

O ESCRITOR, O CAPITAL E A SOCIEDADE DE APARÊNCIAS EM *A MUSA DO DEPARTAMENTO*

Melissa Raquel Zanetti FRANCHI¹

RESUMO: Buscando explorar como o dinheiro e a necessidade de manter as aparências moldam as ações das personagens, este artigo investiga as relações entre literatura, jornalismo, burguesia e dinheiro no romance *A musa do departamento*, de Honoré de Balzac. A partir do estudo da figura romântica do gênio em oposição à do literato boêmio, é escopo do trabalho analisar a representação dos dois escritores presentes na narrativa: a poetisa e o jornalista, atentando para a suposta distinção social que essa ocupação lhes confere.

PALAVRAS-CHAVES: Balzac, representação do escritor, sociedade de aparências.

¹ Mestranda em Teoria e História Literária (IEL/Unicamp), sob orientação do Prof. Dr. Jefferson Cano. Bolsista CAPES. Licenciou-se em Letras também no IEL/Unicamp. Contato: melissa.rzfranchi@gmail.com.

THE WRITER, THE MONEY AND THE PRETENSE SOCIETY IN THE MUSE OF THE DEPARTMENT

ABSTRACT: By exploring how money and the necessity of maintaining appearances shape the actions of the characters, this article investigates the relation between literature, journalism, bourgeoisie and money in the novel *The muse of the department*, by Honoré de Balzac. Based on the study of the romantic portrait of the genius as opposed to the image of the bohemian man of letters, it is scope of this paper analyzing the representation of two writers present in the narrative: the poet and the journalist, drawing attention to the supposed social distinction provided by this occupation.

KEYWORDS: Balzac, portrayal of the writer, society of appearances.

A obsessão de Balzac pela perfeição de sua obra e pelo tema da voracidade capitalista ganha notabilidade até mesmo em suas narrativas menos conhecidas. *A musa do departamento* (doravante *AMD*), episódio que compõe o subgrupo *Os parisienses na província*, dentro das *Cenas da vida provinciana*, é um exemplo de como o autor buscava retratar a França do século XIX sob diversos enfoques. A obra foi primeiramente publicada em 1843, com o nome de *Dinah Piédefer*, sendo rebatizada e finalizada em 1844.

AMD é um romance de reescrituras (PAULSON, 1987: 37) em sua própria composição, já que seu formato final é fruto da adaptação e fusão de vários contos e artigos publicados anteriormente (assim como as histórias contadas pelos personagens, inseridas em meio ao enredo principal), a saber: *La grande bretèche*, *Fragments d'un roman inconnu* e *A mulher provinciana*.

O título antecipa, além da locação provinciana da história, a centralidade que a protagonista Diná tem no romance. O termo *muse* [musa], que possui várias acepções no *Dictionnaire de L'Académie Française* (1835), evoca “*chacune des neuf déesses qui, suivant les anciens, présidaient aux arts libéraux, et principalement à l'éloquence et à la poésie*” e, em sentido figurado, a inspiração poética, proveniente de pessoa ou sentimento; “*se dit encore, figurément, du génie de chaque poète, du caractere de sa poésie*”², o que nos fornece indícios da expressiva presença do tema da criação literária e das figuras do escritor e do poeta na narrativa; também traz à tona o imaginário do gênio e do talento que motiva o fazer artístico, amplamente explorado pelo romantismo.

² As traduções são da autora deste artigo, a não ser que especificado o tradutor: “cada uma das nove deusas que, segundo os antigos, presidiam as artes liberais e, principalmente, a eloquência e a poesia”; “diz-se também, figurativamente, do gênio de cada poeta, do caráter de sua poesia” (DICTIONNAIRE, 1835: 247).

A *Comédia Humana* é repleta de figuras femininas que se colocam como mentoras de jovens artistas, ou seja, abrem-lhes o caminho para o sucesso³. Convém ressaltar que, no romance que analisamos, Diná não é musa inspiradora do escritor com quem se relaciona, pois que não incita nele a criação poética – muito pelo contrário, como veremos; a protagonista é musa no sentido de que é guardiã de um dom artístico: Diná Piédefer, nome de solteira da sra. de La Baudraye, é autora dos versos românticos *Paquita a Sevilhana*.

Para Paulson (1987), o romance *AMD* "met em scène la littérature comme institution sociale, il trace les boucles par lesquelles la vie devient commentaire de la littérature, la littérature commentaire de la vie" (PAULSON, 1987: 33). Sem dúvida, o entrelaçamento entre a vida dos personagens e a literatura é inegável: Diná é leitora voraz e poetisa, sendo que sua poesia trata das aflições pessoais no que tange ao seu casamento; Lousteau é folhetinista, chega a escrever um artigo sobre a poesia de Diná, casa-se com ela não só por amor e a companheira ainda lhe auxilia com seus trabalhos literários.

Além disso, as histórias contadas pelos admiradores da protagonista em suas reuniões intelectuais são escolhidas por eles justamente com a intenção de descobrir em Diná algum indício de adultério; portanto, todos os comentários que se fazem acerca desses contos têm segundas intenções – a de constranger a anfitriã e a de moldá-los de forma a criar uma conexão com o enredo principal (PAULSON, 1987). Não nos esqueçamos que a parte final da obra se intitula *Comentários sobre o "Adolfo" de Benjamin Constant*, estabelecendo um diálogo constante com essa novela⁴. Mais uma vez, há uma relação dialética entre a vida e a literatura nesse romance: quando convergem, cria-se um clima de romantismo; quando se descolam, sente-se a atmosfera de desilusão, principalmente na figura de Diná.

