UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARTA RODRIGUES

LIMA BARRETO, LEITOR DE BALZAC:

As ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha

RIO DE JANEIRO

2012

Marta Rodrigues

LIMA BARRETO, LEITOR DE BALZAC:
As ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto
Co-orientadora: Profª. Drª. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2º semestre de 2012

BANCA EXAMINADORA

RODRIGUES, Marta. **Lima Barreto, leitor de Balzac: as ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha**. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2012.

Tese submetida ao corpo docente da Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor.

_____
Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto – Orientador
Faculdade de Letras da UFRJ

_____
Professora Doutora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo – Co-orientadora
Instituto de Letras da UERJ

_____
Professor Doutor Jorge Máximo de Souza
Instituto de Letras da UERJ

_____
Professor Doutor José Carlos Santos de Azeredo
Instituto de Letras da UERJ

_____
Professor Doutor Paulo Venâncio Filho
Faculdade de Belas Artes da UFRJ

_____
Professor Doutor Ronaldes de Melo Souza
Faculdade de Letras da UFRJ

_____
Professora Doutora Anélia Pietrani – Suplente
Faculdade de Letras da UFRJ

_____
Professora Doutora Tatiana Batista Alves – Suplente
Departamento de Letras do Colégio Pedro II

Às minhas filhotas, Sofia e Catarina, a quem amo
do tamanho do mundo, do universo, do infinito e além...

AGRADECIMENTOS

A lista é longa, como longo foi o caminho até aqui...

Em primeiro lugar quero agradecer a Deus. Simplesmente porque precisei crer, especialmente quando a vida deu as inevitáveis rasteiras. Nessa hora, tive que acreditar que alguém lá em cima ia interceder e colocar o carro nos trilhos. A minha vida voltou ao seu bom caminho, e eu só tenho a agradecer.

Às minhas filhotas, Sofia e Catarina, que sempre tentaram entender por que a mamãe tinha que ficar todos os dias no computador, escrevendo, lendo. Elas vinham, me pediam algo, brigavam entre si, se beijavam e abraçavam, me chamavam, me gritavam, reclamavam minha ausência, mas sempre acharam a mãezona o máximo, porque ia ser “doutora”. Amor incondicional.

À minha família, irmãs, Meire e Margareth, irmão Marcilio, sobrinhos, Juninho e Luiz Carlos (o melhor empréstimo que se poderia ter), sobrinhas, Gayte e Nattália, e especialmente a minha mãe, Efigênia. Mesmo sem entender bem o que eu fazia, sempre perguntava algo a respeito, ou deitava na cama ao meu lado enquanto eu escrevia, olhando tela, livros, papeis, e papeava, sem compromisso, sobre o que eu fazia ou sobre qualquer outra coisa, naquele papel que só as mães sabem tão bem desempenhar.

Ao Aroldo, meu namorado, meu amor, meu companheiro, que ficava horas assistindo a filmes e documentários, e mais filmes, e mais documentários, pacientemente aguardando que eu estivesse livre pra ele. E a quem coube a árdua função de digitar um capítulo inteiro desta tese. Obrigada pelo carinho, pelo amor, por ter estado ao meu lado e ter sido em grande parte responsável pelo bom da minha vida atual. Te amo.

Ao meu querido orientador e amigo, Godofredo, com quem partilhei minhas ideias, entre bate papos e risos. Obrigada por ter acreditado em mim, obrigada pela confiança, pelo carinho, pela amizade, agora e sempre.

À minha co-orientadora, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, sem a qual esta tese simplesmente não existiria. Graças aos cursos que fiz com ela, às ideias que sempre generosamente partilhou comigo, e aos seus prazos, concluí este trabalho a tempo. Minha eterna e permanente admiração e gratidão.

Ao Jorge Máximo, por ter acreditado em meu projeto e me auxiliado na minha longa busca por um orientador. Graças a ele cheguei ao Godofredo. Dupla amizade, dupla sorte. E também por ter participado da qualificação e continuar por aqui, agora neste momento de encerramento.

Aos professores José Carlos de Azeredo e Paulo Venâncio, pela gentileza de terem aceitado estar aqui, hoje, no encerramento desta etapa tão importante em minha vida. Muito obrigada mesmo; a presença de vocês abrilhanta este momento.

Ao professor Ronaldes de Melo Souza, pelos três maravilhosos cursos que fiz, pela quantidade de conhecimento generosamente partilhada com seus alunos. Muito do que sou hoje devo às aulas desse brilhante mestre.

À amiga Silvia Rosa, vulgo Silvitcha (como eu carinhosamente a apelidei já vão alguns anos), por ter sempre estado presente, mesmo quando dizia que não ficaria, nos bons e nos maus momentos. Sem ela, esta tese também não sairia e com certeza teria bem mais incorreções do que as que têm. Obrigada, minha linda, pela amizade, pela força na peruca de cada dia, pelos puxões de orelha, pelos sorrisos, por absolutamente tudo. Você é o máximo!

Ao meu “Cenáculo” particular, Silvinha, Tatiana, Margarete, Diva, amigas do meu coração. Sou definitivamente uma pessoa de sorte por poder partilhar minha vida com vocês.

Ao Roberto, com quem tive as melhores coisas da vida, as minhas filhas, e que sempre me apoiou e confiou em mim. Obrigada pela nossa história.

Aos queridos Felipe Ruchiga e Carlos Alves, amigos que acompanharam esta tese e a minha vida e me deram força ao longo dessa trajetória, meu muito obrigada.

Ao Antonio Carvalho, pelas muitas horas de conversa, pela lucidez, por ter me ajudado a traçar os focos importantes da minha vida, pela orientação na vida, enfim, por tudo.

À Suzy Alves e seu marido, João Batista, pelos resumos em inglês e espanhol. Só podiam, pela generosidade, ser parentes da Silvinha.

À Simone, Sissi, que fez um résumé à altura de Balzac. Obrigada, querida.

À Elaine, minha chefe de departamento no Colégio Pedro II, e, antes de tudo, minha amiga de longa data e de muitas correções de vestibular, por ter sempre batalhado pela minha licença, com a garra que lhe é característica. Sem esse afastamento esta tese definitivamente jamais sairia.

À direção geral do Colégio Pedro II, pela licença que propiciou a execução deste trabalho.

À diretora da unidade Humaitá, Gloria Vianna, e a todos os amigos do Colégio Pedro II, que me apoiaram nessa longa jornada noite, dias, semanas, meses adentro.

Aos amigos do Colégio Municipal Camilo Castelo Branco, que sempre deram força à minha batalha dos últimos quatro anos.

Aos colegas do Colégio Andrews, que só viram uma pequena parte desse processo, mas com quem partilhei conversas e de quem recebi apoio.

À Eliane Waller e Regina, pelas trocas, pelos risos, regados a cerveja e amizade.

Às amigas e amigos Denise, Marcia (vulgo “Queridinha”), Simone, Alfredo, Marcão, simplesmente por serem meus amigos queridos.

Aos meus alunos, sem os quais nada disso teria qualquer sentido. Conhecimento só é bom se compartilhado.

A todos os amigos, às pessoas da minha vida que, mesmo sem terem sido citadas, moram em meu coração, meu muito obrigada.

AO LEITOR

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez
Habitam nosso corpo e o espírito viciam,
E adoráveis remorsos sempre nos saciam,
Como o mendigo exibe a sua sordidez.

Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;
Impomos alto preço à infâmia confessada,
E alegres retornamos à lodosa estrada,
Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.

Na almofada do mal é Satã Trismegisto
Quem docemente nosso espírito consola,
E o metal puro da vontade então se evoca
Por obra deste sábio que age sem ser visto.

É o Diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo o que repugna, uma joia encontramos;
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.

Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para espremê-la qual laranja que se enruga.

Espesso, a fervilhar, qual um milhão de helmintos,
Em nosso crânio um povo de demônios cresce,
E, ao respirarmos, aos pulmões a morte desce,
Rio invisível, com lamentos indistintos.

Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada
Não bordaram ainda com desenhos finos
A trama vã de nossos míseros destinos,
É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada.

Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,
Aos símios, escorpiões, abutres e panteras,
Aos monstros ululantes e às viscosas feras,
No lodaçal de nossos vícios ancestrais,

Um há mais feios, mais iníquo, mais imundo!
Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito,
Da Terra, por prazer, faria um só detrito
E num bocejo imenso engoliria o mundo;

É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu o conheces, leitor, ao monstro delicado
– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!

(Charles Baudelaire. *As flores do mal.*)

SINOPSE

Delimitação do surgimento e das características do gênero romance em sua relação com o conceito de realismo. A formação do público leitor na Europa e no Brasil. O jornalismo e a imprensa no século XIX e no início do século XX e sua influência na vida literária. A mudança no olhar e o fim das similitudes no romance balzaquiano. A composição da realidade em *As ilusões perdidas*. A importância do narrador como estruturador das narrativas de Balzac e de Lima Barreto. Os intelectuais sob a influência dos jornais. As desilusões dos protagonistas Luciano e Isaías Caminha em uma sociedade capitalista, sob a égide da imprensa.

RODRIGUES, Marta. **Lima Barreto, leitor de Balzac: as ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha**. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2012.

RESUMO

Esta tese analisa os romances *As ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, a partir das modificações empreendidas no fazer literário com a inserção do escritor no contexto da imprensa.

O surgimento do romance esteve estritamente relacionado a uma ampliação do público leitor e, como expressão da sociedade burguesa, se coaduna às novas necessidades do mundo moderno e de uma nova percepção da realidade. Tanto no Brasil quanto na Europa, as restrições a essa ampliação foram significativas. Em ambos, o jornalismo apresenta um papel fundamental na difusão do romance e no aumento do público leitor.

Assim, a relação entre romance, jornalismo e público leitor é de fundamental importância para entender o papel que o intelectual, o escritor passa a desempenhar a partir do contexto da literatura como um produto de mercado.

O trabalho abordará o surgimento do romance europeu, a formação do público leitor e como esses mesmos elementos se constituíram no Brasil. Nesse sentido, abordaremos as trajetórias de Luciano de Rubempré e de Isaías Caminha. Cada qual em seu contexto, um francês e outro brasileiro, eles são representações da relação entre imprensa e intelectual, e de como, sob a égide do jornalismo, as ilusões intelectuais se desvanecem, sufocadas pela lógica do mercado, pelas relações de interesse que regem esse veículo. Como constatam os personagens, em um mundo mercantilista, não há espaço para ilusões.

Palavras-chave: Romance e realismo. Imprensa e literatura. Papel do intelectual. Balzac e Lima Barreto.

RODRIGUES, Marta. **Lima Barreto, leitor de Balzac: as ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha**. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2012.

ABSTRACT

This work analyzes the novels *As ilusões perdidas*, by Honoré de Balzac, and *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, by Lima Barreto, based on the modifications undertaken in the process of litetature creation with the insertion of the writer in the press context.

The uprising of the novel was closely related to the enlargement of the number of readers and, as an expression of the bourgeoisies it blended to the new needs of the modern world and to a new perception of reality. Brazil and Europe faced meaningful restrictions to such enlargement. In both cases, journalism plays a fundamental role not only in the difusion of the novel but also in the increase of the number of readers.

Thus, the connection of novels, journalism and the readers has major importance in the process of understading the role that the intellectual, the writer, started to develop through the context of literature as a market product.

This essay will approach the birth of European novel, the formation of its readers and how these elements were put together in Brazil. Under this perspective, we will approach the paths taken by Luciano de Rubempré and Isaías Caminha. They are, each one in his own context, one is Brazilian and the other French, representatives of the connection between the press and the intellectual. Furthermore, we will examine, under the aegis of journalism, how intellectual illusions dissipate facing the logic of the market and the relatioships of interest in such vehicle. As the characters show, there is no room for illusion in a mercantilistic world.

Key-words: Novel and realism. Press and literature creation. Intellectual function. Balzac and Lima Barreto.

RODRIGUES, Marta. **Lima Barreto, leitor de Balzac: as ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha**. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2012.

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse les romans *Les illusions perdues*, d´ Honoré de Balzac, et *Des souvenirs du greffier Isaías Caminha,* de Lima Barreto, à partir des changements dans le faire littéraire avec l'insertion de l'écrivain dans le contexte de la presse.

L'apparition du roman a été strictement liée à l´ampliation du plublic lecteur et, comme une expression de la société bourgeoise, il s'inscrit dans les nouveaux besoins du monde moderne et d´une nouvelle perception de la réalité. Au Brésil et en Europe, les restrictions imposées à cette expansion ont été importantes. Dans les deux, le journalisme présente un rôle fondamental dans la diffusion du roman et dans l'augmentation des lecteurs.

De cette façon, la relation entre le romantisme, le journalisme et les lecteurs est d'une importance fondamentale pour comprendre le rôle que l'intellectuel, l'écrivain doit jouer dans le contexte de la littérature comme un produit du marché.

