⁵, quando esse terrível jornalista torna-se capaz de fazer os livreiros perderem dinheiro, através da crítica literária, de encher ou esvaziar peças teatrais, de comprometer a venda de certo produto, de desconsiderar a trajetória de um intelectual, artístico ou político, de um partido ou mesmo de um ministério.

⁴⁸⁵ (BALZAC, *Illusions perdues*, 2010, p. 265)

Quanto maior o crédito de um jornalista, mais ele é cortejado por uma espécie de pedintes de reputação. Estes bajuladores acreditam que o redator pode muito fazer por eles. Assim, se estabelece uma aposta de favores e o artigo adquire valor de troca. A multiplicação de convites para jantares, para recepções, sinaliza a relevância de um redator. Quando a credibilidade de um jornalista aumenta, ele pode se elevar na hierarquia das redações. Lousteau, que conduziu Lucien aos jornais, aspira ao cargo de redator-chefe, para depois trabalhar em um grande jornal, no qual poderá vir a ser um folhetinista de sucesso. Essa progressão da carreira mudaria sua condição financeira.

No momento em que os jornais tornam-se empresas, controlando parte de um mercado suficientemente vasto para retribuir àqueles que os escrevem e àqueles que os imprimem, o jornalismo se especializa e se profissionaliza, passando a ser uma atividade regular, cotidiana, da qual é possível viver e nela fazer carreira relativamente durável.

Os jornalistas de *Illusions perdues* ilustram essa evolução. Eles são representados como um grupo de indivíduos definidos pelo domínio de um *savoir-faire* original, que lhes permite a apropriação de resultados materiais e simbólicos, os situando numa posição intermediária da hierarquia social: nem eram os tradicionais intelectuais de outrora, nem os artesãos do momento. Contudo, este grupo não forma um conjunto homogêneo. Há, nele, certa diversidade de práticas, as quais desenham um mapa revelador de uma hierarquia profissional, em que já se identificam enormes desigualdades quer de condições materiais, quer de prestígio.

Nesta evolução da profissão, muitas restrições são vivenciadas, a primeira delas, o desafio de manter a credibilidade, condicionante específico e determinante da carreira jornalística. A segunda decorre do precedente econômico, envolve a arte de manter os assinantes. A terceira restrição resulta de ser a empresa jornalística um espaço de concorrência, no qual se apresenta a disputa entre os jornalistas de uma mesma redação, entre jornalistas de redações distintas e entre os diversos jornais. Esta luta impõe, além do controle mútuo entre eles, a elaboração de produtos jornalísticos que sobrevivam à concorrência, numa verdadeira guerra, em que cada veículo e cada jornalista buscam melhor colocação, daí resultando que jornalistas e jornais tornem-se verdadeiros rivais.

Para se manterem ao sol e fazer uma carreira ascendente, os jornalistas devem contar com o apoio do público, mas isso, por si só, muitas vezes não se mostra suficiente. É necessário produzir artigos, conforme as normas impostas pela competição: surpreender o

público com novidades e ter como objetivo permanente a superação das formas anteriores da produção jornalística.

Balzac indica, em sua ficção, que o sucesso de um redator realiza-se através de manobras, que alternam momentos de chantagem e de celebração. Indica ser fundamental a manutenção do segredo sobre certas atitudes como a duplicidade de autorias e a prática de relações venais ou mesmo de corrupção.

No cenário balzaquiano, o jornalismo exige do redator o domínio perfeito de relações de barganha, estabelecidas com o exercício profissional. Os jornalistas vivenciam situações-limite em sua prática profissional, que colocam em dúvida seus valores éticos e morais. Quando eles não podem mais responder a todas as exigências do funcionamento de *métier*, acabam selando seu destino com o fracasso. Fragilizam-se diante da esfera jornalística, a exemplo do que ocorreu com Lucien de Rubempré, que de revelação passou à condição de interdito. Para que o redator tenha uma carreira bem sucedida, pressupõe-se que ele seja um equilibrista, se mantenha lúcido e jamais trilhe, em sua trajetória profissional, caminhos sem volta. Seu equilíbrio, nas páginas periódicas, somente pode ser atingido com complexas manobras, que exigem certa dose de hipocrisia. O cinismo, mesmo parecendo ser a regra dominante, encontra limites: a impunidade e a traição. Lucien é prova desses limites.