O BURGUEZ, O DINHEIRO E A POETISA

Sancerre, cidade medieval onde se passa grande parte do enredo de *AMD*, é descrita como isolada em uma bela paisagem. O casal de La Baudraye habita uma propriedade distante do centro da cidade, adquirida pelo marido de Diná – o Pequeno La Baudraye -, a duras penas, após quitar todas as dívidas familiares atra-

³ É o caso da sra. de Bargeton, que incentivou Lucien Chardon a perseverar na busca pela glória literária em Paris no romance *Ilusões Perdidas*. Assim como em *A musa do departamento*, o relacionamento extraconjugal entre essas duas personagens também é pouco poético, pois os escritores, efetivamente, compreendem suas companheiras menos como inspiração literária do que como meio de ascensão social.

⁴ Escrito em 1816, *Adolphe (Adolfo)* é considerado um dos primeiros romances psicológicos franceses e trata de um relacionamento extraconjugal entre um jovem e uma condessa, bem como da tensão entre a liberdade e a necessidade de obedecer aos padrões sociais. Assim como em *A musa do departamento*, num dado momento, o jovem Adolfo percebe quão cerceado fica seu futuro se continuar o romance proibido. Notando-se a similaridade entre as histórias de Constant e Balzac, reitera-se a hipótese, levantada por Paulson (1987: 37), de *AMD* ser um romance de reescrituras, num movimento de "mise en abîme".

vés de acordos obscuros com devedores parisienses que lhe possibilitavam a compra e venda de cargos de alto calão. De vinhateiro, La Baudraye tornou-se juiz relator. Diante do casamento improvável com Diná – o juiz quase trinta anos mais velho do que a jovem –, Balzac anuncia a incompatibilidade de que os noivos viriam a sofrer, fazendo uma observação curiosa sobre o gênero romance e as possibilidades de exploração temática trazidas por ele:

Todos pressentiam um desses mistérios cujo segredo interessa vivamente as mulheres que conhecem a vida. Desenrolava-se, efetivamente, em La Baudraye, uma dessas longas e monótonas tragédias conjugais que permaneceriam eternamente ignoradas se o ávido escalpelo do século XIX não tivesse ido investigar, levado pela necessidade de encontrar novidades, os recantos mais obscuros do coração ou, se preferirdes, os que o pudor dos séculos precedentes havia respeitado (BALZAC, 1951: 302). Diná era bela, bem-educada e cercada de admiradores; a jovem recebia-os em sua casa, com a condição de que falassem de assuntos profundos e eruditos, obtendo a fama de mulher superior e de elevada inteligência. Balzac afirma que, “desejosa de manter sua inteligência no nível de cultura parisiense, a sra. de La Baudraye não tolerava em ninguém palestras vazias” (1951: 295). Tal fama lhe trouxe também desdém por parte dos que não participavam dessas reuniões, principalmente das outras mulheres de Sancerre, que se sentiam diminuídas perante seus talentos:

Acusada de pedantismo porque falava corretamente, Diná foi cognominada a Safo de Saint-Satur. Todos acabaram por zombar abertamente das pretensas grandes qualidades daquela que se tornou, assim, a inimiga das sancerrenses. Chegou-se, por fim, até a negar uma superioridade, puramente relativa, aliás, que fazia ressaltar as ignorâncias e não lhes concedia perdão. Onde todos são corcundas, o corpo esbelto constitui uma monstruosidade; Diná foi, pois, considerada como monstruosa e perigosa e se fez um deserto em torno dela (BALZAC, 1951: 296).

“Sedenta de saber”, a jovem empregava seu tempo em leituras diversas⁵, sabendo conversar sobre muitos assuntos “com a clareza dum estilo estudado”

⁵ No início do romance, há uma referência ao sucesso de George Sand (pseudônimo de Aurore Dupin, amiga de Balzac) e ao impacto causado por seus romances sentimentais nas leitoras femininas. Ainda que critique o romantismo exacerbado com que leitoras ingênuas encaravam esses romances e tentavam aplicá-los a suas próprias vidas, é interessante pensar como Balzac dedicou-se à reflexão sobre as posições da mulher na sociedade em várias de suas obras. *A musa do departamento* é um grande exemplo disso, bem como da presença feminina na criação literária. O autor não estabelece um posicionamento explícito em relação às personagens femininas que “fogem” ao papel de esposa e mãe perfeitas, entretanto, deixa claro que elas enfrentam obstáculos por desafiarem as expectativas sociais. Pode-se dizer que elas passam a não pertencer. A título de exemplificação, no caso de Camille Maupin (do romance *Beatriz*), a personagem não encontra realização pessoal na sua carreira de escritora.

(BALZAC, 1951: 298), tornando-se apreciadora dos ideais românticos e uma figura conhecida nos círculos cultos. Buscando fomentar sua aura erudita, Diná passou a adquirir antiguidades para mobiliar sua residência⁶ e tentou formar uma sociedade literária em Sancerre, por meio de um acordo de conveniências com um magistrado local, mas acaba por concentrar as reuniões em sua própria casa; assim, a relação da sra. de La Baudraye com a arte parece estar inextricavelmente ligada à questão financeira, pois é esta que permite seu acesso ao mundo artístico, o que aponta para a centralidade do dinheiro na narrativa.