Cette étude analyse l'apparition du roman européen, la formation du public lecteur et ces mêmes éléments au Brésil. Ainsi, on étudie les trajectoires de Luciano de Rubempré et Isaías Caminha. Chacun dans son contexte, un Français et un brésilien, ils sont des représentations de la relation entre la presse et l´intellectuel, et comment, sous l'égide du journalisme, les illusions intellectuelles sont étouffées par la logique du marché, par les relations d'intérêt qui régissent ce véhicule. C´est une constatation des personnages : dans un monde mercantile, il n'y a pas de place pour des illusions.

Mots-clés: Roman et réalisme. Presse et littérature. Feuilleton. Intellectuel. Balzac. Lima Barreto

RODRIGUES, Marta. **Lima Barreto, leitor de Balzac: as ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha**. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2012.

RESUMO

Esta tesis analisa los romances *As ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, a partir de las modificaciones emprendidas en el hacer literario con la inserción del escritor en el contexto de la prensa.

El surgimiento del romance estuvo estrictamente relacionado a una ampliación del público lector y, como expresión de la sociedad burguesa, se incorpora a las nuevas necesidades del mundo moderno y de una nueva percepción de la realidad. Tanto en Brasil como en Europa, las restricciones a esa ampliación fueron significativas. En ambos, el periodismo desempeña un rol fundamental en la difusión del romance y en aumento del público lector.

Así, la relación entre romance, periodismo y público lector es de fundamental importancia para entender el rol que el intelectual, el escritor pasa a desempeñar desde un contexto de la literatura como un producto del mercado.

El trabajo abordará el surgimiento del romance europeo, la formación del público lector y como esos mismos elementos se constituyeron en Brasil. En ese sentido, abordaremos las trayectorias de Luciano de Rubempré y de Isaías Caminha. Cada cual en su contexto, un francés y otro brasileño, ellos son representaciones de la relación entre prensa e intelectual, y de como, bajo la égide del periodismo, las ilusiones intelectuales se desvanecen, sofocadas por la lógica del mercado, por las relaciones del interés que rigen ese vehículo. Como constatan los personajes, en un mundo mercantilista, no hay espacio para ilusiones

Palabras-clave: Romance y realismo. Prensa y literatura. El papel del intelectual. Balzac y Lima Barreto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 14

2. EXIGÊNCIAS DO ROMANCE 19

2.1 Características do romance 19

2.2 O realismo e o romance 26

3. FORMAÇÃO DO PÚBLICO LEITOR 34

3.1 Na Europa 34

3.2 No Brasil 44

4. O JORNALISMO, A IMPRENSA E SUA INFLUÊNCIA NA VIDA LITERÁRIA 50

4.1 O jornal no Brasil 51

5. AS ILUSÕES PERDIDAS DE LUCIANO DE RUBEMPRÉ 68

5.1 A mudança no olhar e o fim das similitudes 68

5.2 Realismo e Romance em *As ilusões perdidas* 73

5.3 *As ilusões perdidas*: a construção da realidade 77

5.4 O papel do narrador e a escrita da narrativa 82

5.5 Luciano, Paris e a imprensa: crônica de uma desilusão anunciada.. 91

6. AS ILUSÕES PERDIDAS DE ISAÍAS CAMINHA 127

6.1 O estabelecimento de um pacto 127

6.2 O nascimento de um sonho 137

6.3 A cidade e a imprensa: ícones de uma vida vazia 147

6.4 A vida vista pelas lentes do jornal 165

7. CONCLUSÃO 195

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 201

ANEXO – Listagem das partes que compõem o romance *As ilusões perdidas*, bem como dos títulos de cada capítulo 207

1. INTRODUÇÃO

A presente tese nasceu inicialmente da ideia de dar continuidade ao estudo feito no Mestrado, quando analisamos o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, enfocando questões relativas à posição do narrador em confronto com as vozes dos personagens. Percebemos que havia um contraste entre a voz do narrador, em que imperava a razão crítica, e a do protagonista, motivada pela paixão nacionalista.

No romance, o narrador confrontava, muitas vezes de forma irônica e satírica, os variados discursos dos personagens que constituíam a formação social pós-republicana, a qual criticava. A partir desse confronto, ficava evidente a positividade do protagonista, que, apesar de se constituir através de um nacionalismo ufanista, também rejeitado pelo narrador, se mostrava superior aos outros personagens justamente por manter-se fiel às suas convicções. Em última instância, o que se tinha, ao final, era a trajetória de uma ilusão perdida.

Tendo isso em mente, formulamos um projeto cuja proposta era analisar os romances *Recordações do escrivão Isaías Caminha e Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, analisando os percursos de desilusão ali presentes, a partir da articulação da voz dos respectivos narradores. Como era de se esperar, o projeto inicial sofreu grandes modificações, especialmente após o curso “O romance e o olhar – perspectivas do Realismo”, ministrado pela professora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, na UERJ, que, generosamente, co-orientou esta tese. No decorrer do curso, buscou-se analisar de que forma o olhar foi-se modificado ao longo da história da arte e da literatura, como os modos de percepção se alteraram até chegar ao mundo contemporâneo, da sociedade de massas, pós-moderno. A proposta era constatar que a modificação da percepção humana ocorre junto com o modelo de existência, e que nesse processo há um condicionamento natural e histórico, como constatara Benjamin (1987, p. 169):

> No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Nessa trajetória, passamos pelos conceitos de Maneirismo de Hauser, pelo mundo de Cervantes, pela ruptura epistemológica promovida por René Descartes, pelas considerações de Nietzsche, de Walter Benjamin, por Balzac e suas “ilusões perdidas”, chegando a Saramago e a sua ”cegueira branca”, além de tantos outros textos que refletiram sobre as mudanças do nosso olhar, buscando mostrar para onde se encaminha nossa visão. Nasceu daí a ideia de confrontar Balzac e Lima Barreto. Os autores, embora distintos em suas nacionalidades e no recorte temporal, produziram respectivamente duas obras, *As ilusões perdidas*[1] e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, com grandes semelhanças temáticas, cada qual a seu modo. Suas obras terminam por retratar as modificações de sua época e da sociedade e a forma como essas transformações afetaram a percepção do homem.

Assim, recortamos nosso estudo, focalizando justamente esses dois romances, tão fundamentais na compreensão das alterações no espaço urbano, da nova ordem social que se instaurava, do novo olhar sobre o real, a partir da aventura de seus protagonistas pelas capitais da França e do Brasil à época. As duas obras enfocam questões envolvendo o papel do intelectual em um mundo em transformação, especialmente no que diz respeito à influência da imprensa sobre a produção literária. E foi por esse viés que seguimos o nosso estudo.

O mundo moderno que se configurava e as transformações no espaço urbano, que solicitavam uma nova percepção do real, forjaram uma nova sensibilidade que deveria estar apta a compreender as mudanças de ordem urbana, social e histórica. Um mundo transformado gera a necessidade de uma percepção também alterada, e isso é um dos elementos percebidos nos dois

[1] O romance de Balzac encontra-se dividido em três partes. Os títulos de cada parte, assim como dos capítulos que os compõem, encontram-se em anexo. Os títulos e a nomeação dos capítulos, muitas vezes carregados de ironia, funcionam como antecipadores do conteúdo presente, orientando o leitor.

romances em estudo. O romance surge, desse modo, como a forma de expressão mais adequada ao contexto do mundo burguês e capitalista em evolução.

O surgimento do romance e as suas características peculiares são analisados na primeira parte da tese em comparação aos gêneros que o antecederam. O romance surge da necessidade da burguesia de ver-se representada, é a expressão do mundo burguês capitalista em franca ascensão. O leitor procura estabelecer com a leitura uma relação de identidade, de empatia, associada à experiência humana mais subjetivista do mundo moderno. O romance passa a ser a expressão da revolução cultural operada pela sociedade burguesa, representando a vida reprogramada segundo o modo capitalista de produção.

As alterações do espaço urbano, a nova dinâmica do mundo fazem emergir um novo olhar sobre a realidade, que não mais se apresenta de forma estática. Dessa forma, um mundo em processo de evolução exige um olhar diferenciado sobre o real e também uma representação desse real adaptada às novas percepções. Altera-se a forma de narrar e a forma de recepção desse narrar, ou seja, muda o papel do narrador, em certa medida responsável por educar o olhar do leitor, e também a forma como o leitor passa a receber o texto literário, assim como suas expectativas quanto à narrativa.

A relação que se estabelece entre a cidade e o olhar que capta o espaço urbano em seu processo de acelerada modificação é um dos aspectos também presente nos dois romances. Os protagonistas são originários de cidades interioranas e precisam se adaptar a uma realidade completamente diversa da que conheciam. É justamente do choque entre o que se idealizava, no que diz respeito às oportunidades na capital, e a realidade com a qual se confrontam que eclodirá o processo de derrocada das ilusões.

A cidade em seu processo de transformação necessita de um novo olhar a representá-la. Por isso, uma das questões discutidas na tese é o conceito de realismo que passa a ser utilizado a partir das modificações no olhar, tanto em sua representação literária, através do papel desempenhado pelo narrador, quanto na forma como os personagens passam a interagir com essa nova realidade.

O surgimento do novo gênero estava estritamente relacionado a uma ampliação do público leitor. Tanto na Europa quanto no Brasil as restrições a essa ampliação foram significativas. Enquanto esse processo é analisado por Ian Watt a partir da Inglaterra do século XVIII, e vê-se como ele se opera na Europa sob as condições histórico-sociais próprias daquele contexto, no Brasil essa teórica ampliação se deflagra especialmente após a chegada da Família Real. Em ambos, o jornalismo apresenta um papel fundamental na difusão do romance e no aumento do público leitor, especialmente por meio dos folhetins.

Assim, a relação entre romance, jornalismo e público leitor é de fundamental importância para entender o papel que o intelectual, o escritor passa a desempenhar a partir do momento em que a literatura passa a se constituir como um produto de mercado. Segundo Antonio Candido (1980, p. 74),

> [...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (grifos do autor)

Nas duas obras em estudo, vê-se de que modo a imprensa influenciou e se tornou determinante para o escritor e de que forma promoveu uma alteração na recepção da literatura e em sua produção. O jornalismo favoreceu a profissionalização do escritor, com todas as consequências envolvidas na produção literária.

Assim, é nosso objetivo analisar de que forma o romance e suas particularidades, associados à influência que o jornalismo passará a desempenhar na difusão do novo gênero textual, influenciarão o papel do intelectual e sua produção.

A recepção da obra literária, dentro desse contexto, sofrerá modificações. O mercado a quem ela se dirige é também elemento de fundamental importância, e a intersecção entre produção e recepção,

diferentes no contexto de Balzac e no de Lima, apresentam semelhanças e peculiaridades como objetos de estudo.

O olhar sobre a cidade, suas modificações, a fratura existencial em decorrência de uma proposta ilusória de existência intelectual no centro urbano, o esfacelamento dos sonhos, todos esses elementos aproximam os personagens Luciano e Isaías. Neles podemos perceber o processo de esfacelamento de projetos individuais em um mundo em processo gradativo de mercantilização de tudo, inclusive das almas, das vocações.

Assim, seguimos a trajetória dos protagonistas, em suas semelhanças e diferenças, no intuito de demonstrar que, em um mundo que a tudo mercantiliza, não há mais espaço para as ilusões. A arte e o artista se defrontam com o mercado, e neste não há lugar para os ingênuos, para os que sonham com um mundo em que a ascensão se dá por mérito ou para os que não detêm os códigos de acesso à arte da dissimulação. Não há espaço para Luciano, menos ainda para Isaías.

2. EXIGÊNCIAS DO ROMANCE

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana.
Walter Benjamin

2.1 Características do romance

Em *Epos e romance*, Mikhail Bakhtin assinala o fato de que o romance é um gênero em processo, em comparação a outros, os quais possuem um cânone que lhes direciona, tendo suas características consolidadas, definidas e estabelecidas como tais. O romance, por ter caráter contemporâneo e por surgir à luz de uma História em constante modificação, a qual registra, adquire múltiplas possibilidades de realização e não pode ser avaliada sob critérios absolutos.

O romance assimila características dos chamados gêneros consolidados, parodiando-os, reinterpretando-os (BAKHTIN, 1998, p.399). O gênero épico, por exemplo, tratava de um tempo histórico concluído, a partir do qual narrava fatos acabados, com espaço e tempo absolutos. Sendo assim, os heróis se apresentavam de forma idealizada, como representações fechadas, sem contestação do modelo heróico construído. O romance, por sua vez, apresenta um caráter híbrido em sua estrutura e, na diversidade, destaca sua singularidade. Nascendo de um processo parodístico, surge como uma variação de gêneros, apresentando, porém, traços próprios que se diversificam ao sabor do tempo, do estilo, marcados, assim, pela mutabilidade. Em síntese, apresenta-se como um gênero em processo permanente, demonstrando um caráter “autocrítico”, que é “o seu traço notável como gênero em formação” (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Se o romance se alimenta dos outros gêneros, estes, por sua vez, também se renovaram ao receberem a sua influência. Segundo Bakhtin, os outros gêneros

> [...] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos ‘romanescos’ da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo **riso**, pela **ironia**, pelo **humor**, pelos elementos da **autoparodização** [...] (1998, p. 400, grifos nossos)

Todos esses elementos constituem e se concretizam no romance. E, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o riso, o humor e a autoparodização são elementos estruturais importantes. O fundamental, no entanto, segundo Bakhtin, é o fato de que todos os gêneros canônicos terminam por, de alguma forma, se contaminar pelo aspecto principal do romance: “[...] um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o *inacabado*, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (1998, p. 400, grifo do autor).