A dinâmica da representação balzaquiana do jornalismo é a dinâmica da era capitalista. Para Wisnik⁴⁸⁶, o que atualiza o romance é o fato de seus jornalistas manifestarem escancarada consciência cínica de todos os processos de uso e de abuso do poder, como se lessem nas vísceras da incipiente e florescente imprensa de então seus futuros poderes ilimitados, quando aliada à publicidade. As personagens de Balzac estão submetidas a uma grande lógica comercial que determina os destinos, que frustra os anseios, que conduz os jovens à perda das ilusões.

Illusions perdues representa o primeiro romance sobre o jornalismo a desvelar não só as práticas profissionais, mas também a estrutura econômica que organizou este setor desde sua tenra idade. Balzac explicita o ponto delicado da relação do jornal com a literatura. O jornal é visto como um espaço público da moderna imprensa. Articulado com a generalização da forma-mercadoria, ele mostra-se demagógico e escandalosamente comprometido com os efeitos nefastos da fragmentação, impostos pela universalização do dinheiro e do mercado. Se, com seu romance, Balzac crítica o jornalismo, ele também propõe, com a sua obra, outra

⁴⁸⁶(1992, p. 324; WISNIK, 1992)

reflexão, que desfaz as falsas esperanças e denuncia os entusiastas ingênuos. O quadro da imprensa pintado por Balzac observa os mecanismos específicos do campo jornalístico. Seus efeitos sobre os outros campos são determinados por sua intensidade e por sua orientação na estrutura que o caracteriza, embora sua eficiência se afirme, na maioria das ocasiões, sobre atitudes individuais⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ (BOURDIEU, A influência do Jornalismo, 1996, p. 109).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento inicial desta pesquisa, em que se toma como ponto de partida o texto de *Illusions perdues*, formulam-se algumas questões: por que Balzac possuía uma visão tão crítica da imprensa de seu tempo, se ela fora tão útil em sua carreira literária? Teriam muito a compartilhar a literatura e os jornais daquela época? Estariam ambos, literatura e jornais, intimamente ligados e igualmente expostos à lógica mercantil? Teriam os jornais propiciado maior rentabilidade aos escritores-jornalistas?

Para dar conta dessas questões, foi necessário buscar novas leituras: textos críticos sobre o autor, sua obra e o percurso histórico do jornalismo do século XIX. Esta pesquisa, no entanto, não tem como objetivo responder todas as questões relativas à trajetória do jornalismo e à produção de Honoré de Balzac, intimamente ligada às páginas de jornal. Por ser Balzac uma figura de grande magnitude e pelo fato de o jornalismo apresentar-se, já naquele período, como uma atividade de grande complexidade, entende-se que essa tarefa é gigantesca e quase inatingível, em sua totalidade, num projeto de pesquisa de mestrado.

Nas personagens de *Illusions perdues*, conjugam-se, de certo modo, índices biográficos do próprio Balzac, projetados em antítese: o escritor foi empresário editorial utopista e falido, ao mesmo tempo em que foi jornalista e crítico da imprensa. A oposição entre Rubempré (que se atira no mercado literário e jornalístico) e Daniel d'Arthez (que se mantém distante) dá um estatuto emblemático e idealizado dos dilemas vividos pelo autor da *Comédie humaine*.

O romance *Illusions perdues* talvez seja o romance mais autobiográfico de Balzac, no que tange à sua experiência com o jornalismo. Quando se comparam as trajetórias das personagens jornalistas de Balzac, verifica-se que há diversos pontos, situações e dramas em comum e conclui-se que, em cada uma delas, há um pouco de Balzac. Rubempré, Séchard, Lousteau e d'Arthez revelam-se como síntese da existência balzaquiana.

"*Un contrat n'est pas un poème. Mais un contrat balzacien?*"⁴⁸⁸. Um contrato balzaquiano é um verdadeiro 'drama'. No 'drama' de David Séchard de *Illusions perdues*, Balzac transportou sua experiência empresarial no ramo tipográfico para as páginas de sua ficção, tomando-a como inspiração para a criação da criatura, David. O romancista, como Séchard, aspirou a aprimorar a indústria gráfica, moralizar a venda de seus produtos, resumindo, tentou dar à indústria gráfica um ar de modernidade. Seria uma utopia ou uma iniciativa prematura? Como queira. A verdade é que tanto David como Balzac ansiavam a evolução da tipografia. As concepções de Balzac não só eram justas, mas também fundamentalmente modernas. Ele compreendeu perfeitamente a interdependência da indústria do papel e do livro e foi pioneiro em considerar a editora não só como simples intermediária entre a tipografia e o público, mas também como coordenadora da cadeia produtiva do livro, isto é, como uma empresa capitalista. Balzac, em *Illusions perdues*, revisita sua experiência como empreendedor: inicialmente, como proprietário de tipografia, depois, como impressor e editor de obras.