O tópico financeiro se revela ainda mais medular para a trama na figura do marido de Diná, descrito como extremamente avarento, o protótipo do burguês interessado unicamente em seu próprio enriquecimento⁷. O sr. de La Baudraye dava pouca importância às palestras da esposa, deixando a casa sempre que os convidados chegavam; se cedeu alguma verba no início para os caprichos de Diná, esta logo descobriu seu verdadeiro caráter: “Após a segunda viagem do sr. de La Baudraye a Paris, Diná descobriu nele a frieza polar dos avarentos provincianos no que se refere ao dinheiro” (BALZAC, 1951: 303). O juiz é extremamente calculista e, impassível, vê nos admiradores da esposa nada mais do que uma oportunidade para acordos:

O sr. de La Baudraye logo percebeu o prestígio que sua qualidade de marido lhe conferia junto aos namorados da esposa e serviu-se deles com a maior candura, obtendo assim reduções de impostos e ganho de causa em dois pequenos processos. Em todos os seus litígios, fez sentir a autoridade do procurador do rei, de maneira a não mais receber contestação. Era dificultoso e demandista em negócio, como todos os anões, mas sempre com brandura (BALZAC, 1951: 302).

O romance deixa clara a incompatibilidade entre um estilo de vida burguês e a compreensão e apreciação da arte⁸. Balzac discorre também sobre as dificuldades impostas pela vida provinciana ao desenvolvimento das inclinações artísticas, principalmente diante de um casamento entre espíritos completamente opostos; essa é a justificativa que o autor utiliza para o definhamento da protagonista, que se tornara uma mulher provinciana pelo aprisionamento da sua inteligência superior e por ser obrigada a dar “não mais que aparências à sua sociedade” (BALZAC, 1951: 307). A respeito disso, Berthier (1983, p. 120) afirma que Diná reduzira-se a um simulacro

⁶ De acordo com Paulson (1987, p. 38), a palavra Arte só aparece no romance referindo-se à coleção de móveis antigos; não designando, em momento algum, a criação literária.

⁷ Cf. Berthier: La dot de Dinah. In: *Romantisme*, 1983, nº 40. L'Argent, p. 119-128.

⁸ Segundo Balzac, há uma divisão entre “o homem que trabalha”, “o homem que pensa” e “o homem que não faz nada” (dedica-se à vida elegante); mas o artista não se encaixaria nessas classificações, pois “sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; [...] não segue leis. Ele as impõe. [...] se não tem vinte centavos de seu ou se lança ouro pela janela, ele é sempre a expressão de um grande pensamento e domina a sociedade” (BALZAC, 1952: 16 *apud* BOURDIEU, 1996: 73).

pelo fato de estar à mercê do dinheiro e do controle de um cônjuge incompreensivo, hipótese que abarca o sentimento expresso pela passagem abaixo:

na província, a sinistra ideia das conveniências de fortuna domina todas as convenções matrimoniais. As pessoas de talento, os artistas, os homens superiores, todas as criaturas brilhantes vão para Paris. Inferior como mulher, a mulher da província torna-se ainda mais inferior devido ao marido. Como viver contente com esses dois esmagadores pensamentos? (BALZAC, 1951: 306).

É possível perceber que a fala do narrador está permeada de uma noção patriarcalista sobre a mulher; nisso reside sua crueldade, pois “impossibilita” a realização da inclinação poética da protagonista por ser mulher e por sua imobilidade geográfica.

Considerando que sua ampla formação intelectual era um “desperdício” na província e, simultaneamente, sua impossibilidade de sair da vida proporcionada pelo seu casamento, Diná se torna uma figura entediada e desolada. É então aconselhada a transformar seus sentimentos em versos⁹ e o faz sob o pseudônimo de Jan Diaz; chega a ser publicada, por meio do seu admirador, o sr. de Clagny. Após a sra. de La Baudraye ter escrito *Paqueta a Sevilhana* e *O carvalho da missa*,

sabendo-se poeta, passou a ter súbitos clarões na frente e nos olhos, que a tornaram mais bela do que antes. Ela alongava o olhar para Paris, aspirava a glória e voltava a cair no seu buraco de La Baudraye [...]. Se ela encontrou, em suas atividades literárias, uma distração para seus dissabores; se, no vácuo de sua existência, a poesia teve grande repercussão, se ofereceu campo às suas energias, a literatura, também, inspirou-lhe ódio pela obscura e pesada atmosfera da província (BALZAC, 1951: 313).

Vemos aqui a ambiguidade do talento artístico, que traz a beleza da inspiração poética, mas também a melancolia de uma percepção poética da vida. Por outro lado, a construção do parágrafo suscita também dúvida quanto à genuinidade do talento de Diná, haja vista que este havia “surgido” mediante a sugestão de seus admiradores; a jovem só passou a apresentar os sinais do gênio após esse estímulo externo. Para Balzac, entretanto, o talento poético era inato, o que nos leva a nos

⁹ O título do capítulo que conta como Diná começou a escrever – “História de muitas poesias e poesia da história” - reforça a ideia apresentada acima do entrelaçamento entre vida e arte em *A musa do departamento*.

perguntar se existe algum tipo de ironia do autor com relação a essa transformação da protagonista de burguesa provinciana a artista/poetisa¹⁰.

A aproximação à glória e à capital literária, mostrada na passagem acima, foi inspirada, de acordo com Balzac, pelas transformações trazidas pela Revolução de Julho de 1830, principalmente com a ascensão e o sucesso da escritora George Sand, que abriu caminho para que se valorizassem os talentos femininos¹¹.

Para além da questão da mulher enquanto literata – tema que nos instiga e só faz aumentar a admiração pelo posicionamento visionário do autor –, é interessante frisarmos que a Revolução de 1830 assegurou as conquistas da burguesia, classe ascendente desde 1789, o que levou a um rearranjo de classes e posições na sociedade francesa, consequências da ampliação da mobilidade social, bem como a mudança nos valores, na concepção, compreensão e apreciação artísticas. Foi a partir dessa data também que o liberalismo foi definitivamente adotado pelo governo, permitindo o rápido avanço do capitalismo.