Como gênero em evolução, ele reflete e registra a transformação da própria realidade. E assim o romance quase sempre mergulha no tempo enquanto este se realiza; não há um afastamento temporal, há uma inserção no tempo presente, nos fatos contemporâneos, enquanto se concretizam: “O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade.” (*Idem*, 1998, p. 400). E, se a realidade se altera, há a necessidade da “produção de um novo tipo de objetividade”, de acordo com a “transformação das atitudes subjetivas do leitor” (JAMESON, 1992, p. 155).

Um dos aspectos importantes acerca do romance assinalado por Bakhtin diz respeito ao papel do romancista. Ao lidar com o inacabado, com fatos em processo, o autor pode se intrometer na narrativa e desempenhar papéis:

> Ele [o romancista] pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc. (1998, p. 417)

Tanto Lima Barreto quanto Balzac, ao fazerem representações de seu tempo, de um real inacabado, se aproveitaram dessa liberdade de atuação do romancista. No entanto, independentemente dos dados da realidade do eu do

autor ali presentes, os dois romances terminam por ser o retrato de um tempo em processo de profundas modificações, especialmente no que diz respeito ao papel do escritor e da recepção do objeto literário.

Na verdade, o romance passa a lidar com três categorias importantes da produção textual. Não há mais uma verdade acabada, não há um herói fechado em um perfil idealizado e modelar, nem um tempo evocado e construído previamente no imaginário do leitor. Com a mudança na percepção do tempo, do enredo, do personagem e do papel do narrador, a narrativa passa a ser transpassada por discursos diversos. Segundo James Woods (2011, p. 42), o romancista passa a trabalhar com pelo menos três linguagens:

> Há a linguagem, o estilo, os instrumentos de percepção etc. do autor; há a suposta linguagem, o suposto estilo, os supostos instrumentos de percepção etc. do personagem; e há o que chamaríamos de linguagem do mundo – a linguagem que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário, a linguagem da fala cotidiana, dos jornais, dos escritórios [...]

A linguagem do mundo invadiu o ficcional, transformando e ao mesmo tempo dialogando com novas concepções de sujeito em sua relação com a realidade. Daí resulta o romance ter como uma de suas características definidoras o seu caráter realista.

O *tempo* passa a ser um elemento fundamental na constituição do romance. As personagens do romance “só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com *tempo* e *local* particularizados” (WATT, 2007, p. 21-2). Assim como há uma objetivação maior do mundo, também há do tempo, o que modifica a recepção do leitor. O tempo passa a ser delimitado no romance, assim como os jornais tratam as notícias circunscritas a um tempo determinado. As notícias se relacionam a eventos cujas circunstâncias ocorreram paralelamente, em tempos muitas vezes simultâneos, embora os fatos sejam quase sempre desconexos entre si:

> Essa objetivação do tempo teve consequências na literatura, como observa Benedict Anderson, por tornar normal e fácil para nós imaginar (temporariamente) eventos desconexos ocorrendo simultaneamente no mesmo espaço-história. O leitor é transformado num observador onisciente, capaz de unir

> essas cadeias de eventos de desenvolvimento independente. (TAYLOR, 1997, p. 374)

Assim, personagens como Isaías Caminha e Luciano são filhos de seu tempo; só poderiam existir e justificar-se em suas individualidades em consequência do tempo (histórico e social) em que vivem e do espaço em que se inserem. Como figuras de um tempo de modernidade, têm na experiência diária a prática de suas existências, uma vez que o cotidiano passa a ser "objeto merecedor de atenção representacional" (COHEN, 2004, p. 260-1).

Há uma valorização da vida cotidiana, gerada pelo incremento do comércio, pela ascensão do próprio romance e pela mudança da visão do casamento e da família, que intensificam a valorização do sentimento. Todos esses elementos estão intrinsecamente relacionados à visão de mundo burguesa, dividida entre duas perspectivas éticas:

> "A perspectiva burguesa" sublinhava os bens de produção, uma vida organizada e paz – em síntese, acentuava as atividades da vida cotidiana -, a outra sublinhava as virtudes da vida do cidadão, a busca de fama e renome e atribuía um lugar central às virtudes guerreiras. (TAYLOR, 1997, p. 370)

Outro aspecto fundamental seria a importância da experiência passada como a causa da ação presente, pois "a vida [...] é consequência causal do que aconteceu antes" (*Idem*, 1997, p. 374). Ao se analisar a trajetória pessoal, histórica e social de Isaías Caminha e Luciano, percebe-se que ambos sofreram o peso das decepções vivenciadas porque acreditavam (já que foram assim criados) que seriam inevitavelmente bem sucedidos. O deslocamento no espaço e o tempo trataram de provar que suas expectativas e ilusões, ao se confrontarem com a realidade, sofreriam duros golpes. No entanto, enquanto para Isaías Caminha essa passagem de tempo representa uma alteração em sua identidade pessoal, para Luciano os fracassos não promovem uma modificação profunda, traço determinante na diferenciação dos personagens: "[...] um sentido de identidade pessoal que subsiste através da duração e no entanto se altera em função da experiência" (WATT, 2007, p. 24).

É importante ressaltar que o deslocamento espaço-temporal só efetiva transformações na medida em que faz a realidade colidir com os sonhos

acalentados. Para Georg Lukács (2000, p. 111), a luta entre ideal e real, entre o que se sonha ser e o que se conquista é o que leva o romance ao seu paroxismo:

> [...] o encurtamento da alma deriva precisamente do facto de ela ser demoniacamente possuída por uma ideia elevada e ser posta como só e única, como habitual realidade. [...] a intriga do romance, quer dizer, a sua descontinuidade e a sua heterogeneidade, atinge o seu paroxismo; entre o domínio da alma e da acção, entre a psicologia e o comportamento, deixa de existir ponto comum.

Isaías Caminha e Luciano são tomados pela ideia elevada de que seriam bem sucedidos em seu deslocamento do interior para a capital, na crença absoluta em seus valores pessoais, sustentada pelo ambiente em que se desenvolveram, que lhes forjou a certeza em sua superioridade intelectual, diferenciando-os dos outros. O contato com uma realidade social diversa daquela em que viviam retira-lhes de seu invólucro de proteção e lança-os ao contexto de uma sociedade em que a competição, a inveja, a ganância são a tônica.

O contato com o real e sua influência no destino dos personagens alude ao que Ian Watt postula como um dos elementos fundamentais do romance dos últimos duzentos anos: “[...] a orientação subjetiva, individualista e privada da vida” (2007, p. 154). O contato social não se estabelece mais somente como representação, como um painel, mas incide diretamente na subjetividade do sujeito.

A grande questão que passa a ser o foco do romance é como, ao concretizar os pressupostos de um realismo, de uma preocupação em representar um presente em processo, estabelecer o que, na verdade, sintetizaria a relação entre romance e leitor: a empatia. É justamente nessa relação de empatia que reside a verdadeira mimese da ficção, discutida desde Platão e Aristóteles:

> [...] a identificação com os personagens depende, de certa maneira, da verdadeira mimese da ficção: ver um mundo e seus habitantes fictícios realmente pode ampliar nossa capacidade de empatia com o mundo real. Não por acaso o

> surgimento do romance em meados do século XVIII coincide com o surgimento da discussão filosófica da empatia [...] (WOODS, 2011, p. 150-1)

O fato de o romance tratar de pessoas individualizadas já é, por si só, um elemento propiciador da empatia aludida. Podemos nos colocar na pele do outro, experimentando seus sentimentos, acompanhando seus percalços, enfim, nos solidarizando. O romance passa a tratar da subjetividade dos personagens afetando também a subjetividade do leitor, representando o deslocamento da experiência diária do próprio eu para a vivência de experiências alheias.

Segundo Watt, três fatores contribuíram para que uma orientação mais subjetiva e interior se fortalecesse e se tornasse um dos eixos do gênero romance em geral: o cristianismo, uma religião interiorizada; a nova posição filosófica do século XVII, especialmente a orientação de Descartes, centrada basicamente no homem; e o surgimento do individualismo (2007, p. 154-5).

Ao propor uma filosofia centrada na razão, Descartes, na verdade, constrói uma perspectiva em que o homem se volta para si mesmo, para sua interioridade, encontrando-se em sua subjetividade. É o que conclui Paula Sibilia em sua análise do eu visível da contemporaneidade, das novas subjetividades. Ao tratar da questão do indivíduo racional e da busca de si mesmo, assinala o pensamento cartesiano como elemento fundamental da subjetividade que se consolida a partir de então:

> [...] Al intentar probar que sería posible alcanzar la verdad por médio de la duda metódica, llegando al domínio de si mismo gracias al ejercicio radical de la racionalidad, Descartes halló em la razón el fundamento de la existência del *yo*. Dios seguia siendo la condición de posibilidad del hombre, pero lãs fuentes morales del *yo* se retiraron de los terrenos divinos y fueron conducidas hacia el interior de cada sujeto. (SIBILIA, 2008, p. 110)

Stuart Hall (2003, p. 26) acrescenta e complementa as razões que promoveram a ideia de um sujeito individual, em consonância com os elementos citados por Watt:

> [...] a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada.

A Reforma modifica o mundo religioso “al predicar tanto el libre exámen de la Biblia como el da propia conciencia”, colocando em primeiro plano a responsabilidade individual (SIBILIA, 2008, p. 111).

Todos esses aspectos acentuaram a importância das relações pessoais inseridas em um contexto social cujo aspecto urbano encontra-se em franco desenvolvimento. A urbanização contribuiu ainda mais para a configuração do individualismo, que tem como marca a ênfase nos valores materiais. Se no interior persiste uma ordem senhorial, religiosa, as relações citadinas, por sua vez, giram em torno basicamente de valores econômicos.

O romance tem um papel fundamental na revolução cultural operada pela solidificação da sociedade burguesa. A vida reprogramada segundo o modo de produção capitalista, de mercado, precisa ver-se representada:

> A função “objetiva” do romance está aí implícita: à sua missão subjetiva, crítica, analítica e corrosiva acrescenta-se agora a tarefa de produzir, como se fosse pela primeira vez, aquele mundo da vida, aquele “referencial” – o espaço recém quantificável da extensão e da equivalência de mercado, os novos ritmos do tempo comensurável, o novo mundo-objeto secular e “desencantado” do sistema de mercadorias, com sua vida diária pós-tradicional e sua *Umweles* atordoantemente empírico, “sem sentido” e contingente – do qual este novo discurso narrativo pleiteará ser o reflexo “realista”. (JAMESON, 1992, p. 155)

Por essa razão, é tão importante o fato de tanto Luciano quanto Isaías serem personagens egressos do interior. O deslocamento para a cidade lhes mostra outra forma de organização social, sustentada naquilo que seria visível economicamente, com a supremacia absoluta dos valores materiais sobre os individuais.

Ainda segundo Ian Watt (2007, p. 157), da relação entre indivíduo, espaço urbano e sistema de valores basicamente econômico que se impõe, nascem dois dos temas mais característicos do romance em geral:

> [...] o indivíduo que procura fazer fortuna na cidade grande e muitas vezes só consegue um trágico fracasso, descrito com tanta frequência pelos realistas franceses e americanos; e, em geral relacionados com o primeiro, os estudos de meio realizados por escritores como Balzac, Zola e Dariser, que nos levam aos bastidores e nos mostram o que de fato acontece nos lugares que conhecemos apenas passando pela rua ou lendo o jornal. Os dois temas também estão presentes, e com destaque, na literatura do século XVIII, quando o romance completou o trabalho de jornalistas e panfletistas e revelou todos os segredos da cidade [...]

Lima Barreto e Balzac, dentro de suas especificidades, descortinaram esse universo, e, no caso dos romances em questão, a busca da fortuna não era a pretensão dos protagonistas, mas sim a conquista do reconhecimento intelectual, da capacitação acadêmica, ou da glória e da fama, pela via da arte, da literatura, o que, em um contexto materialista, de imposição de valores econômicos, só poderia resultar em fracasso, na desilusão do encontro com a realidade.

Para os personagens que se deslocam em busca do reconhecimento de suas vocações, "[...] a capital é o lugar onde tudo acontece, onde de fato se vive: o triunfo na cidade grande torna-se o Santo Graal da peregrinação secular do indivíduo" (WATT, 2007, p. 157). No entanto, esse Graal contém uma sabedoria amarga; o triunfo não é ofertado a todos e o preço a ser cobrado é alto, demoníaco, como vemos em relação a Luciano e à venda de sua alma, quando nada mais lhe resta.