Rubempré e Balzac possuem em si os anseios e os dilemas da era burguesa. Percebe-se, na vida e na obra de Balzac, que o dinheiro ocupa parte significativa de suas preocupações. A reflexão sobre como acumular, ou sobre como livrar-se das dívidas e, ainda, o desejo de se tornarem homens com reconhecimento social, absorveu grande parte de sua energia. A imprensa alimentou os sonhos, as ilusões e as decepções de ambos.

Os historiadores do livro e da leitura têm frequentemente visto o século XIX como o triunfo do livro. Contudo, é necessário, sem dúvida, falar antes do triunfo do impresso cotidiano, do jornal. Porque foi pela imprensa, aquela do *roman-feuilleton* e dos periódicos baratos, a um *sou*, que os novos alfabetizados acessaram a leitura. Isso embalou as aspirações, tanto de Balzac como de suas criaturas.

Balzac acreditou que qualquer pessoa que estivesse de algum modo ligada à imprensa seria uma pessoa importante, era preciso apenas ter talento. Mas se a imprensa era uma alavanca de prestígio, como previu Balzac e, de certa maneira, um bom investimento, em função da ampliação do público leitor da Europa e dos avanços tecnológicos, que possibilitaram aos jornais maiores tiragens a um custo menor, ela não o enriqueceu. Pelo contrário, consumiu-lhe tempo e dinheiro, com investidas empresariais que resultaram em enormes dívidas.

⁴⁸⁸ (BERTHIER, 1999, p. 15)

Em contrapartida, sua experiência, fracassada ou não, resultou em que muito de sua atividade jornalística, suas crônicas e seus artigos não somente tenham sido reaproveitados integralmente na ficção, como também tenham servido como fonte de inspiração para sua produção literária. Os jornais e as revistas foram um importante suporte para a publicação de muitos de seus títulos, rendendo-lhe dinheiro e prestígio. Ele não tinha constrangimentos em se beneficiar comercialmente dos jornais; sentia-se à vontade nesse contexto. Escrevia sobre qualquer tema da atualidade. Emprestava seu talento para as páginas de jornais e de revistas, não se importando com o tema sobre o qual deveria escrever. Com grande capacidade de observação, julga-se um historiador de seu tempo. Ser jornalista, para ele, era tarefa relativamente simples, algo que fazia naturalmente, pois a realidade era sua maior fonte de inspiração e assim o faz, sem preconceitos. Colaborou para numerosos periódicos, sem que isso abalasse sua maior aspiração, a de ser um verdadeiro escritor.

As *Lettres sur Paris* são parte importante da produção jornalística do autor. Elas são um conjunto de artigos políticos pelos quais Balzac se faz porta-voz dos legitimistas, assim como Lucien que, através de seus artigos, torna-se, na ficção, porta-voz do jornal *Aurore*. Da mesma forma que Balzac, transforma-se em arauto da monarquia.

Quando Balzac se faz empresário da imprensa, enfrenta dificuldades. Num momento em que o jornalismo era pautado pelas disputas políticas, os seus periódicos tiveram problemas para se tornarem rentáveis. Eles não seguiam uma linha definida politicamente, ora defendiam os legitimistas, ora os liberais. Esse clima de incompatibilidades levou Balzac, em parte, a não obter o sucesso esperado com suas empresas jornalísticas. Balzac não teve a prudência de conquistar a benevolência da imprensa. A segunda parte de *Illusions perdues* é um impiedoso quadro analítico e satírico do meio jornalístico. Se isso não bastasse, Balzac lança, em 1842, a *Monographie de la presse parisienne*, criando, com isso, inimigos dentro do jornalismo popular e também na imprensa intelectual dos grandes críticos.

O *roman-feuilleton*, desde a tenra idade, tem o jornalismo como um forte aliado, união que vai além da condição de suporte dos jornais para sua publicação, que apoia-se no fato de a transmissão e a transformação do real ou do que é dado como real, elemento constituidor de interesse público e matéria prima dos periódicos, serem o que alimenta a ambos.

No *roman-feuilleton*, o extraordinário, a aventura, as relações do cotidiano ganham espaço. Há, nessa dimensão, o compartilhamento de temas com o jornalismo, a exemplo da ligação do texto folhetinesco com o *fait-divers* dos pequenos jornais. Os domínios da literatura popular e

do jornalismo estavam unidos de forma sistemática com a vida na era burguesa e com seus acontecimentos locais.