Publicada, a sra. de La Baudraye fica conhecida em alguns jornais parisienses, porém, logo é impedida pelo marido de continuar essa sua ocupação. Foi então que “Diná caiu um dia no abismo que jurara evitar” (BALZAC, 1951: 316), resolvendo-se a conhecer duas celebridades sancerrenses: o médico Bianchon e o jornalista Lous-teau, este último conhecido em Paris não só pelo seu talento com as palavras, mas também pela sua “fama de conquistador em virtude de suas ligações com atrizes” (BALZAC, 1951: 317). Sem lugar na sua própria vida, Diná vê nessa aproximação uma oportunidade de vencer o deslocamento em que vivia, uma nova aventura, um “amor premeditado”¹², pois, “cansada de seu medíocre círculo de relações, a sra. de La Baudraye ia, finalmente, encontrar homens verdadeiramente superiores e poderia, assim, enobrecer sua falta com o brilho da glória” (BALZAC, 1951: 317).

Vemos, a partir daí, desenrolar-se um romance conturbado entre Diná e Lous-teau; afinal, além de ser premeditado, logo descobrimos que se trata de um relacionamento mais racional que emocional. Isso porque, enquanto se encontram em Sancerre, Balzac deixa claro que o folhetinista está interessado em uma paixão passageira e empenha-se em deixar a provinciana a seus pés. Conquistada, Diná

¹⁰ Ao final deste artigo, apresentamos um trecho do romance que nos intriga ainda mais acerca da seriedade com que Balzac via a poesia de Diná, por ressaltar que a única opção ao talento real era o dinheiro – sendo que este último é o único meio pelo qual a sra. de La Baudraye atinge alguma representatividade em suas relações.

¹¹ Arriscamo-nos a dizer que vários trechos do romance revelam uma preocupação geral do autor: a situação da mulher na sociedade. Diná tinha uma vida conjugal infeliz, na qual não possuía voz perante o marido; entretanto, isso não se resolve, mesmo quando inicia um relacionamento ilícito, já que acaba sendo um joguete nas mãos do amante, cujos interesses financeiros falam mais alto. Não esqueçamos também o vil artifício de que Lousteau se utilizou para se aproximar de Diná, cujo objetivo principal era difamá-la e comprometé-la injustamente – amassou seu vestido de organdi para que todos pensassem que haviam consumado o romance. Outro fator agravante da situação feminina no século XIX é minuciosamente mostrado por Balzac quando afirma que, na província, a vida privada é praticamente pública, referindo-se às constantes conjecturas dos vizinhos sobre a impossibilidade de fidelidade da moradora do castelo d’Anzy.

¹² É esse justamente o título do capítulo em que a decisão de conhecer o médico e o jornalista é tomada.

enviava-lhe cartas que não eram respondidas, pois Lousteau se engajava em conseguir um casamento vantajoso na capital. Tendo engravidado, a poetisa decide ir a Paris e encontrar o pai da criança. Os ardis de Lousteau passam a se revelar, pois este, a princípio, rechaça Diná; entretanto, após ponderar que o sr. de La Baudraye tinha saúde frágil, era rico e provavelmente logo morreria, acaba por aceitar Diná como amante e os dois passam a viver juntos. O dinheiro também é, aqui, a motivação principal desse relacionamento.

O ESCRITOR, O DINHEIRO E AS APARÊNCIAS

O romance que analisamos tem uma grande extensão temporal – vai desde, aproximadamente 1827, período final da Restauração e ano em que La Baudraye se casa com Diná, até 1844. Estêvão Lousteau é um personagem que tem grande papel também em *Ilusões Perdidas*, cuja trama se desenrola em plena Restauração (década de 1820), sendo, portanto, anterior. Em *AMD*, o folhetinista é descrito de forma a deixar explícitas as mudanças que o tempo lhe causara:

Em 1836, Lousteau, fatigado por dezesseis anos de lutas em Paris, gasto tanto pelo prazer como pela miséria, pelos trabalhos e pelos fracassos, parecia ter quarenta e oito anos embora não tivesse mais de trinta e sete. Já calvo, adquirira uma expressão byroniana em harmonia com o seu envelhecimento precoce, com os estragos traçados no seu rosto pelo abuso do vinho de Champanha. Atribuía os estigmas da libertinagem à vida literária, acusando a imprensa de ser assassina, dizendo que ela devorava os grandes talentos para valorizar sua indolência. Achou necessário exagerar na sua terra natal seu falso desprezo pela vida e sua fingida misantropia. Às vezes, não obstante isso, seus olhos ainda lançavam chamas, como esses vulcões que se julga extintos; e tentou substituir pela elegância do vestuário tudo quanto lhe podia faltar de mocidade aos olhos duma mulher (BALZAC, 1951: 318).

O retrato da fisionomia de Lousteau oferece um contraste ao imaginário romântico da figura do escritor e dos artistas em geral, amplamente desenvolvido durante a era napoleônica (NISBERT, 1982). Embora seu olhar tenha uma nota de sofrimento, essa dor não é proveniente das agruras que assolam as inteligências superiores, mas das dificuldades financeiras que vinha enfrentando em Paris. Balzac afirma que o jornalista finge outras características que legitimavam o gênio romântico – o isolamento e a pouca importância dada aos valores mundanos –,

pois Lousteau gozava de um amplo círculo social, festas e encontros, não dispensando boa comida e vestuário impecável, por mais endividado que estivesse.