2.2. O realismo e o romance

A respeito do romance, Ian Watt aponta como elemento característico desse gênero literário justamente o seu enfoque no realismo. Há muito se discute a questão do realismo, especialmente no que diz respeito ao aspecto mimético. Vários críticos, como Roland Barthes, por exemplo, recriminam o que

considera as convenções do realismo, que engessaram o romance, tornando-o quase sempre igual. Há uma visão negativa da verossimilhança, por exemplo, por se considerar que é impossível, de fato, se referir a algo verdadeiro (BARTHES, 1999). A ideia de que uma palavra se relaciona de fato a um referente real seria ilusória.

Aristóteles já dizia, na *Poética*, que o importante não é se um fato relatado é real, mas sim que ele *pareça* real. Importa a hipótese plausível, e não sua veracidade, princípio que vigorou até o século XVIII, sendo reformulado a partir da nova representação de realidade surgida no século XIX. Dessa forma, apesar das convenções, o realismo cumpriu o papel de representar o real possível, convencendo o leitor de que o que se retrata poderia ter acontecido.

A mudança na referência do real é fundamental para se compreender a mudança de perspectiva que passa a ser necessária tanto a quem produz o texto quanto a quem o lê. O observador passa a ter referências não mais estáticas e, com isso, necessita de um olhar heterogêneo. Surge o chamado "observador ambulante",

> formado pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens. Deixa de existir a própria possibilidade de uma postura contemplativa. Não há mais um acesso único a um objeto, a visão é sempre múltipla, adjacente, sobrepondo outros objetos. Um mundo em que tudo está em circulação. (PEIXOTO, 1996, p. 82)

O romance capta um mundo em profundas e rápidas transformações a partir da modernização do século XIX. As mudanças do espaço urbano, do espaço físico das cidades, a urbanização, a mecanização do mundo e sua modernização causam um forte impacto tanto na forma de representação do real quanto na percepção do leitor. É o mundo do consumo que se exibe nas vitrines, fustigando o olhar; são os novos meios de transporte, trazendo a velocidade para o cotidiano e inaugurando a visualização de cenários inéditos; letreiros e cartazes instigando a atenção; os dias se estendendo com a luz elétrica. Enfim, surge um mundo ágil, veloz, estimulante, técnico, que precisa

de uma narrativa que o represente e que atraia o leitor, tal como o mundo ao redor.

Toda essa avalanche de novidades ocasionou um processo de modernização da percepção, como assinalaram Benjamin (1989), Paula Sibilia (2008) e tantos outros estudiosos. O romance é um registro estético dessa nova realidade, especialmente a partir do século XIX, e o escritor é responsável pela concretização literária desse real, não havendo mais espaço para a visão total da realidade em um mundo em que a percepção se fragmenta.

Um novo mundo, da técnica, tem de ser apreendido e registrado. É um novo aprendizado tanto para o escritor quanto para o leitor, uma “alfabetização técnica”, auxiliado em especial pelas invenções óticas que, posteriormente, deram vida ao cinema (BENJAMIN, 1986, p. 174).

É instaurado um novo modo de ver a realidade em mutação, a realidade citadina, registrada pela figura dos chamados *fisiologistas* e pela do *flâneur*. Cada um, a seu modo, se dedicava a descrever o que via, e, ao atravessar a cidade, contemplando-a, constrói um panorama de tipos e lugares com os quais cruzam, formando uma tipologia urbana (BENJAMIN, 1984, p. 33).

> [...] Pode-se dizer então que, uma vez na rua, nosso caminhante “olha a sua volta como em um panorama”. Esse modo de andar na cidade, a arquitetura das galerias, o dispositivo ótico-mecânico dos panoramas, das feiras e dos jogos infantis constituem modos combinados de ver a cidade. (PEIXOTO, 1996, p. 84)

> [Os fisiologistas] Ocupavam-se da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira. Desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no *foyer* da ópera, não havia nenhuma figura da vida parisiense que o “fisiólogo” não tivesse retratado. (BENJAMIN, 1989, p. 34)

Nesse processo de “mobilização do observador”, o espaço urbano passa a ser vislumbrado como uma ilusão ótica, um cenário, uma paisagem, na qual tudo simultaneamente passa a ser objeto de percepção. O desejo de “tudo ver”, como se observa em um narrador como o de Balzac, agora já não é mais possível; a visão total tornou-se uma “miragem”, com o olhar “adaptado a

formas mecânicas de movimento" (PEIXOTO, 1996, p. 93-4), o que é exemplificado pelos panoramas das galerias, por onde desfilavam os *flâneurs*.[2]

As evocações de realidade é que importam, mesmo que, como assinala James Woods (2011, p.203-4) a respeito dos romances contemporâneos, elas não se concretizem em representações figurativas da realidade . Rejeitar o rótulo de escritor fotográfico não invalida o fato de se falar das coisas como elas são, mas dentro do que se escolhe, se seleciona, se molda, mantendo, ainda assim, a verdade e a veracidade do relato. Assim, "a arte não é a vida, a arte é sempre um artifício, é sempre mimese – mas a arte é a *coisa mais próxima* da vida". (WOODS, 2011, p. 205, grifos do autor)

Criticando os que consideram o realismo como um gênero em desuso e/ou de convenções comerciais, James Woods define o que, segundo ele, representaria o chamado realismo em suas diversas esferas, mesmo entre os romances contemporâneos que, teoricamente, escapariam ao rótulo:

> O realismo, visto em termos amplos, como veracidade em relação às coisas como são, não pode ser mera verossimilhança, não pode ser meramente parecido ou igual à vida; há de ser o que chamar de vida animada [*lifeness*]: a vida na página, a vida que ganha uma nova vida graças à mais elevada capacidade artística. (WOODS, 2011, p. 210)

Ian Watt, por sua vez, contaminado pelos preceitos dos escritores realistas-naturalistas, ressignificou o conceito de realismo predominante até o século XVIII:

> O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo *realismo* não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance. (WATT, 2007, p. 31)

Uma série de elementos caracterizaria o romance em seu viés realista, além da aproximação com a realidade externa. A primeira delas seria a

[2] "As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial – diz um guia ilustrado de Paris de 1852 – são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passagens é como uma cidade, um mundo em miniatura." (BENJAMIN, 1989, p. 35)

importância dada à experiência individual, rejeitando os “universais”, que definiam a chamada grande literatura: “[...] o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2007, p. 15). Dessa forma, o enredo do romance passa a enfocar “pessoas específicas em circunstâncias específicas” (*Idem*, 2007, p. 17), tentando “definir a pessoa individual”. (*Idem*, 2007, p. 19)

A atenção ao detalhe seria para Woods o diferencial do romance do século XVIII, um diferencial que se estende como marca fundamental da narrativa balzaquiana, por exemplo. O romance seria fundamentalmente pictórico, com um excesso de detalhes que ainda mais o aproximariam da vida e de seus excessos. O que poderia, assim, ser considerado excesso, seria, na verdade, a representação das inutilidades que cercam a própria existência:

> [...] esses efeitos literários não são apenas convencionalmente irrelevantes ou formalmente arbitrários, mas têm algo a nos dizer sobre a *irrelevância da própria realidade*. [...] a categoria do irrelevante ou inexplicável existe na vida [...] [grifos do autor] (WOODS, 2011, p. 86-7)

Desse modo, uma técnica fundamental da narração realista seria a mistura do detalhe habitual e do dinâmico. Antes era possível captar a realidade como um todo, à luz de uma orientação racional, pois se observava uma realidade exterior ao sujeito:

> Esa mirada era capaz de captar la verdad del mundo tal y cómo este era, siempre que lograse esquivar los engaños e ilusiones de lo sensible gracias a la limpidez de la razón. De esa forma, el sujeto podría aprehender la realidad exterior en su totalidad, y además de captarla estaba en condiciones de compreenderla y explicarla en su transparência racional. (SIBILIA, 2008, p. 118)

A partir do século XIX, no entanto, a apreensão da realidade se fragmenta, impossibilitando a sua representação e a captura como um todo. Elementos descritos em um mesmo plano sucederiam, ocorrendo em justaposições; não há mais o imediatismo do olhar, como o daquele que contempla uma paisagem, mas sim sobreposições, com o fixo substituído pelas

várias direções a que é levado o olhar, com todas as dimensões se encaixando em um mesmo quadro:

> Ao caducarem, no século XVIII, os antigos modos de relacionamento e hierarquização das coisas, cria-se um novo espaço, em que as coisas agora se justapõem. Um espaço de vizinhança em que tudo pode vir se colocar, onde os seres se apresentam uns ao lado dos outros. (PEIXOTO, 1996, p. 84)

Se o olhar perspectivado, presente desde a Renascença, era marcado pela visão dos elementos distribuídos no espaço, com três planos claros: primeiro o que se vê à frente, depois o que está atrás e por fim o que se encontra ao fundo, com as mudanças urbanas e tecnológicas, tudo passa a ser visto simultaneamente, sem coordenação, numa perspectiva em que se confundem todos os planos, porque tudo passa a ser objeto de percepção, tudo se converte “num panorama” (PEREIRA, 1996, p. 92).

Ao leitor ficaria a impressão de fatos ocorrendo em simultaneidade, como se nosso olhar convergisse para os detalhes destacados. Woods (2011, p. 49) aponta essa técnica em Flaubert, sobre o qual efetua o seu estudo:

> Parece a vida real – de um modo belamente artificial. Flaubert sugere que esses detalhes, de certa forma, são ao mesmo tempo importantes e insignificantes: importantes porque foram notados e escritos por ele, e insignificantes porque estão todos misturados, como que vistos de relance; parecem chegar a nós como a “vida real”.

É o que encontramos em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *As ilusões perdidas*. Nos dois romances, o enredo é desenvolvido a partir da trajetória dos dois personagens centrais e de seus percursos individuais, particularizando a experiência humana. A construção dessa identidade pessoal se forma e se altera em função da experiência vivida, e essa experiência vivida se desenvolve em espaços e contextos definidos, compostos de marcações descritivas, ora parecendo ao leitor como elemento fundamental, ora como secundário, mas constituindo, em si, a vida real em seus aspectos significativos e aparentemente insignificantes:

> A própria forma da narrativa, que relata os particulares, às vezes insignificantes, da vida, coloca todos os eventos e vidas no mesmo nível estilístico. [...] Narra a vida de pessoas particulares com todos os seus detalhes. (TAYLOR, 1997, p. 372)

Busca-se o retrato fiel da vida a partir das experiências individuais, em circunstâncias individuais, inseridas em um tempo e um espaço delimitados. Daí a importância das descrições, que conferem, especialmente ao romance de Balzac, força dramática aos cenários em que as ações transcorrem.

Roland Barthes, acerca da questão da presença dos detalhes na narrativa romanesca, destaca o fato de que os detalhes empreendem um novo conceito de verossimilhança, calcado no referente. Seria por meio das descrições que se criariam os *efeitos de real*, a *ilusão referencial*; não é o real que ali se apresenta, mas há uma simulação, a ilusão de uma realidade. Por isso, segundo o crítico, alguns elementos descritos parecem insignificantes, porque seriam usados unicamente como referentes, para certificar o real, fazendo-nos acreditar na "ilusão referencial" como real concreto:

> [...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 2004, p.190, grifos do autor)

Essa preocupação com os detalhes era extremamente presente nos chamados textos panorâmicos parisienses, abordados por Benjamin, que forneciam informações objetivas a respeito do real retratado, dando especial atenção aos detalhes, de modo a compor um painel da vida diária em seus minúsculos aspectos. Ou seja, haveria uma representação o mais precisa possível da experiência cotidiana, a partir de microtextos. Margaret Cohen chama a atenção para o fato de que esses romances chegavam o mais perto do "efeito de realidade", ou da "ilusão de real" aludida por Barthes, ao representarem sempre o mesmo espaço, a cidade de Paris, buscando partir de informações "reais", como um mapeamento da vida na época:

> Os textos panorâmicos mapeiam os contornos da Paris da época com grande precisão, e esta precisão fornece informações “reais” sobre a vida parisiense do dia-a-dia. Além disso, a ênfase no posicionamento exato desses textos em um espaço verificável sob o ponto de vista referencial constitui um recurso retórico. (COHEN, 2004, p. 264)

Avançando na questão, James Woods faz alusão ao fato de que o que Barthes considera insignificante, como integrando em si mesmo o real, e, portanto, já imperceptível ao olhar do leitor, ainda assim não perderia seu valor como realismo que se apresenta como verdadeiro. Se a vida é repleta de insignificâncias significativas, a literatura que a quer representar próxima à realidade também se aproximaria desses elementos significativamente insignificantes:

> [...] esses efeitos literários não são apenas convencionalmente irrelevantes ou formalmente arbitrários, mas têm algo a nos dizer sobre a *irrelevância da própria realidade*. Em outras palavras, a categoria do irrelevante ou inexplicável existe na vida, assim como o barômetro [de um conto de Flaubert, a partir do qual Roland Barthes formula a sua teoria do efeito de real e do detalhe insignificante em si], com toda a sua inutilidade, existe em casas reais. (WOODS, 2011, p. 86-7, grifos do autor)

Os detalhes também se configurariam como elementos marcadores da passagem do tempo, para o manejo da temporalidade. Assim, o que aparenta insignificância pode ser também marca de tempo:

> [...] o método flaubertiano de diferentes temporalidades exige uma combinação de detalhes, alguns relevantes, outros estudadamente irrelevantes. “*Estudadamente irrelevantes*”: admitimos que não existe detalhe insignificante na literatura, nem mesmo no realismo, que costuma usar os detalhes como uma espécie de recheio, para que a verossimilhança pareça simpática e acolhedora. (WOODS, 2011, p. 88, grifos do autor)

Os detalhes, assim, serviriam ao realismo das obras, em aspectos variados, sendo, de fato, o realismo da obra um dos aspectos fundamentais do romance como gênero. E em Balzac os detalhes assumem papel ainda mais importante, conforme veremos adiante.