Por essas razões, o escritor ou jornalista Balzac e também suas personagens estão associados tão fortemente às páginas dos jornais. Por isso, também *Illusions perdues* se traduz em um romance igualmente vinculado ao jornalismo, à literatura ou à leitura. Um verdadeiro depositário ficcional de tudo que envolve a evolução do mundo editorial, seja ele de livros ou de periódicos.

O autor da *Comédie humaine* tem muito do homem moderno, "[...] Balzac, tenho certeza absoluta é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra boa dose de espírito literário [...] observador, flâneur, filósofo, chamem-no como quiserem [...]", afirma Baudelaire⁴⁸⁹, Balzac vivencia seu presente como um *flâneur*, nada lhe escapa e tudo observa no vasto mundo. O autor não renuncia a seu enorme poder de imaginação, como um observador atento, um disciplinado trabalhador do mundo das letras, Balzac nunca abandona sua capacidade criadora, características que aproximam e ao mesmo tempo distanciam o jornalista do escritor.

Illusions perdues se apresenta como uma espécie de livro-reportagem⁴⁹⁰ que aborda as origens, implicações e desdobramentos do nascimento do jornalismo, sendo uma unidade de uma sequência de cobertura jornalística maior, chamada *Comédie humaine*. Balzac identificou-se como moderno, porque se dedicou pouco a reproduzir o passado glorioso e mais a pintar o presente para a posteridade: "aquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfrontar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações"⁴⁹¹.

Balzac construiu, através de *Illusions perdues*, um quadro que refletiu o jornalismo no dramático momento de seu presente. O resultado de sua inserção possibilitou emergirem os costumes, a política, a cultura profissional, a movimentação das redações, dos espaços públicos e privados. Ele tudo observou, tudo perguntou, a tudo tentou responder.

⁴⁸⁹ (BAUDELAIRE A modernidade de Baudelaire, 1988, p. 164)

⁴⁹⁰ Segundo Pascal Durand, o gênero Reportagem nasce na França, em 1888, pelo jornalista Pierre Giffard (KALIFA, RÉGNIER, *et al.*, 2011, p. 1011) e conforme Lage a história da reportagem, da grande reportagem e, por consequência, do livro-reportagem consolida-se com o movimento, nos EUA, chamado *New journalism*, nas décadas de 1960 e 70 (LAGE, 2006, p. 15).

⁴⁹¹ (BAUDELAIRE, A modernidade de Baudelaire, 1988, p. 176)

Trouxe, para o plano da literatura, a vida dos jornais e dos que dele dependiam ou com ele se relacionavam de forma cotidiana ou eventual, com toda a dramaticidade de homem moderno, que, segundo Baudelaire, consegue: "[...] ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais [...]" ⁴⁹². A percepção de Balzac é uma percepção de muitos olhares, de muitos homens em um só.

⁴⁹² (BAUDELAIRE, 1988., p. 170,)

BIBLIOGRÁFIA

OBRAS DE HONORÉ DE BALZAC

BALZAC, H. D. **A Comédia humana**. 1^a. ed. São Paulo: Globo, v. I, 1959b.

BALZAC, H. D. **A Comédia humana**. 1^a. ed. Porto Alegre: Globo, v. XII, 1958.

BALZAC, H. D. **A Comédia humana**. 1^a. ed. Porto Alegre: Globo, v. XIII, 1958.

BALZAC, H. D. **A Comédia humana**. 1^a. ed. São Paulo: Globo, v. XVII, 1959.

BALZAC, H. D. **A Comédia humana**. 1^a. ed. São Paulo: Globo, v. XVII, 1959c.

BALZAC, H. D. **A Comédia humana**. 3^a. ed. Porto Alegre: Globo, v. V, 1955.

BALZAC, H. D. **A Comédia humana**. 1^a. ed. Porto Alegre: Globo, v. XVII, 1959.

BALZAC, H. D. **As Ilusões perdidas**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

BALZAC, H. D. **Balzac**: Correspondance II. Paris: Éditions Gallimard, v. II, 2011.

BALZAC, H. D. **Balzac**: Correspondance. Paris: Gallimard, v. I, 2006.

BALZAC, H. D. **Balzac**: Œuvres diverses. Paris: Gallimard, v. II, 1996.