Esse imaginário a que nos referimos remete a uma suposta distinção social do artista, derivada de uma mente privilegiada que vê e interpreta o mundo de uma maneira única e peculiar. Subjacente a isso está o mito do gênio¹³, indivíduo visionário, de suprema inteligência que, vendo-se incompreendido pelos outros, tende à solidão. De acordo com Bombert (1960), trata-se da “doença do gênio”, mal-estar de que padecem muitos dos intelectuais de Balzac, cujo pensamento superior e iniciativa criativa sugerem uma ligação entre arte e loucura.

A imagem do sacerdócio poético e artístico se disseminou durante o Romantismo e consiste na associação entre o talento e o sofrimento de elaborar as mazelas humanas, sendo os personagens ligados à arte costumeiramente representados como pálidos, doentios, atormentados; ou seja, mártires de sua vocação. Para Brissette (2008), é justamente essa melancolia que legitima seu dom criativo¹⁴, pois a incompreensão dos contemporâneos é o fardo das mentes superiores. O autor chama a essa dinâmica lógica do “*qui-perd-gagne*” (quem perde ganha).

Vale notar que rastros dessa diferenciação dos indivíduos dotados de habilidades artísticas aparecem na descrição do olhar de Diná e Lousteau, como vimos nas citações acima. A infeliz sancerrense “passou a ter súbitos clarões na fronte e nos olhos” após ter seus versos publicados e os olhos de Lousteau “ainda lançavam chamas”, apesar de o jornalista ter se desiludido de uma percepção romântica da vida literária. Tanto esse brilho no olhar como o não pertencimento a uma classe social específica funcionam como fatores de identificação dos pares na esfera artística¹⁵.

Ainda sobre a descrição de Lousteau, há de se destacar a referência ao jornalismo e à vida boêmia, ambas tendo atingido grande influência na capital francesa no século XIX. É amplamente conhecido que Balzac tinha desavenças com a imprensa, que via como uma chaga na sociedade (BALZAC, 2007: 727), pelo fato de acreditar que seus escritores eram regidos mais pelo tráfico de influências do que pelo talento literário, mudando de posicionamento político e ideológico conforme as vantagens que lhes eram oferecidas. O autor também criticava o trabalho insano a que eram submetidos por um valor irrisório, o que, segundo ele, levava-os a se dedicar à quantidade de publicações ao invés de se atentarem à sua qualidade. Essa indisposição de Balzac com a imprensa se reflete nas suas descrições desse âmbito da sociedade francesa e na de todos os envolvidos com o aparato jornalístico.

A literatura industrial¹⁶ e o desenvolvimento tecnológico das tipografias e da imprensa em geral, que proporcionaram emprego a uma parcela crescente de jovens

¹³ “Geniuses were believed to have minds of such surpassing creativity or heroism that their rational limits could sometimes give way, leading to an affinity between genius and forms of insanity” (NISBERT, 1982: 98).

¹⁴ “Malheureux donc legitime” (BRISSETTE, 2008: 31-32).

¹⁵ Em *Ilusões Perdidas*, notamos a mesma distinção no olhar dos artistas como forma de mútuo reconhecimento entre os personagens.

¹⁶ Para Sainte-Beuve (1839/2009: 185), a literatura industrial consiste em uma “competição desenfreada dos amores próprios”, segundo a qual as obras têm como fim o lucro do escritor

que tinham como objetivo uma carreira literária e ampliaram a produção e o acesso a impressos, tem uma forte ligação com o fenômeno da boemia. Esses aspirantes a homens de letras eram, em sua maioria, oriundos de famílias burguesas e viam nesse caminho profissional uma possibilidade de ascensão e distinção social. Indubitavelmente, um dos atrativos da carreira literária era a imagem do artista boêmio, frequentador de festas e da alta sociedade parisiense, difusor de estilos, discursos e de um modo de viver descompromissado com preocupações corriqueiras¹⁷.

O mercado literário, muito concorrido visto o preço da publicação de livros, não foi capaz de abarcar todos esses novos profissionais, que acabaram absorvidos pela imprensa, entendida como uma carreira adjacente à literária, crescente à época¹⁸. Sendo obrigados a optar entre uma literatura de menor ou maior escala de produção – a primeira, considerada “alta” e “selecionada”, e a segunda, burguesa, de entretenimento –, os novos escritores encontravam um dilema na própria definição do termo¹⁹.

A ligação entre literatura e imprensa se intensificou a partir da década de 1830, quando surgiu o romance-folhetim, publicação literária seriada que ocupava metade da primeira página dos jornais. Essa técnica proporcionava a fidelidade e a periodicidade dos leitores, que passavam a acompanhar o desenrolar dos romances com a regularidade e a seriedade com que se inteiravam das notícias. O entrelaçamento dessas esferas se refletia, por exemplo, nas notícias, cujo tom e escrita eram muito mais literários do que são atualmente²⁰. Era com esse contexto literário que Lousteau estava envolvido.

Para Balzac, os jornalistas seriam os anjos caídos, ou seja, aqueles gênios cujos talentos foram corroídos pelo mecanismo industrial da literatura, não podendo alcançar a realização máxima de sua habilidade poética. Em *AMD*, deparamo-nos com uma cena que mostra a consciência de Lousteau do arrefecimento de sua capacidade criati-

(dos envolvidos com a produção do livro) e não sua qualidade estética. Para ele, esse novo tipo de literatura não era uma forma de arte, mas apenas um desdobramento dos efeitos capitalistas na produção literária.

¹⁷ Cabia aos artistas “fazer da arte de viver uma das belas-artes” (BOURDIEU, 1996: 72). Sobre a boemia, uma leitura interessante é Seigel (1992).