3. FORMAÇÃO DO PÚBLICO LEITOR

> *Esta expressão "Leitura", há cem anos, sugeria logo a imagem de uma livraria silenciosa, com bustos de Platão e de Sêneca, uma ampla poltrona almofadada, uma janela aberta sobre os aromas de um jardim: e neste retiro austero de paz estudiosa, um homem fino, erudito, saboreando linha a linha o seu livro, num recolhimento quase amoroso. A ideia da leitura, hoje, lembra apenas uma turba folheando páginas a pressa, no rumor de uma praça.*
>
> Eça de Queirós

3.1 Na Europa

O surgimento do novo gênero estava estritamente relacionado a uma ampliação do público leitor. Tanto no Brasil quanto na Europa as restrições a essa ampliação foram significativas. Enquanto esse processo é analisado por Ian Watt a partir da Inglaterra do século XVIII, sob as condições histórico-sociais próprias desse contexto, no Brasil essa teórica ampliação tem início após a chegada da Família Real. Em ambos, o jornalismo apresenta um papel fundamental na difusão do romance e no aumento do público leitor.

Ian Watt, ao analisar a relação entre público leitor e o surgimento do romance, traça um importante painel acerca das razões que impediam a formação de leitores e as que favoreceram a ampliação do consumo da literatura, em especial do romance. O número de leitores é um exemplo. Alguns fatos que explicam a restrição à leitura são, entre outros, as limitadas oportunidades de aprendizado, especialmente o fato de que a classe desfavorecida não precisava frequentar as escolas, e a maioria sequer desejava, porque atrapalharia sua produção, tanto no campo quanto na cidade, nas fábricas, ambas englobando o trabalho infantil. Além disso, havia objeções de caráter utilitário e mercantilista à alfabetização dos pobres. Não havia interesse em educá-los, em torná-los conscientes de sua realidade e capazes de questioná-la. Assim sendo,

> [...] havia muitos obstáculos graves no caminho dos membros das classes trabalhadoras que queriam aprender a ler e escrever; contudo o fator preponderante do analfabetismo era provavelmente a falta de motivação para aprender. Saber ler era um verniz necessário apenas aos que se destinavam a ocupações típicas da classe média – comércio, administração [...] (WATT, 2007, p. 38)

Watt aponta como o principal elemento responsável pelo aumento dos leitores o crescimento da riqueza de comerciantes, profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero:

> Sua abastança crescente provavelmente os levou à órbita da cultura da classe média, até então reservada a um número menor de comerciantes e artesãos bem sucedidos. É possível que se deva a isso a expansão mais significativa do público comprador de livros. (*Idem*, 2007, p. 39)

Os livros, de forma geral, tinham alto custo, e se restringiam aos cidadãos de alto poder aquisitivo. O romance, apesar de mais barato que livros de gêneros mais tradicionais, ainda era caro para a classe menos abastada. No entanto, esse gênero passa a estar ao alcance da nova classe média que se formava. Por suas características de proximidade com o mundo contemporâneo, com os fatos de seu tempo, por seu caráter mais popular, o romance “foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor ao longo do século” (WATT, 2007, p. 41).

A difusão dos romances de folhetim nos periódicos da época promoveu essa ampliação. A filiação entre jornal e literatura favoreceu o caráter popular dessas publicações, uma vez que os jornais tinham o óbvio interesse de manter uma clientela que consumisse o produto literário para, por extensão, consumir o próprio veículo em que este se encontrava.

As mulheres, público leitor massivo, pressionavam, por sua vez, pela publicação de “novelas interessantes”, sendo determinantes também para a seleção dos títulos a serem publicados. Como assinala Gramsci (1977, p. 190), há uma forte ascendência das imagens novelescas sobre o imaginário do leitor da pequena burguesia, funcionando “como su ‘opio’, su ‘paraiso artificial’, en contraste com la mezquindad y la estrechez de su vida real inmediata”, porque essas histórias proporcionam a possibilidade de evasão, a fantasia desejada

pelo público. Assim, “Los folletines, tanto en la intención del director del diario como en la del autor, fueron inspirados por el gusto del público y no por el gusto de los autores.” (LACROIX *apud* GRAMSCI, 1977, p. 188)

A aproximação com o cotidiano é um dos elementos fundamentais para essa ampliação. Segundo Benjamin, esse interesse se intensificou com os “textos panorâmicos”, ou, como define Margaret Cohen, com os “gêneros efêmeros”, que se preocupavam em representar os detalhes da vida cotidiana, da prática social da época, conferindo popularidade à imprensa de massa, na qual circulavam. Nos gêneros efêmeros encontram-se os elementos fundamentais dos romances realistas, preocupados em consagrar a representação do cotidiano:

> Os textos panorâmicos procuraram representar o presente pela justaposição de descrições da vida cotidiana parisiense e de litogravuras que ilustravam tais descrições. Essa configuração situa o gênero panorâmico no mesmo patamar das inovações tecnológicas que permitiram a consolidação da imprensa de massa. (COHEN, 2004, p. 262)

A literatura na forma do romance passa a integrar o entretenimento da classe média, constituindo a maior parte do público as mulheres. Há razões de ordem histórico-social-cultural para explicar essa predominância.

A leitura de romances passa a ocupar um lugar importante de entretenimento para as mulheres. Com poucas atividades a que se dedicar, com acesso restrito tanto aos negócios quantos aos divertimentos de caráter mais masculino, com mais tempo ocioso, as mulheres tinham nos livros uma companhia, um passatempo. Especialmente no contexto urbano inglês do século XVIII, em que os artigos manufaturados começam a substituir os feitos em casa, há uma “extensão do ócio” e, embora a vida na cidade oferecesse diversões diversas, como peças, óperas, bailes, reuniões etc., os eventos sociais não substituíam a ocupação do tempo individual e solitária que a leitura proporcionava.

Obviamente, a leitura, mesmo como objeto de distração, era uma distinção de classe. O lazer era visto como um privilégio:

> A opinião tradicional era a de que distinções de classe constituíam a base da ordem social e que consequentemente o lazer convinha apenas às classes ociosas; e reforçava muito essa opinião a teoria econômica da época, que se opunha a tudo que pudesse afastar os trabalhadores de seus deveres. (WATT, 2007, p. 43)

Ainda assim, há um público mais amplo para a literatura no século XVIII na Inglaterra, um público desejoso de uma literatura mais rápida, fluida, que satisfaça, o que o romance proporciona. Os textos clássicos, as temáticas mais religiosas, não abriam espaço para assuntos mais laicos, a textos que falassem ao público sobre si mesmo, em retratos minuciosos do cotidiano, o que levou a um interesse cada vez maior pelos romances.

Um fator fundamental para a mudança no estilo de leitura e na recepção literária é a intervenção dos livreiros. Tendo diminuído a atuação dos mecenas, e com a necessidade de produzir e vender literatura, porque se forma um mercado de produção e venda, a literatura passa a ser um produto desse mercado peculiar. Como o público em geral era composto pela classe média em ascensão, mesmo que os livreiros não tenham sido determinantes em relação ao surgimento do romance, eles favoreceram a produção de uma literatura mais desprovida das sofisticações clássicas, mais próxima da realidade, e, assim, ao alcance desses leitores não tão cultos.

> [...] se os livreiros pouco ou nada fizeram para promover o surgimento do romance, há alguns indícios de que, ao retirar a literatura da tutela do mecenas e colocá-la sob o controle das leis do mercado, eles indiretamente contribuíram para o desenvolvimento de uma das inovações característica da nova forma – suas copiosas descrições e explicações [...]
> [...] escrever de maneira bem explícita e até mesmo tautológica podia ajudar os leitores menos instruídos a compreendê-los mais facilmente [...] (WATT, 2007, p. 51)

Escrever explicitamente, com inúmeras descrições, como se vê de forma produtiva no romance balzaquiano, por exemplo, que será objeto de análise posteriormente, é um dos elementos importantes para a popularização do romance: “os detalhes particulares de circunstâncias e acontecimentos, e sua ordem no tempo, tornam-se a essência da história” (TAYLOR, 1997, p. 374).

Conforme já aludido anteriormente, é importante destacar o quanto o individualismo foi um fator fundamental para o desenvolvimento do romance. O interesse cada vez maior no homem, o fato de que, em um mundo que se moderniza, as ações humanas se tornam mais variadas, dinâmicas, diversas entre si, há um desejo de ler aquilo que represente existências comuns, verossímeis. Em última instância, os leitores desejam ver-se representados, vivenciar experiências interessantes, conhecer personagens e realidades em sua individualidade, conceito a que nos referimos como aquele definido por Ian Watt (2007, p. 55) como

> [...] toda a ideia de uma comunidade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo “tradição” – uma força que é sempre social, não individual. A existência de tal sociedade depende evidentemente de um tipo especial de organização política e econômica e de uma ideologia adequada; de modo mais específico, depende de uma organização econômica e política que proporcione a seus membros um amplo leque de escolhas e de uma ideologia baseada não na tradição do passado, mas na autonomia do indivíduo, sem levar em conta o *status* social ou capacidade pessoal.

Ou seja, o romance surge para ser a expressão desse individualismo, desbancando os textos tradicionais, que já não dão conta de um mundo em processo contínuo de transformação. A literatura ritualizadora de um passado acabado, concluído, não ecoa mais no indivíduo que se quer ver representado em suas particularidades.

Esse aspecto determina uma mudança importante na percepção do texto. No texto bíblico, por exemplo, a audiência é irrelevante; fala-se para Deus. No teatro clássico, a audiência assiste, mas é muda, não responde. No romance, no entanto, o leitor, embora invisível, vê e interpreta. Não há mais a previsibilidade; o romance integra a categoria da excepcionalidade e suas personagens falam ao leitor não só em discursos diretos, há a interiorização dos solilóquios. Ou seja, dá-se voz à vida interior do personagem. Desse modo, há uma profunda mudança de perspectiva, conferindo ao personagem um

caráter comum e ao leitor o papel de decifrar motivações não só exteriores, mas também da esfera do inconsciente.

> Quais são as consequências dessa enorme mudança? A mais evidente é que o solilóquio não precisa ser enunciado em voz alta, podendo ficar mais próximo de um verdadeiro discurso mental. O herói é libertado da tirania de uma inevitável eloquência; é um homem comum. (WOODS, 2011, p. 132)

Fundamental nessa mudança no papel do leitor é também o fato de que a leitura, que antes se dava quase sempre de forma coletiva, ou "ouvida" em representações, como nas formas de teatro, pode passar a ser feita silenciosamente. A leitura silenciosa, em que o texto e o leitor se encontram a sós, tendo este a função de interpretar as situações individuais descritas a partir de sua própria individualidade, é também um fator de alteração na recepção do objeto literário e um exemplo a mais da valorização da individualidade, possível somente no mundo burguês:

> [...] leer para si constituyó una formidable novedad histórica. Leer silenciosamente y en soledad era una actividad propicia para un tipo de sujeto igualmente nuevo: el individuo aislado de los otros y del mundo, solo en contacto com su propia interioridad, aquello que se configuraba como un espacio cada vez más denso y opaco, fértil y misterioso. (SIBILIA, 2008, p. 114)

De acordo com Sandra Vasconcelos, seguindo a trilha de Ian Watt, o grande diferencial do romance reside na sua unidade, a qual gira em torno da subjetividade dos personagens. Aquilo que Watt designou como realismo seria uma "narrativa essencialmente dramática e psicologicamente realista" (VASCONCELOS, 2000, p. 71), ou seja, não mais centralizada em conceitos universais, mas voltada às questões individuais, em "estudos minuciosos da psicologia, dos sentimentos e sondagem da vida emocional do indivíduo e de seus dilemas morais" (*Idem*, 2000, p. 72). Ou seja, na relação com um leitor invisível, "[...] o romance se torna o grande analista da motivação inconsciente, pois o personagem não precisa mais dar voz a ela: o leitor se torna o hermeneuta, procurando nas entrelinhas a motivação *verdadeira*." (WOODS, 2011, p. 132, grifo do autor)

Ao analisar especificamente a obra de Samuel Richardson, Vasconcelos retoma e reforça o que Lukács, Bakhtin, Watt apontam como elementos definidores e caracterizadores do romance, especialmente a questão do realismo e o enfoque do personagem em seu caráter individual e subjetivo, com o EU, o indivíduo se mostrando de forma mais completa:

> A personagem richardsoniana encarnaria dessa maneira uma visão mais moderna de personagem, menos pautada pelo típico, menos dependente de uma ordem social exclusivamente hierárquica e mais apoiada numa nova concepção de sujeito individual e de identidade. A obra de Richardson reflete esse momento de passagem da tipicidade à individualização, de surgimento da noção de sujeito moderno e indivíduo soberano. (VASCONCELOS, 2000, p. 73)

Uma das origens da mudança de enfoque universalista ao individualista residiria, como salientou Watt e Vasconcelos, dentre outros, nas novas diretrizes filosóficas, especialmente em Descartes e Locke. Em Descartes, isso ocorre pela ênfase dada pelo filósofo ao sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar, o *cogito ergo sum* (“penso, logo existo”): “Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como ‘sujeito cartesiano’” (HALL, 2003, p.27). Locke, por sua vez, define o indivíduo em termos também racionais, como um sujeito cuja identidade era contínua e permanente: “[...] a identidade da pessoa alcança a exata extensão em que sua consciência pode ir atrás, para qualquer ação ou pensamento passado.” (LOCKE, 1967, p. 212-3, *apud* HALL, 2003, p. 25-6)

Ao formularem a ideia do homem racional, regido pelo pensamento, pelo *cogito*, os filósofos reestruturaram o pensar dominante e estabeleceram o indivíduo como centro do conhecimento:

> Ao postular a primazia da experiência individual, atribuir ao sentido um papel primordial na apreensão da realidade e enfatizar o particular em detrimento do universal, a filosofia voltava sua atenção para a questão da identidade individual e sugeria à prosa de ficção o caminho da particularização do personagem, o que iria se traduzir na prática do romance de considerar seus atores como indivíduos particulares localizados

> no meio ambiente social contemporâneo. (VASCONCELOS, 2000, p. 74)

O mundo particular do indivíduo passa então a estar também no centro da narrativa, uma das razões da popularização do romance. Isso representa a saída de um universo distanciado do leitor para o mundo doméstico e pessoal de personagens com os quais o leitor passa a se identificar. A experiência individual dos personagens repercute na vida dos leitores, que passam a se sentir, em certa medida, representados. O leitor passa simultaneamente a conhecer o interior e o exterior dos personagens, no retrato de sua vida doméstica, cotidiana: “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2007, p. 14), mantendo “a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (*Idem*, 2007, p. 15).

Assim sendo,

> o romance mostrou um avanço assombroso na capacidade de construir um enredo e em nos permitir enxergar a motivação psicológica. No ensaio “O fim do romance”, Óssip Mandelstam dizia que “o romance se aprimorou e se fortaleceu por um longo período como a forma artística de interessar o leitor no destino do indivíduo.” (WOODS, 2011, p. 133)

A tendência anterior de compor retratos típicos, sem contrastes, que ainda encontramos em boa parte do tradicional romance folhetinesco dos séculos XVIII e XIX, contrasta com uma tendência simultânea e mais moderna. Surgem os romances que vão, em maior ou menor grau, dar vazão às inquietudes do eu, em que bem e mal lutam dentro de um mesmo personagem, numa ruptura do maniqueísmo.

O enredo do romance, em lugar de beber das fontes tradicionais da mitologia, da História, do passado, baseia-se na invenção, mas mantendo uma ligação com o real vivido, com fatos contemporâneos, presentes, sendo essa “a prática geral do romance, o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou baseados parcialmente num incidente contemporâneo” (WATT, 2007, p. 16). Em outros termos, a primazia da experiência individual no romance se coaduna com o princípio cartesiano do “penso, logo existo”. O

romance é a resposta artística ao pensamento individualista e à necessidade do novo, de uma nova perspectiva do real, que rejeita a tradição anterior em prol de uma diretriz própria e inovadora:

> [...] os agentes do enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada. (WATT, 2007, p. 17)

Enquanto na tradição literária o conhecimento dos universais constituía uma realidade definitiva e imutável, no romance a experiência, por ser preponderantemente individual, é, dessa forma, pessoal, diversa, mutável. Há uma preocupação em definir a pessoa individual em seu processo de consciência, tornando-a particular.

Na segunda metade do século XVIII, o romance se estabelece como um gênero dominante. Segundo Bakhtin (1993, p.403), alguns elementos definem esse "novo romance", de acordo com determinadas "exigências de sustentação" em contraposição com a tradição:

1. O romance não deve ser "poético" no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais;
2. O personagem do romance não deve ser "heróico", nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos quanto os negativos, tanto os traços inferiores quanto os elevados, tanto os cômicos quanto os sérios;
3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida;
4. O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo.

O romance faria, assim, a crítica à literatura precedente e, conforme já se assinalou, teria como traços definidores a individualidade em formação, inscrita em um tempo determinado, alicerçado no presente, e em mutação, em decorrência das experiências vividas ao longo da passagem temporal. Seria

uma literatura com o máximo contato com o presente que se faz processo, atuando na atualidade móvel, sem distanciamento, priorizando “a vida atual, o presente ‘vulgar’, instável e transitório, esta ‘vida sem começo e sem fim’” (BAKHTIN, 1993, p. 412)

Se condições de época favorecem o surgimento e o desenvolvimento do romance, a contemporaneidade, a aproximação com o presente e a representação do indivíduo em suas particularidades serão fundamentais para o sucesso do gênero entre o público. Seu caráter moderno e não fechado lhe confere uma predição dos fatos, um apontar para o futuro, um caráter especulativo:

> [...] o romance quer profetizar os fatos, predizer e influenciar o futuro real, o futuro do autor e dos leitores. O romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro. (BAKHTIN, 1993, p. 420)

Enquanto no épico, por exemplo, o distanciamento histórico é marca, com personagens afastados em sua representação, vistos a partir de uma ótica de fatos acabados, no romance a contemporaneidade empresta ao texto uma aproximação. O personagem do romance sai da zona de distância épica para a zona de contato. Não há mais idealização de um passado concluído e o homem não é mais revelado por inteiro, pois ele deixou de “coincidir consigo mesmo”, porque “permanecem as virtualidades irrealizadas e as exigências não satisfeitas” (BAKHTIN, 1993, p. 425).

Essa zona de contato possibilitou também a aproximação com o público. As mudanças de ordem histórica, social e cultural, a dinâmica de um mundo em acelerada modificação e um público ávido pela fuga proporcionada pela leitura e, ao mesmo tempo, por ver-se representado, todos esses elementos determinaram o sucesso do romance na Europa.

No Brasil, o processo se deu de forma diferenciada, como não poderia deixar de ser, mas o sucesso do romance e sua consequente popularização guardam algumas semelhanças com o que ocorreu na Europa.

3.2. No Brasil

Carlos Rizzini, em *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil*, analisa o processo de desenvolvimento escolar no Brasil traçando um paralelo com Portugal e destacando a importância do Marquês de Pombal para que a Metrópole saísse de um tipo de ensino atrasado, o que acabou por se refletir em terras brasileiras. O ensino na Colônia, tal qual o modelo português, foi, por quase 200 anos, ministrado primordialmente pela Sociedade de Jesus e esteve restrito às classes mais abastadas, que podiam pagar pelos altos custos. Ou seja, tradicionalmente, o ensino no Brasil se formou como uma distinção de classe. A importância social da Igreja era tão grande que "o sonho de qualquer morador remediado dos séculos XVII e XVIII era ter um filho padre, se possível da Companhia, como no século seguinte tê-lo doutor e político" (RIZZINI, 1988, p. 205). No entanto, segundo Rizzini, é um equívoco considerar que a instrução se limitava a grupos influentes e aos padres jesuítas:

> [...] custa crer-me como puderam alguns historiadores fazer dos jesuítas os principais e quiçá únicos mestres da Colônia. É certo terem educado os filhos das famílias opulentas e influentes. Mas essas famílias não eram o Brasil; muito pelo contrário. Os milhões de reinóis e de mazombos, de brancos e mestiços, que desenvolveram a riqueza comum no comércio, na indústria, na lavoura, no artesanato, nas funções políticas, nas fileiras, no sacerdócio, e que sabiam algo acima de ler e escrever – esses milhões de brasileiros não aprenderam com os jesuítas. Aprenderam com os presbíteros seculares, com os frades, com os mestres leigos, cujo número de aulas gratuitas ou remuneradas de muito excedia a dos padres na Colônia. (RIZZINI, 1988, p. 207)

Ao contrário do que poderíamos supor, segundo Rizzini, o Brasil não carecia inteiramente de ensino primário e secundário, e este era subvencionado pelo governo português, de forma a se tornar gratuito. No entanto, o acesso era reduzido e a nata da elite social se formava nas mãos dos jesuítas, que praticavam uma educação que poderia ser considerada atrasada, porque descartava os avanços científicos, os pensamentos clássicos, o racionalismo, provocando um danoso atraso tanto para Portugal quanto para a Colônia.

> Os trabalhos de Galileu e Harvey no campo experimental, e de Bacon e Descartes, Grotius e Hobbes no especulativo, todos concluídos na primeira metade do seiscentismo, não conseguiram modificar a rotina da Companhia, dia a dia mais enfurecida e insensata [...]. O lema da Coimbra jesuítica era o de se contentarem os portugueses "com serem cristãos e católicos, ainda que menos latinos". Levado ao exagero, redundava o lema em permanecerem os Portugueses ignaros e supersticiosos dentro de uma Europa dia a dia mais esclarecida. (*Idem*, 1988, p. 213)

Marquês de Pombal, ao destituir a Sociedade de Jesus de seus domínios no magistério, em 1759, promoveu uma revitalização do ensino português, com consequências para a Colônia: "No mesmo ano de 1772[3] criou Pombal a instrução primária e secundária leiga, espalhando aulas de ler, escrever e contar por toda a parte [...]" (RIZZINI, 1988, p. 217-8). Havia, dessa forma, um desenvolvimento também no Brasil, com as restrições próprias do contexto brasileiro, como a carência de letrados em condições de exercer o magistério.

Apesar desse desenvolvimento, escassas eram a produção literária colonial e o acesso a livros. Em seu texto "Surto e opressão do pensamento escrito", Rizzini aponta as razões dessa escassez. Os autores que se ocupavam da América portuguesa eram vistos com maus olhos porque Portugal teria a perder com a veiculação tanto de informações más em relação à Colônia quanto de boas notícias, que revelavam, por exemplo, as riquezas das colônias, o que não interessava em absoluto à Metrópole. Por conta disso, uma série de restrições foi ocorrendo, como confiscos de livros, favorecendo ainda mais a uma produção literária escassa e diminuta:

> Tolhidos pelo custo e distância das tipografias e pelas licenças da censura, segregados ou esquecidos nos armários oficiais, expiraram os melhores lavores artísticos e científicos da Colônia, (RIZZINI, 1988, p. 225)

[3] Primeira reforma do ensino em Portugal, com novos estatutos universitários, recolocando as ciências e as artes como elementos fundamentais da formação escolar. Foi considerada uma "restauração educacional".

Até o século XVIII, “de modo geral, afora uns quantos compêndios escolares de latim e de lógica, catecismos e vida de santos, uns raros romances inocentes de cavalaria e um ou outro ripanço de leis, não havia o que se ler na Colônia” (*Idem*, 1988, p. 227-8), e havia também poucos leitores de fato. Ou seja, enquanto na Europa a formação de um público leitor se acelera no século XVII, com uma tradição precedente de clássicos, no Brasil não houve uma formação prévia e nem mesmo havia muito o que se ler, até o século XVIII. Nossa formação literária, por assim dizer, esteve, desse modo, restrita à audição, à oralidade. Mesmo os periódicos só surgiram em 1808, com o *Correio Brasiliense* e a *Gazeta do Rio de Janeiro.*

Além dos já citados, uma série de outros fatores é apontada para a escassez de livros no Brasil até o Ministério de Pombal, assim como também ocorria em Portugal, em consequência da forte influência da Igreja e de sua censura ao pensamento científico e racionalista:

> [...] a ignorância do povo; a sujeição da diminuta gente letrada à cultura dos jesuítas; o medo às excomunhões e à Inquisição; a barreira da censura literária, e a falta de livrarias. Em relação a periódicos, tais óbices seriam de considerar-se se na Colônia existissem tipografias. (RIZZINI, 1988, p. 235)

No caso do Brasil,

> A falta de livros e de gazetas suscitou na Colônia o emprego esporádico dos irregulares instrumentos supletivos de informação e do comentário, como era e é próprio dos lugares materialmente desprovidos ou politicamente privados: a sátira verbal, o pasquim e a folha volante. (RIZZINI, 1988, p. 240)

Essa situação era resultado, como mencionamos antes, de uma colonização marcada por uma política de restrições, pelo permanente cuidado em limitar as iniciativas dos colonos e impedir o contato com o estrangeiro, evitando que o domínio da metrópole fosse colocado em risco.