BALZAC, H. D. **Écrits sur le roman - Anthologie**. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

BALZAC, H. D. **Étude sur La chatteuse de parme de Monsieur Beyle**. Castelnau -Le-Pez: Climats - Coll. Micro-Climats, 1994.

BALZAC, H. D. **Eugénie Grandet**. <http://efele.net/ebooks>. ed. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 27, 2010.

BALZAC, H. D. **Ferragus**. <http://efele.net/ebooks>. ed. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 39, 2010.

BALZAC, H. D. **Illusions perdues**. Paris: Flammarion, 2010. ISBN numérique : 978-2-0812-6106-8.

BALZAC, H. D. **La duchesse de Langeais**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 40, 2010.

BALZAC, H. D. **La Maison du Chat-qui-pelote**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 02, 2011.

BALZAC, H. D. **La Peau de chagrin**. Paris: <http://efele.net/ebooks>., 2010.

BALZAC, H. D. **Le Chef-d'oeuvre**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 75, 2010.

BALZAC, H. D. **Le Médecin de Campagne**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, 2010.

BALZAC, H. D. **Le père Goriot**. Paris: Flammarion, 1995. N° d'édition numérique : N.01EHPN000321.N001, ISBN du PDF web : 978-2-08-127110-4, N° d'édition du PDF web : N.01EHPN000322.N001.

BALZAC, H. D. **Les Chouans**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>., 2010.

BALZAC, H. D. **Les journalistes, Monographie de la presse parisienne**. Disponível em www.leboucher.com. ed. [S.l.]: Éditions du Boucher, 2002.

BALZAC, H. D. **Les parisiens comme ils sont - 1830-1846**. Genève: La Palatine, 1947.

BALZAC, H. D. **Les paysans**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 71, 2010.

BALZAC, H. D. **Louis Lambert**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 90, 2010.

BALZAC, H. D. **Napoleão - Máximas e Pensamentos**. Tradução de José Dauster. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BALZAC, H. D. **Os jornalistas**. Tradução de João Domenech. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

BALZAC, H. D. **Petites misères de la vie conjugale**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>., v. 93, 2010.

BALZAC, H. D. **Physiologie du mariage**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>, v. 92, 2010.

BALZAC, H. D. **Splendeurs et misères des courtisanes**. Paris: Flammarion, 2006. ISBN numérique : 978-2-08-127303-0, ISBN numérique : 978-2-08-127303-0, N° d'édition numérique : N.01EHPN000353.N001.

BALZAC, H. D. **Ursule Mirouët**. Disponível: <http://efele.net/ebooks>., v. 26, 2010.

REFERÊNCIAS

ALBERT, P.; TERROU, F. **Histoire de la presse**. Paris: Presses universitaires de France, 1970.

AMBRIÈRE, M. **Précis de littérature française du XIX Siècle**. Paris: Presse universitaires de France, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. São paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2011.

BAUDELAIRE, C. **A modernidade de Baudelaire**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1988.

BAUDELAIRE, C. **Baudelaire jornalista - Articles et chroniques**. Paris: GF Flammarions, 2011.

BAUDELAIRE, C. **Œuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1988.

BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BEAUMARCHAIS, J. P. D.; COUTY, D.; REY, A. **Dictionnaire des littératures de langue française**. Paris: Bordas, 1984.

BENJAMIM, W. **Obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III - Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BERTHIER, P. **Balzac et l'imprimerie**. Paris: Imprimerie Nationale Éditions, 1999.

BERTHIER, P., GENGEMBRE, G. **L'ABCdaire de Balzac**. Paris: Flammarion, 1998.

BOIVIN, É. **Histoire du journalisme**. Paris: Presses universitaires de France, 1949.

BOURDENET, X. **Le réalisme**. Paris: Gallimard, 2007.

BOURDIEU, P. **A influência do Jornalismo**. Tradução de Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: ZHAR, 1996.

BOYER, A.-M. **La paralittérature**. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

BRAIT, B. **Bakhtin conceitos-chaves**. Rio de Janeiro: Contexto, 2008.

BRIGGS, A. & B. P. **Uma história social da mídia - De Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006.

BURNS, E. M. **História da civilização ocidental**. Tradução de Lourival Gomes Machado Machado e Lourdes Santos. Porto Alegre: Globo, v. 2, 1956.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Brasília: Edições do Senado Federal, v. III, 2010.

CERFBERR, ANATOLE & CHRISTOPHE, JULES. **La Comédie Humaine - Dictionnaire des personnages**. Paris: Éditions Garnier, 2008.