¹⁸ Restava, a esses jovens, viver “sem dúvida miseravelmente, dos pequenos ofícios ligados à literatura industrial e ao jornalismo” (BOURDIEU, 1996: 72), pois, embora a literatura industrial fosse menos rentável que a publicação de um romance ou de um livro de poesias, proporcionava ao menos uma regularidade de ganhos.

¹⁹ Para Geoffrion (2009): “la question fondamentale qui détermine la place que les agents occuperont dans le champ littéraire, et qui est à la base des conflits qui s’y déroulent, est celle de la définition de la littérature. En effet, au milieu du XIXe siècle, les écrivains, confrontés à la division du champ littéraire en champ de production restreinte et en champ de grande production, doivent choisir leur camp dans la sphère culturelle. Dans ce contexte, le choix artistique, déterminé par la vision de la littérature et les valeurs qui y sont associées, devient un véritable enjeu puisqu’il oriente la fonction sociale qui sera occupée par l’artiste” (GEOFFRION, 2009: 27).

²⁰ Havia uma “circularidade entre as formas literárias e as formas jornalísticas” (THÉRENTY, 2007: 18, tradução livre), na medida em que se uniram os “destinos dos homens de letras e os dos homens do jornal” (THÉRENTY, 2007: 29).

va, ao se utilizar de composições de sua época de juventude para demonstrar seu engenho poético²¹. Após o sancerrense ter declamado o poema “Tédio”,

todos percebem que o jornalista conservava esses versos na memória há dez anos, pelo menos, pois eles lhe haviam sido inspirados durante a Restauração, pela dificuldade de triunfar. A sra. de La Baudraye contemplou o jornalista com a compaixão que os infortúnios do gênio inspiram e o sr. de Clagny, que surpreendeu esse olhar, encheu-se de rancor contra esse falso Jovem Enfermo (BALZAC, 1951: 328).

A citação demonstra a suposta “decadência” do homem de gênio tomado pelas engrenagens capitalistas e sua tentativa frustrada de escamotear a perda de sua potência criativa. Por outro lado, também é possível pensar que o trecho esboça uma crítica à exaltação exacerbada – e, até, certa banalização - da figura do escritor transcendental, promovida pelo romantismo. Ou seja, o reconhecimento das imposições atreladas ao gênio está colocado sob um viés crítico.

Na terceira parte do livro, quando Balzac nos oferece, pela primeira vez, uma visão da vida de Lousteau em Paris, local em que dispõe dos privilégios destinados aos escritores de reconhecimento, mais uma vez, o autor mostra seu desgosto em relação à imprensa. O sucesso do folhetinista não tem relação com o talento; sua ocupação é simplesmente um trabalho, voltado à sua subsistência, e não um sacerdócio preocupado com a sua função para com a sociedade:

Viver da pena não é criar, criar hoje, amanhã, sempre... ou dar a impressão de criar? Ora, a aparência custa tão caro como a realidade! Além do seu folhetim num jornal diário, que parecia o rochedo do Sísifo e que desabava todas as segundas-feiras sobre a barba de sua pena, Estêvão trabalhava para três ou quatro jornais literários. Mas, podeis crer! Ele não punha nenhuma consciência artística em suas produções. O sancerrense pertencia, por sua leviandade, por sua negligência, se quiserdes, a esse grupo de escritores conhecidos pelo nome de *profissionais*. Na literatura, atualmente, em Paris, o *profissional* é o homem que renunciou a todas as aspirações a uma posição qualquer. Quando não pode ou não consegue ser nada, o escritor se faz *profissional*. Leva então uma vida bastante agradável. Os estreantes, as literatas, as atrizes que iniciam ou encerram sua carreira,

²¹ Nas palavras do próprio personagem, “Não tenho mais ilusões: não se as conserva na minha profissão...” (BALZAC, 1951: 347).

os autores, os editores, todos lisonjeiam ou animam essas penas que fazem tudo (BALZAC, 1951: 379).

Balzac opõe constantemente a literatura enquanto missão social ao jornalismo e ao que Sainte-Beuve (1839) chamou de “literatura industrial”, referindo-se aos folhetins. Para além das motivações pessoais do autor em criticar esse novo fazer literário que tomava corpo no início do século XIX, é importante considerar as questões históricas que deram lugar a essa concepção de literatura: a ascensão do mercado literário (relação direta com o dinheiro e reflexão sobre o valor monetário da arte), a possibilidade de se dedicar integralmente à carreira de escritor, o aumento do público leitor e a diversificação do gosto desses novos leitores. Balzac registra e ajuda a compor o cenário da vida artística e da noção de cultura e arte sob os valores burgueses. Daí a ideia de que ser escritor deixava de ser um sacerdócio para ser uma profissão, um *métier* (BOURDIEU, 1996).

Quando Diná muda-se para Paris a fim de viver com o jornalista, encontra no estilo de vida do amante um obstáculo ao seu romance e à sua sobrevivência. Lousteau, acostumado às festas, às peças de teatro, às mulheres e aos vícios, não tinha tendências à vida familiar. A situação financeira do casal se agrava e a senhora passa a administrar os gastos da casa com rigor – embora Estêvão mantenha suas dissipações, para dissabor de Diná –, descobrindo “por que Lousteau não conseguira vencer a pobreza: era preguiçoso e fraco de vontade” (BALZAC, 1951: 401). Balzac reconhece que a disposição criativa não é totalmente controlável, mas assevera que, “não há, entretanto, grandes talentos sem uma grande vontade” (BALZAC, 1951: 401). Lousteau era controlado pelas vicissitudes e não se importava de exercer uma crítica rasa e incoerente, que ora apoiava determinada ideia ou obra, ora a reduzia ao ridículo²²; seu talento havia sido “aburguesado”.