> [...] não podiam entrar no Brasil publicações estrangeiras (livros, jornais etc.); circulavam apenas aquelas que a própria metrópole enviava, pois a imprensa e a publicação de livros na

> própria colônia também eram proibidas (FERNANDES, 1995, p. 15)

Esse quadro se altera com a chegada da Família Real ao Brasil, no início do século XIX, pela necessidade de reformas administrativas, econômicas, de ocupação territorial, e também na área educacional. Eram necessárias pessoas aptas a contribuir para a construção do império. Cursos foram instaurados, fundou-se a Academia Militar, uma missão de artistas franceses foi convidada para preparar a instalação da Academia de Belas Artes e Ofício. Importante para o desenvolvimento da literatura, a Imprensa Régia foi fundada em 1808, montada com a tipografia trazida de Portugal. Logo depois, começou a ser impresso o jornal quinzenal *Gazeta do Rio de Janeiro*,

> [...] que trazia os atos e ordens do governo, as datas das festas da corte e as notícias da guerra em Portugal. Logo a Imprensa Régia passou também a publicar livros. Eram obras didáticas para as escolas, livros de poesia, de comércio, de Medicina, livros técnicos, traduções de obras estrangeiras, descrições de viagens científicas etc. A oferta de livros cresceu muito, graças também a uma outra medida, a isenção de taxas de importação. Um número maior de brasileiros podia agora ter acesso à leitura, embora ainda fosse pequena a parcela alfabetizada da população. (FERNANDES, 1995, p. 24)

Apesar desse desenvolvimento, não houve, durante longo tempo, conforme assinalado, um público formado para literatura. Segundo Rizzini e Antonio Candido, o público leitor brasileiro, antes de ser de fato “leitor”, foi primordialmente “auditor”:

> [...] durante cerca de dois séculos, pouco mais ou menos, os públicos normais da literatura foram aqui os auditórios – de igreja, academia, comemoração. O escritor não existia enquanto *papel social definido*; vicejava como atividade marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador. (CANDIDO, 1980, p. 78, grifos do autor)

Não havia, segundo afirma Antonio Candido, até o final do século XVIII, a fase que precede a Independência, a condição de escritor e, portanto, uma relação com o público. Essa relação se forja a partir do momento em que os

escritores passam a associar a produção literária a um papel social, engajado, no caso, a uma postura nacionalista. A literatura, a relação entre escritor e público se instaura a partir do papel quase didático assumido pela literatura, de caráter cívico, com o público esperando do escritor uma postura politizada:

> A posição do escritor e a receptividade do público serão decisivamente influenciadas pelo fato de a literatura brasileira ser então encarada como algo a criar-se voluntariamente para exprimir a sensibilidade nacional, manifestando-se como ato de brasilidade. (*Idem*, 1959 p. 80)

Tendo como público, segundo afirma Candido, uma "sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura", produzindo uma "literatura sem leitores" (1959, p. 82), coube ao escritor ajustar a sua escrita às necessidades de um público mais propenso à audição do que à leitura, desenvolvendo-se na escuta e não na escrita, o que, segundo o crítico, teria prejudicado a formação de um público realmente leitor no Brasil:

> [...] formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores, muito maior do que se dependesse dela e favorecendo, ou mesmo requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente *escrito* para ser *lido*. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo entre as linhas. (CANDIDO, 1959, p. 81, grifo do autor)

Essa tendência à oratória, à interlocução com o leitor se manteve como uma tradição na literatura brasileira. Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, vemos esse recurso na estratégia de estabelecer um vínculo entre autor/memorialista e leitor, como se este pudesse compactuar das opiniões daquele ao ser convidado a adentrar as memórias do narrador, partilhando de sua intimidade. Ao restituir o "prefácio" supostamente retirado de uma também suposta primeira edição do livro, o "editor" dá voz ao "autor ficcional", estabelecendo, dessa forma, um vínculo de intimidade com o público em potencial.

O escritor, no Brasil, quase sempre exerceu a sua função como um elemento acessório a uma outra atividade; geralmente ele possuía um cargo público ou aspirava a um. Esse fato levou a uma aceitação do literato pelas instituições governamentais e, logo, a uma identidade com as ideologias dominantes, que dignificava a função de escritor, mantendo-o, em certa medida, “à sombra do poder”.

Apesar de todos os elementos facilitadores incorporados à literatura, como forma de propiciar maior integração com o leitor, por estratégias de acessibilidade, não se compôs efetivamente no Brasil um público leitor que sustentasse o escritor. Dessa forma, ele se manteve atrelado aos apoios governamentais, sob a forma de incentivos ou cargos:

> Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto, para substituir o apoio e o estímulo de pequenas *elites*. (CANDIDO, 1959, p. 85, grifo do autor)

Ou, ainda, o escritor esteve atrelado aos interesses do maior veículo de divulgação do romance por um longo tempo: o jornal.

4. O JORNALISMO, A IMPRENSA E SUA INFLUÊNCIA NA VIDA LITERÁRIA

O jornalismo é popular, mas é popular principalmente como ficção. A vida é um mundo, e a vida vista nos jornais é outro.
Gilbert Keith Chesterton

A imprensa pode ser avaliada, em seu processo de formação e consolidação, como um produto do próprio sistema de desenvolvimento do mundo capitalista burguês. Nela, encontram-se solidificados os valores da burguesia, contribuindo em muito para a uniformização do pensamento e do comportamento dos indivíduos. O controle dos meios de difusão das ideias é uma das formas de transmissão de uma unidade de valores éticos, morais, sociais, culturais, políticos. Nesse sentido, a liberdade de informar e de opinar se desenvolveu de acordo com os interesses do momento. A relação entre desenvolvimento da imprensa e capitalismo torna-se, desse modo, evidente. A concentração urbana, o surto demográfico, a necessidade de circulação de informações, de um mundo de produção de massa levaram a imprensa a revolucionar suas técnicas de produção, de modo a atender à demanda de um mundo em que relações mercadológicas passam a ser a regra:

> [...] a produção ascensional [de massa] provocou a abertura de novos mercados, a necessidade de conquistá-los conferiu importância à propaganda, e o anúncio apareceu como traço ostensivo das ligações entre a imprensa e as demais formas de produção de mercadorias. (SODRÉ, 1966, p. 3)

A ascensão burguesa levou a uma democratização da educação, ampliando o público dos jornais e a clientela dos anunciantes. Especialmente nos países em que o capitalismo rapidamente floresceu, como Europa e

Estados Unidos, a imprensa desenvolveu suas técnicas, acompanhando o fluxo de informações cada vez maior. Desse modo, o poder da imprensa cresceu gradativamente, em sintonia com as aspirações de consumo da sociedade capitalista:

> É fácil avaliar a terrível força da engrenagem que se compõe de agências de notícias, agências de publicidade e cadeias de jornais e revistas, sua influência política, sua capacidade de modificar a opinião, de criar e manter mitos ou de destruir esperanças e combater aspirações. Quando se verifica que essa gigantesca engrenagem é simples parafuso de engrenagem maior, a que pertence, do capitalismo monopolista, ainda mais fácil é estimar o seu alcance e poder. (SODRÉ, 1966, p. 6)

A força da imprensa se mostra evidente nos romances em estudo, especialmente no aspecto manipulador, associado à destruição de esperanças e aspirações.

4.1 O jornal no Brasil

A imprensa brasileira surge, de fato, no momento em que o Brasil passa a ser a sede do governo metropolitano, em 1808 (BAHIA, 1972, p. 13). Destinados a uma repartição de Lisboa, vieram, na bagagem da Família Real, prelos e material tipográfico, dando origem à chamada Imprensa Régia, órgão governamental responsável pela divulgação de leis e papéis diplomáticos.

Com a chegada de D. João VI, monarca que via na cultura um elemento de importância, uma série de modificações tem início, visando ao desenvolvimento da colônia. É ele o responsável pela inauguração da imprensa, com a circulação do primeiro jornal, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 10 de setembro de 1808 (*Idem*, 1972, p. 14).

Assim, pode-se dizer que, já em sua origem, a imprensa desponta sob um viés governamental, como porta-voz de um discurso oficial. A imprensa tentara dar seus primeiros passos antes, mas fora subjugada por sucessivas proibições:

> A arte gráfica já existia no Brasil, pelo menos desde 1706, quando a tentativa de funcionamento de um prelo em Pernambuco fora impedida pela autoridade colonial. No Rio de Janeiro, em 1747, ocorreu iniciativa mais importante, com a tipografia de Antônio Isidoro da Fonseca, também condenada por Carta Régia de 6 de julho que proibiu a impressão de livros ou papeis avulsos por ela executada.
> O regime de Portugal, por todo o período da colônia, asfixiou a manifestação do pensamento por meio da palavra impressa, sendo responsável pelo atraso do Brasil na montagem de prelos e tipografias. (BAHIA, 1972, p. 13)

A imprensa nas Américas, segundo Juarez Bahia, teve um desenvolvimento bem maior, em comparação ao Brasil, justamente por conta da censura à palavra impressa predominante na Colônia. Em relação à Europa, esse atraso foi ainda maior. Enquanto a Europa, especialmente Londres, no início do século XIX, possuía um posto político e cultural importante, incluindo a importância na divulgação literária, no Brasil começávamos a engatinhar com a *Gazeta* saindo de duas a três vezes por semana.

O Brasil só viria a ter de fato o desenvolvimento efetivo da imprensa a partir de 1821, quando D. Pedro I decretou o "fim da censura prévia a toda matéria escrita, tornando livre no Brasil a palavra impressa." (BAHIA, 1972, p. 15)[4].

Na segunda metade do século XIX, a relação entre a imprensa e a literatura se afina no Brasil. Na primeira metade do século, o jornalismo tendia a apresentar um viés político, com forte tendência liberal, eminentemente política.[5] Com o domínio do latifúndio, no período chamado de Conciliação, a imprensa passa por uma transformação, com as questões políticas engessadas e com o predomínio de um discurso oficial governista. Se, por um lado, esse aspecto pudesse ser considerado como um inibidor de discussões sociais importantes, por outro, ele possibilitou uma aproximação mais estreita entre jornal e literatura. Até então, à literatura cabiam os espaços das "revistas e

[4] Paralelo ao jornal oficial Gazeta, circulava o Correio Brasiliense. Impresso em Londres, foi o primeiro jornal independente, preocupado em analisar os problemas do Brasil. Não tinha livre circulação e seu fundador, Hipólito José da Costa Pereira Furtado Mendonça, considerado o fundador da imprensa brasileira, foi perseguido, vítima da Inquisição. (BAHIA, 1972, p. 17-8) (RIZZINI, 1988, p.348)

[5] Período conhecido como "Conciliação", em que se instaurou um "arranjo político destinado a apagar as lutas que haviam culminado com a lei de extinção do tráfico negreiro" (SODRÉ, 1966, p. 219)

jornais especializados, apenas literários, e de vida efêmera quase sempre. Assim, a imprensa política era uma, a imprensa literária era outra." (SODRÉ, 1966, p. 210)

Ao se dar o declínio temporário da imprensa política (reabilitada após o processo da República), abre-se a possibilidade de fundirem-se as tendências. Homens de letras, com vocação literária, vão-se somando àqueles que eram unicamente jornalistas. Conforme mencionado, a relação entre jornalismo e letras no Brasil é inequivocamente profícua, como assinala Silvio Romero (*apud* SODRÉ, 1966, p. 212):

> No Brasil, mais ainda que em outros países, a *literatura* conduz ao *jornalismo* e este à *política* que, no regime parlamentar e até no simplesmente representativo, exige que seus adeptos sejam *oradores*. Quase sempre as quatro qualidades andam juntas: o *literato* é *jornalista*, é *orador*, e é *político*. (grifos do autor)

Silvio Romero destaca um aspecto importante da relação entre formação do público leitor brasileiro e do escritor: o caráter oratório das obras, tendo em vista um público mais afeito à audição do que à leitura, como Antonio Candido destacara.

No entanto, na segunda metade do século XIX, o Brasil começa a implementar transformações de base que levarão a uma nova necessidade jornalística e literária. Com o fim do tráfico negreiro, podem-se aplicar verbas em outras áreas. Surgem as ferrovias e há um desenvolvimento da navegação a vapor, elementos que encurtarão distâncias e permitirão um incremento das trocas comerciais; o telégrafo possibilita maior aproximação entre as áreas urbanas e rurais; o comércio, os bancos e a indústria ganham maior organização e consequente desenvolvimento. Como não poderia deixar de ser, a sociedade como um todo reflete essas transformações em vários aspectos, e a imprensa é o veículo principal de divulgação dessas modificações, refletindo-as e referendando-as.

Na Corte, o *Jornal do Comércio*, de tendência conservadora, tinha como contraponto o *Correio Mercantil*. Neste, seria publicado o primeiro romance que, de fato, registraria as transformações de ordem estrutural e social do Rio de Janeiro da época, com um olhar mais voltado para o real, deslocando-se da

tendência folhetinesca predominante: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Sob o pseudônimo de “Um brasileiro”, o autor colocou em evidência a sociedade da época, em um folhetim cuja marca deixa de ser a fantasia e passa a ser a realidade circundante.