CHOLLET, R. **Balzac journaliste: Le tournant de 1830**. Paris: Klincksieck, 1983.

COMBY, J. Les quartiers et les faubourgs d'Angoulême. **Norois**, n. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/noroi_0029-182X_1964_num_42_1_1472, Avril-juin 1964. 171-193.

CONSULADO GERAL DA FRANÇA/SP. **Balzac, a obra-mundo - O colóquio de São Paulo**. São Paulo: Estação Liberdade Ltda., 1999.

CONTENSOU, M. **Balzac & Philipon Associés - Grands fabricants de caricatures en tous genres**. Paris: Maison de Balzac - Paris-Musées, 2001.

DELPORTE, C. **Médias et villes (XVIIIe-XXe siècle)**. [S.l.]: Presses universitaires FrançoisRabelais, 1999. Date de mise en ligne : 22 mai 2013.

DENOYER, P. **A imprensa no mundo**. Tradução de Raul Lima. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.

DIAZ, J.-L. **Illusions perdues d'Honoré de Balzac**. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

D'ORMESSON, J. **Une autre histoire de la littérature française**. Paris: Nil Éditions, 1997.

FLOYD, J. H. **Les femmes dans la vie de Balzac**. Paris: Librairie Plon, 1926.

FONSECA, J. D. **Caricatura - A imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FREUD, S. **Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. ed. Rio de Janeiro: Imago, v. XI, 2006.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Nº 782. ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

GENGEMBRE, G. **Balzac - Le Napoléon des lettres**. PARIS: Gallimard, 2009.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

- GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, v. 20, 1998.
- GRIB, V. **Balzac, Un análisis marxista**. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1984.
- GUISE, R. Balzac et le roman-feuilleton. **I'Anné balzacienne**, Paris, p. 289, 1964.
- HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Editora Mestre Jou, v. II, 1972.
- HOHLFELDT, A. **Deus escreve direito por linhas tortas - O romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre 1850-1900**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- HUGO, V. **Obras Completas - Coisas que eu Vi**. Tradução de Hilário Correia. São Paulo: Editoras das Américas, v. XXII, 1958.
- JAMESON, F. **Marxismo e forma - teorias dialéticas da literatura no século XX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- JAMESON, F. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- KALIFA, D. et al. **La Civilisation du journal - Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX siècle**. Paris: Nouveau Monde, 2011.
- KOTHE, FLÁVIO R.; FERNANDES, FLORESTAN. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.
- LAGE, N. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006
- LOTTE, F. **Dictionnaire biographique des personnages fictifs de La Comédie humaine - Anonymes**. Paris: Librairie Jospe Corti, 1956.
- LUBBOCK, P. **A Técnica da ficção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- LUKÁCS, G. **A Teoria do romance**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, G. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MALET, A. **L'époque contemporaine**. 10º. ed. Paris: Librairie Hachette, 1922.
- MARCEAU, F. **Balzac et son monde**. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Metodologia científica**. 6ª. ed. São Paulo: Atlas, 2000.
- MARTIN, G. **L'imprimerie**. Paris: Presse universitaires de France, 1963.
- MARTINEZ, M. **Le père Goriot de Honoré de Balzac**. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995.
- MARX, K., ENGELS, F. **Sur la littérature et l'art**. Paris: Editions Sociales, 1954.
- MAZEDIER, R. **Histoire de la presse parisienne**. Paris: Édition du Pavois, 1945.
- MEYER, M. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- MILNER, M. & P. C. **Littérature Française - De Chateaubriand a Baudelaire 1820-1869**. Paris: Arthaud, 1985.
- MOÍSES, L. P. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2000.
- MORETTI, F. **A literatura vista de longe**. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- MORETTI, F. **Signos e estilos da modernidade - Ensaio sobre a sociologia das formas literárias**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MOZET, N. **La ville de province dans l'oeuvre de Balzac**. Paris: SEDES, 1982.
- NEVEU, É. **Sociologia do jornalismo**. Tradução de Daniela Dariano. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- NOVAK-LECHEVAKLIER, A. **Splendeurs et misères des courtisanes d'Honoré de Balzac**. Paris : Éditions Gallimard, 2010.
- NOVAK-LECHEVALIER, A. **Splendeurs et misères des courtisanes d'Honoré de Balzac**. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- OLIVEIRA, M. I. M. **Temas e Matizes**, 2007. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article>>. Acesso em: 04 Abril 2013.
- PESAVENTO, S. J. **Imaginário da Cidade - Visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- PICON, G. **Balzac**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.
- QUEFFÉLEC-DUMASY, L. **Le roman-feuilleton français au XIXe siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

RAISSON, H.-N. **Code du littérateur et du journaliste / par un entrepreneur littéraire.** [S.l.]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107919n/f29.image>, 1829.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance.** Tradução de Milton Arruda, Neide Sette, Clemence Jouet-Pastre Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIEGERT, G. **Le père Goriot Balzac.** Paris: Hartier, 1992.