Diná, a princípio, vendo o amante procrastinar seu trabalho até o último prazo, justificava essa atitude como uma consequência de seu gênio poético, mas logo percebe que se trata de irresponsabilidade. Recorre ao marido para obter uma pensão que ajudasse na manutenção das despesas e decide “fazer-se o gênio bom do jornalista” por meio da “segurança do lar, pela economia e pela ordem”, tornando-se “dona de casa como se fizera poetisa, pela inclinação de sua alma para as coisas mais elevadas” (BALZAC, 1951: 400).

²² Acerca da crítica, Balzac afiança: “devem-se distinguir duas críticas, do mesmo modo que na pintura se reconhecem a arte e o ofício. Criticar à maneira da maior parte dos folhetinistas atuais é proferir certos julgamentos dum maneira mais ou menos sutil, assim como um advogado defende no tribunal as causas mais contraditórias. [...] Assim, esse ofício convém aos espíritos indolentes, às pessoas desprovidas da faculdade sublime de imaginar, ou que, possuindo-a, não têm coragem de cultivá-la. [...] A outra crítica é uma verdadeira ciência, exige uma compreensão completa das obras, uma visão lúcida sobre as tendências dum época, a adoção dum sistema, uma fé em certos princípios [...]. Este crítico torna-se, então, o magistrado das ideias, o censor de seu tempo, exerce um sacerdócio; ao passo que o outro é um acrobata que faz piruetas para ganhar a vida enquanto as pernas o ajudam” (BALZAC, 1951: 402).

Tais medidas não foram suficientes. Enquanto Lousteau cada vez mais se afastava dessa vida pura, mais fingia sua afeição por Diná, com o fim egoísta de se beneficiar da pensão da amante. Ela, então, dedica-se ao jornalista sem descanso, passando a trabalhar por ele:

descobriu-lhe assuntos, fez-lhe os esboços de alguns trabalhos; quando foi preciso, escreveu mesmo capítulos inteiros; rejuvenesceu as veias desse talento que agonizava injetando-lhe sangue fresco, deu-lhe suas ideias e seus julgamentos. Escreveu, por fim, dois livros que alcançaram êxito. Mais duma vez salvou o amor próprio de Estêvão do desespero de se sentir sem ideias, ditando-lhe, corrigindo-lhe ou terminando-lhe os folhetins. O segredo dessa colaboração foi inviolavelmente guardado (BALZAC, 1951: 406).

Diná enfrenta ainda duas gravidezes e vê a decadência de seu relacionamento, carente de sentimento genuíno. Sabendo dos interesses financeiros do amante e que suas demonstrações de carinho tinham apenas o objetivo de amenizar a dor de vê-lo com outras mulheres e dissipações, a vida na capital se torna um fardo.

O único contato direto que se deu entre Diná e o marido foi quando este precisou de uma assinatura sua para receber uma herança proveniente da família Pié-defer. A vida clandestina de Diná, por assim dizer, é um “*open secret*” (KNIGHT, 2012: 274), já que seu romance extraconjugal é conhecido por todos, ainda que o sr. de La Baudraye procure encobri-lo com a justificativa de que sua esposa ia à capital para obter melhores cuidados durante a gravidez. Ou seja, a dinâmica entre os cônjuges se constitui no acordo tácito de que “o segredo pode ser descoberto, mas a aparência deve ser mantida”²³.

Após seis anos em Paris, a sra. de La Baudraye foi obrigada a voltar para sua mansão em Sancerre a fim de que o marido não a separasse das crianças; ter a guarda dos filhos de Diná após esse período fora uma exigência do sr. de La Baudraye, em troca do meio de sobrevivência que fornecera aos amantes por tanto tempo. Vale ressaltar que o Código Civil Francês, à época, ligava a paternidade ao fator legal mais do que ao biológico, portanto, “*l'enfant conçu pendant le mariage a pour père le mari*”²⁴. Tal norma assegurava, indiretamente, que “*children of adulterous mothers are therefore legally absorbed into the institution of marriage*”. E La Baudraye, efetivamente, considerava as crianças como suas. Mais uma vez, a hipocrisia e as aparências mostram-se centrais neste romance, constituindo o fio que liga toda a narrativa.

²³ “The secret can be disclosed but the pretense must be maintained” (KNIGHT, 2012: 274).

²⁴ “um filho concebido durante o casamento tinha por pai o marido” (Civil Code *apud* KNIGHT, 2012: 274); “filhos de mães adúlteras fossem absorvidos pela instituição do casamento” (KNIGHT, 2012: 274).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A protagonista de *AMD* passa por muitas mudanças ao longo do romance, porém, seu não pertencimento às esferas em que circula – comum também à imagem romântica do artista – permanece. Quando na província, sua inteligência e inclinação à criação poética a impedem de se identificar com seus conterrâneos e, principalmente, com seu marido, tendo que recorrer a outros círculos sociais. Ao partir para a capital, também se encontra deslocada, pois os comentários sobre seu relacionamento ilícito restringem seus passeios e sua entrada na alta sociedade; mesmo na casa em que vivia com o amante, seus talentos só tinham lugar enquanto encobertos pelo nome do jornalista. No fim da narrativa, mais um fingimento forçado: a reconciliação com o marido, que constitui a única possibilidade de viver confortavelmente e com os filhos.