RINCÉ, D. -L. B. **Littérature textos et documents XIXe siècle.** Paris: Nathan, 1986.

ROBB, G. **BALZAC - Uma biografia.** São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1995.

RÓNAI, P. **A vida de Balzac - Uma biografia ilustrada.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

RÓNAI, P. **Balzac e a Comédia humana.** Porto Alegre: Editora Globo, 1957.

RÜDIGER, F. **Tendências do Jornalismo.** 3ª. ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, [s/d].

SARMANT, T. **Histoire de Paris.** Paris: Éditions Jean-Paul Gisserot.

SARTRE, J.-P. **As palavras.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

SECCHI, B. **A primeira lição de urbanismo.** 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SENNETT, R. **O declínio do homem público - as tiranias da intimidade.** São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SHELLEY, M. **Frankenstein.** Tradução de Miércio Araraju Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM.

TAILLANDIER, F. **BALZAC.** Porto Alegre: L&PM, 2006.

TERROU, F. **A informação.** Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

THÉRENTY, M.-È. **Les mouvements littéraires du XIXe. et du XXe. siècle.** Paris: Hatier, v. Collection Profil, 2001.

THÉRENTY, M.-È.; VAILLANT, A. **Presse & plumes - Journalisme et littérature au XIX siècle.** Paris: Nouveau monde Éditions, 2001.

WILLMS, J. **BALZAC.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil Ltda., 2009.

WISNIK, J. M. Ilusões perdidas. In: NOVAES, A. **Ética.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 321-343.

WOODCOCK, G. **The anarchist reader.** 1ª. ed. Londres: Fontana/Collins, 1977.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZWEIG, S. **BALZAC**. Rio de Janeiro: Editora delta S.A., 1956.

ANEXO 1

LA COMEDIE HUMAINE

(Ordem adotada, em 1845, para sua edição completa)

(As obras em *itálico* são aquelas que ficaram por fazer)

Première partie: ETUDES DE MŒURS. Six livres: 1. Scènes de la Vie Privée ; 2. de Province ; 3. Parisienne ; 4. Politique ; 5. de la Vie Militaire ; 6. de la Vie de Campagne.

SCENES DE LA VIE PRIVEE. – 1. Les Enfants. – 2. Un Pensionnat de demoiselles. – 3. Intérieur de Collège. – 4. La Maison-du-Chat-qui-Pelote. – 5. Le Bal de Sceaux. – 6. Mémoires de Deux Jeunes Mariées. – 7. La Bourse. – 8. Modeste Mignon. – 9. Un Début dans la vie. – 10. Albert Savarus. – 11. La Vendetta. – 12. Une double Famille.- 13. La Paix du ménage. – 14. Mme Firmiani. – 15. Etude de FeMme – 16. La Fausse Maîtresse. – 17. Une Fille d’Eve. – 18. Le Colonel Chabert. – 19. Le Message. – 20. La Grenadière. – 21. La Femme abandonnée. – 22. Honorine. – 23. Béatrix ou les Amours forcés. – 24. Gobseck. – 25. La Femme de trente ans. – 26. *Le père Goriot*. – 27. Pierre Grassou. – 28. La Messe de l’Athée. – 29. L’Interdiction. – 30. Le Contrat de mariage. – 31. Gendres et Belles-Mères

SCENES DE LA VIE DE PROVINCE. – 33. Le Lys dans la Vallée. – 34. Ursule Mirouët. – 35. Eugénie Grandet. – LES CELIBATAIRES : 36. Pierrette. – 37. Le Curé de Tours. – 38. Un Ménage de Garçon en province. – LES PARISIENS EN PROVINCE : 39. L’Illustre Gaudissart. – 40. Les Gens ridés. – 41. La Muse du Département. – 42. *Une Actrice en voyage*. – 43. *La Femme supérieure*. – LES RIVALITES : 44. *L’original*. – 45. *Les Héritiers Boirouge*. – 46. La Vieille Fille. – LES PROVINCIAUX A PARIS : 47. Le Cabinet des Antiques. – 48. *Jacques de Metz*. – 49. ILLUSIONS PERDUES : 1^{ère} partie. Les Deux Poètes. – 2^e partie. Une Grand Homme de province à Paris. – 3^e partie. Les Souffrances de l’Inventeur.

SCENES DE LA VIE PARISIENNE. – HISTOIRE DES TREIZE : (1^{er} épisode) 50. Ferragus. – (2^e épisode) 51. La Duchesse de Langeais. – (3^e épisode) 52. La Fille aux yeux d’or. – 53. Les Employés. – 54. Sarrasine. – 55. Grandeur et Décadence de César Birotteau. – 56. La Maison Nucingen. – 57. Facino Cane. – 58. Les Secrets de la Princesse de Cadignan. 59. *Splendeurs et misères des courtisanes*. – 60. Dernière Incarnation de Vautrin. – 61. – Les Grands, L’Hôpital et le Peuple. – 62. Un Prince de la Bohême. – 63. Les Comiques Sérieux. – 64. Echantillons de Causerie française. – 65. *Une Vue du Palais*. – 66. Les Petits Bourgeois. – 67. *Entre Savants*. – 68. *Le Théâtre comme il est*. – 69. *Les Frères de la Consolation*.

SCENES DE LA VIE POLITIQUE. – 70. Un Episode de la Terreur. – 71. *L'Histoire et le Roman*. – 72. Une Ténébreuse affaire. – 73. *Les Deux Ambitieux*. – 74. *L'Attaché d'Ambassade*. – 75. *Comment on fait un Ministère*. – 76. Le Député d'Arcis. – 77. Z. Marcas.

SCENES DE LA VIE MILITAIRE – 78. *Les Soldats de la République* (trois épisodes). – 79. *L'Entrée en campagne*. – 80. *Les Vendéens*. – 81. Les Chouans. – 82. LES FRANÇAIS EN EGYPTE: (1^{er} épisode) 82. *Le Prophète*. – (2^e épisode) 83. *Le Pacha*. – (3^e épisode) 84. Une Passion dans le désert. – 85. *L'Armée Roulante*. – 86. *La Garde consulaire*. – 87. SOUS VIENNE : 1^{re} partie. *Un combat*. – 2^e partie. *L'Armée assiégée*. – 3^e partie. *La Plaine de Wagram*. – 88. *L'Aubergiste*. – 89. *Les Anglais en Espagne*. – 90. *Moscou*. – 91. *La Bataille de Dresde*. – 92. *Les Traînards*. – 93. *Les Partisans*. – 94. *Une Croisière*. – 95. *Les Pontons*. – 96. *La Campagne de France*. – 97. *Le Dernier champ de bataille*. – 98. *L'Emir*. – 99. *La Pénissière*. – 100. *Le Corsaire algérien*.

SCENES DE LA VIE DE CAMPAGNE.– 101. Les Paysans. – 102. Le Médecin de campagne. – 103. *Le Juge de Paix*. – 104. Le Curé de village. – 105. *Les Environs de Paris*.

Deuxième partie: ETUDES PHILOSOPHIQUES

106. *Le Phédon d'aujourd'hui*. – 107. La Peau de chagrin. – 108. Jésus-Christ en Flandre. – 109. Melmoth réconcilié. – 110. Massimila Doni. – 111. Le Chef-d'œuvre inconnu. – 112. Gambarà. – 113. Balthasar Claës ou la Recherche de l'Absolu. – 114. *Le Président Fritot*. – 115. *Le Philanthrope*. – 116. L'Enfant maudit. – 117. Adieu. – 118. Les Marana. – 119. Le Réquisitionnaire. – 120. El Verdugo. – 121. Un Drame au bord de la mer. – 122. Maître Cornélius. – 123. L'Auberge rouge. – 124. Le Martyr calviniste. – 125. La Confession des Ruggieri. – 126. Les Deux Rêves. – 127. *Le Nouvel Abeilard*. – 128. L'Elixir de Longue vie. – 129. *La Vie et les Aventures d'une Idée*. – 130. Les Proscrits. – 131. Louis Lambert. – 132. Séraphita.

Troisième partie: ETUDES ANALYTIQUES

133. *Anatomie des Corps enseignants*. – 134. La Physiologie du mariage. – 135. Pathologie de la vie sociale. – 136. *Monographie de la Vertu*. – 138. *Dialogue philosophique et politique sur les perfections du XIX^e siècle*.