Acreditamos que interpretar o romance como um desmascaramento da hipocrisia reinante na sociedade é uma leitura instigante. Como afirma Berthier (1983), Diná fica reduzida a simulacros, pois sua vida é regida pelas exigências sociais e financeiras; o poder aquisitivo subjaz a toda a história e controla as ações dos personagens, direta ou indiretamente. Parece-nos, entretanto, que não só a protagonista vive nesse impasse entre o ser e o parecer: Lousteau se torna um simulacro de artista (e, principalmente, de si mesmo), na medida em que só aparenta ter talento como escritor, pois o trabalho é feito pela amante, enquanto ele, na prática, desfruta da vida boêmia e crê que suas composições antigas são as únicas dignas demonstrações do seu gênio perdido.

O fim do romance é cruel, marcado por ingratidão e frustração. Mais tarde, o jornalista, sabendo que a sra. de La Baudraye tornara-se condessa e vivia em Paris, recorre a ela para saldar suas dívidas e a encontra tão à mercê do seu amor quanto quando se conheceram. Diná em nenhum momento acredita na redenção de Lousteau, mas seu lado romântico não havia sido destruído de todo, afinal, e a condessa prefere ser enganada a viver uma vida desprovida de aventuras. Parece-nos que essa é a forma que encontra para manter o diálogo entre a literatura e a sua vida.

À superioridade da protagonista restou o silenciamento. A sra. de La Baudraye tentou formar uma nova sociedade intelectual em Paris, “mas, apesar de sua inteligência, de suas maneiras amáveis e de suas atitudes de mulher moderna, só se sentia feliz pelos filhos, para os quais encaminhou todas as suas afeições iludidas” (BALZAC, 1951: 422). Afirma o autor que, nessa nova disposição de figura materna e de ouvinte atenta, Diná passou a atrair amigas femininas, justamente o que repelia enquanto expunha seus saberes: “Diná vencia em Paris pelo silêncio, como em Sancerre pela loquacidade” (BALZAC, 1951: 422).

Consideramos imprescindível retomar um trecho do romance em que a sra. de La Baudraye, preocupada com as dívidas e com as exigências do marido, pergunta a Lousteau como uma mulher poderia dominar a sociedade. Ao que o jornalista responde: “Há duas maneiras para isso: ser Madame de Staël ou ter duzentos mil

francos de renda!” (BALZAC, 1951: 399). O romance deixa claro que Diná dominou seu círculo de relações – assim como foi dominada – através do seu dote, levando-nos a questionar se seu gênio poético era levado a sério por Balzac, já que não foi suficiente para lhe dar uma voz, nem um lugar na sociedade em que vivia. Daí o tom melancólico e irônico do romance, que se sustenta na consciência de que a representatividade de Diná em sua sociedade residia no seu dinheiro e nas aparências que ele lhe permitia manter.

Certamente é incômodo, nos tempos atuais, vermos a irrealização da escritora no romance balzaquiano, principalmente pensando-se na ironia com que o autor trata esse perfil de personagem. Entretanto, é digno de nota o esforço do autor em colocar esse tipo social em relevo, em um contexto onde a maior parte das mulheres não tinha voz na sociedade. Assim, ainda que cruel, a representação que Balzac faz da figura feminina em sua obra sinaliza para a difícil posição que ocupava na vida social, o que condiz plenamente com o propósito do autor de abranger grande número de tipos sociais na *Comédia humana*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, H. A musa do departamento. In: *A Comédia Humana*. vol. vi. Introduções, notas e orientação de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1951.
- _____. *Ilusões Perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- BERTHIER: La dot de Dinah. In: *Romantisme*, 1983, n° 40. L'Argent. Pp. 119-128. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_40_4637>. Acesso em 22 jun, 2016.
- BOMBERT, V. Balzac and the caricature of the intellect. In: *The French Review*, v. 34, n. 1, out. 1960. Tradução livre. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/384112?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 22 jun, 2016.
- BOURDIEU: *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 1996.
- BRISSETTE: Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire. In: *CONTEXTES* [Online], Varia, Online since 12 May 2008. Disponível em: <<http://contextes.revues.org/1392> ;DOI : 10.4000/contextes.1392>. Acesso em: 08 jan. 2016.

DICTIONNAIRE de L'Académie Française. 6.ed. Tomo II. Paris, Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, 1835. pp. 247. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50408v/f250.item.zoom>> . Acesso em 25 jun, 2016.

GEOFFRION, K. *Le poète maudit dans la mire des contemporains*. Mémoire de maitrise. Montréal: Université du Québec, 2009. Disponível em: <<http://www.archipel.uqam.ca/2072/>>. Acesso em: 22 jun, 2016.

KNIGHT, D. Conjugal secrets in Balzac's "La muse du département". In: *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 40, n. 3 e 4. 2012, pp. 273-286. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/477675>>. Acesso em 20 jun, 2016.

NISBERT, R. Genius. In: *The Wilson Quarterly* (1976), v. 6, n. 5, Special Issue (1982). Disponível em: <<http://archive.wilsonquarterly.com/essays/genius>>. Acesso em: 20 jun, 2016.

PAULSON, W. De la force vitale au système organisateur: « La muse du département » et l'esthétique balzacienne. In: *Romantisme*, n. 55. L'artiste, l'écrivain, le poète. 1987. Pp. 33-40. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_55_4859>. Acesso em 13 jun, 2016.

SAINTE-BEUVE, C. A. Da literatura industrial. Trad. Jefferson Cano. *Revista Remate de Males*, v. 29, n. 2. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/1054>>. Acesso em: 19 jun, 2016.

SEIGEL, J. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre : L&PM Editores, 1992.

THÉRENTY, M. E. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris : Seuil, 2007.