Dirigido por Francisco Otaviano, pelo *Correio Mercantil* passaram nomes importantes da literatura, como Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. Alencar, além dos romances que publicou, foi um importante cronista das mudanças políticas, sociais, de costumes que se operava no Rio de Janeiro à época:

> As crônicas de Alencar refletem essas mudanças: o interesse, por vezes apaixonado, pelo teatro, espetáculos como o da oratória sagrada de *Mont Alverve* – de tantos toques profanos, aliás – a nova dança, a guerra da Crimeia, as festas populares, como o carnaval, as sociedades por ações, que davam toque de escândalo aos negócios parcos e morigerados até aí vigentes. O folhetim espelhava os acontecimentos: inauguração das corridas de cavalos, os partidos que se formavam após as récitas do teatro lírico, chegando ao choque entre seus componentes, o aparecimento das máquinas de costura [...] (SODRÉ, 1966, p. 219)

Com José de Alencar, e sua atuação no *Diário do Rio de Janeiro*, os folhetins ganhariam impulso. E o momento era altamente propício para o casamento entre homens de letras e imprensa. E o romance *O guarani*, saído sob a forma de romance de folhetim, foi o que mais angariou a simpatia do leitor da época, levando a uma febre de leitores-auditores que já era há muito comum na imprensa europeia, como comenta Visconde de Taunay em suas *Reminiscências*, a respeito da recepção dos capítulos da história na cidade de São Paulo:

> Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa *república*, em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*, para **ouvirem**, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a **leitura** feita em **voz alta** por alguns deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda **ouvintes** a cercarem

> ávidos qualquer improvisado **leitor**. (1923, p. 85-6, grifos nossos)

Segundo Sodré (1966, p. 220), “era, realmente, a época dos homens das letras fazendo imprensa”, assim como teatro, como é o caso de José de Alencar e de Machado de Assis. A literatura cumpria a função de “distrair o espírito dos sinhozinhos e dos estudantes” (1966, p. 222), que constituíam grande parte do público da época, por conta de razões semelhantes às de ser esse também o público predominante na Europa: era o tipo de público com habilidade de leitura e com tempo ocioso a ser ocupado com leitura. Diversão, evasão, entretenimento, era basicamente isso que o leitor buscava nas páginas dos romances publicados nos jornais.

A segunda metade do século XIX vê proliferarem os periódicos literários, confirmando a popularidade cada vez maior da literatura e da forma romance no Brasil, no que era chamado de “imprensa acadêmica”, predominante em São Paulo, em consequência da Academia de Direito. Na Corte, no entanto, predominava na imprensa uma literatura de pouca qualidade e falta de objetividade no trato dos problemas da época, em contraste, por exemplo, às manifestações abolicionistas na imprensa paulista. A revista mais lida era francesa, *Revue dês Deux Mondes*: “o que vinha da França deslumbrava os nossos homens de letras, ao tempo” (SODRÉ, 1966, p. 227). No entanto, mesmo na França, apesar do prestigioso órgão da literatura oficial, *Revue...* era criticada por escritores da época por conta das banalidades nela contidas. Importava-se, desse modo, um suposto requinte francês rejeitado pelos homens de letras franceses.

O fato de ter como público alvo preferencial e dominante as moças e os estudantes estabeleceu o tom da literatura predominante produzida na e para a imprensa:

> Se a parte mais numerosa do público era constituída pelas moças casadouras e pelos estudantes, e o tema literário por excelência devia ser, por isso mesmo, o do casamento, misturado um pouco com o velho motivo do amor, a imprensa e a literatura, casadas estreitamente então, seriam levadas a atender a essa solicitação premente. (SODRÉ, 1966, p. 227)

Com uma sociedade burguesa espelhando-se nos modelos europeus, especialmente franceses, portando-se e vestindo-se nos moldes dos salões parisienses, a imprensa e a literatura terminam por expressar os valores expostos em uma Corte que se exibe à rua do Ouvidor nos trajes da moda, agradando às mocinhas e aos mocinhos com as frivolidades que, naquele momento, os encantavam.

Como afirma Lúcia Miguel Pereira, a respeito do *Jornal da Família*, que possuía, entre seus colaboradores assíduos, Machado de Assis:

> O jornal, como o nome indica, era dedicado às mulheres; entre figurinos, receitas de doces, moldes de trabalho e conselhos de beleza, para ocupar os ócios e a imaginação das senhoras elegantes, um pouco de literatura, quase sempre da lavra de Machado de Assis. E, a despeito do nome do autor, correspondia, certamente, à expectativa das leitoras: literatura amena, de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade. Tudo se passa nesse mundo convencional, onde os desgostos amorosos são os únicos sofrimentos, onde tudo gira em torno de olhos bonitos, de suspiros, de confidências trocadas entre damas elegantes. (1949, p. 54)

Desse modo, a literatura no Brasil, ao associar-se à imprensa e às necessidades de um público restrito e com interesses específicos, submeteu-se a essas premências.

Um outro fator importante da imprensa no período era sua associação política, especialmente no início do século XIX. Havia, desde o início do século, o anseio pela Independência, e o jornal vai colaborar para a difusão das ideias emancipatórias, mostrando-se eminentemente político durante esse período:

> Já então, a consciência da emancipação nacional alcançava o Brasil, praticamente de ponta a ponta. A imprensa era o dado que faltava na composição de forças, de anseios e de aspirações voltados para a Independência. Nela o **jornalismo político** ganhou projeção, multiplicando-se na metrópole e nas províncias, em jornais efêmeros ou em jornais estáveis, de regular periodicidade e existência longa. (BAHIA, 1972, p. 21, grifo do autor)

A efemeridade das publicações era grande. Um dos elementos responsáveis por isso era a própria dificuldade de se manter um jornal. Os altos

custos, associados a um público consumidor reduzido, tornavam o jornalismo uma atividade econômica pouco compensadora.

Pode-se dizer que, de 1808 a 1880, a imprensa vive a chamada “fase inicial”, com agitações políticas no primeiro momento. Após a Independência e a renúncia de D. Pedro, o jornal perde seu aspecto eminentemente político e a aliança com outros aspectos sociais, como costumes e literatura, passam a se encontrar nas páginas dos periódicos.

A partir de 1880, a imprensa toma efetivamente as feições de uma empresa, dentro de um perfil industrial, consolidando-se como veículo de informações políticas, sociais, culturais, especializando-se. O perfil industrial relacionava-se à quantidade e à ampliação da produção, por meio de novos recursos técnicos. Paradoxalmente, no entanto, boa parte da imprensa era sustentada por capital comercial, o que lhe conferia ares de administração portuguesa:

> A técnica é imposta a um meio antes habituado à convivência e à exploração do artista. A prioridade da máquina, a divisão do trabalho, a especialização, a distribuição racional das responsabilidades atingem, ainda que precariamente, a tipografia, causando-lhe um impacto. (BAHIA, 1972, p. 45)

Neste momento, a efervescência política do país, com o engajamento cada vez maior em prol da Abolição e da República, provoca a necessidade de uma postura novamente mais consciente e politizada, e a imprensa passa a ocupar lugar importante no palco dos acontecimentos:

> O clima político pode ser aferido pelo que proclamava o jornal republicano *O Barrete Frégio*, em 1869: “Façamos a revolução. Fora o rei. Cuidado com o exército; onde ele predomina, a liberdade é uma mentira”. (SODRÉ, 1966, p. 243)

Muitos outros jornais adotam essa postura; na Corte, por exemplo, surge *A República*, órgão do Partido Republicano Brasileiro; *O Aigos*, no Amazonas; *O Futuro*, no Pará; *O Amigo do Povo*, no Piauí, dentre inúmeros outros, quase todos perseguidos e empastelados (*Idem*, 1966, p. 244).

Por *A República* passaram importantes nomes das letras da época, como Machado de Assis e José de Alencar, tendo este publicado nas páginas desse jornal o romance de costumes *Til*, sob a forma de folhetins. Os jornais acolhiam os escritores, como é o que ocorre também com Artur Azevedo, que, vindo do Maranhão para o Rio, encontrou um posto no periódico *A Reforma*, com a função de revisor e tradutor de folhetins (*Idem*, 1966, p. 246).

Na verdade, a demanda por maior participação política coincide também com a consciência da importância do jornal frente às novas necessidades da sociedade e de sua função como veículo de massa. A postura combativa pretensamente adotada pela imprensa era a que se supunha esperada no contexto da época, e ela se arvorava a uma postura engajada:

> Ora, o que mais se fazia, naquela fase, era precisamente discutir, pôr em dúvida, analisar, combater. Combater a pretensa sacralidade das instituições: da escravidão, da monarquia, do latifúndio. (SODRÉ, 1966, p. 265)

Consolidava-se o poderio da imprensa política e sua forte influência social como divulgadora de informações e de opiniões. Concomitante e simultâneo a esse processo político, avançava também a literatura veiculada nas páginas de jornal. Com um público limitado, poucas eram as edições de livros, quase todas impressas na Europa. No entanto, os folhetins românticos, especialmente os de tradução francesa, publicados nos jornais, ampliam cada vez mais o público leitor, constituindo-se como fator primordial nesse processo de conquista de leitores. As próprias notícias jornalísticas sofreram uma contaminação do viés folhetinesco. A forma de contar os fatos obedecia a uma sequência que gerasse no leitor uma certa expectativa, despertando o interesse pelo evento noticiado. Além disso, o enfoque no dia a dia confere à notícia de jornal da imprensa o aspecto dos gêneros cotidianos típicos dos romances, oferecendo uma visão da experiência dos fenômenos do real diário:

> O grande público iria sendo lentamente conquistado para a literatura principalmente pelo folhetim, que se conjurou com a imprensa e foi produto específico do Romantismo europeu, aqui imitado com sucesso amplo, nas condições do tempo. O folhetim era, via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato

> mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado. Ler o folhetim chegou a ser hábito familiar, nas sessões das províncias e mesmo na Corte, reunidos todos os de casa, permitida a presença das mulheres. A leitura em voz alta atingia os analfabetos, que eram a maioria. (SODRÉ, 1966, p. 279)

A maioria dos escritores brasileiros do século XIX teve ao menos parte de sua obra publicada sob a forma de folhetins. No entanto, a maioria deles não seguia os preceitos clássicos dos romances folhetinescos, de modelo europeu, que foram os elementos fundamentais de seu sucesso de público, quais sejam, “enredo complicado”, cheio de reviravoltas, mantendo o suspense da trama e instando à atenção permanente do leitor; a “ausência de compromisso com o verdadeiro e até com o verossímil” (SODRÉ, 1966, p. 280), que possibilitam ao leitor experimentar o que seria impossível no real, cumprindo, portanto, o principal papel da leitura na época: a evasão pela fantasia. É o momento em que as revistas de publicação literária se tornam uma tradição, com a escrita especialmente “dedicada ao belo sexo” (*Idem*, 1966, p. 281). O gênero, como explicou Marlyse Meyer (1996, p. 303), em seu longo e mais do que produtivo estudo acerca do folhetim e sua influência no Brasil, era caracterizado

> pela extensão, pelas infindas e atraentes peripécias se alongando no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado? Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, o levassem ao livro.

A despeito de a maioria dos romances brasileiros não seguirem à risca esses fundamentos, grande parte dos escritores sofreu contaminação dessas técnicas, e, em certa medida, utilizou-as como forma de atender à demanda do público, conquistando-lhes o gosto ou tornando-lhes mais palatável o que poderia ser rejeitado. A própria vinculação dos romances ao jornal, tendo-o como principal meio de divulgação, já demonstra essa influência.

Existe uma intrínseca relação entre os homens de letras e a imprensa; é nos jornais que se efetua a divulgação do trabalho literário e é nele que se estabelece a relação entre escritor e público. A maior parte dos escritores do século XIX, início do XX, utilizaram o espaço reservado nos jornais à literatura, produzindo folhetins (fora dos moldes tradicionais europeus, conforme já mencionado)[6], no que se referia ao modo de publicação, ou seja, em partes, em sucessão de capítulos que eram gradativamente servidos ao público, até a edição em livro. Desse modo, a imprensa se definia, em muitos aspectos, por se amalgamar à literatura, uma vez que o rumo mais profissional e a preocupação de ter um papel específico de influência das massas ainda não definiam completamente a produção jornalística.

A importância da imprensa pós-proclamação da República, com seu processo de profissionalização crescente, constituindo-se como empresa, marca, em fins do século XIX, uma significativa alteração de rumo. De modo geral, a empresa artesanal, mais efêmera, que predominou desde sua implementação, é gradativamente substituída por uma de pretensões mais industriais, que tendia à permanência e tentava atender a interesses cada vez mais variados. Somente em fins do século XIX, portanto, alcançamos o perfil mais burguês que a imprensa europeia já há muito possuía. A imprensa passa a ter maior consciência do seu papel cada vez mais influente e tenta mostrar-se cada vez mais como uma formadora de opiniões, além de fornecedora de notícias, apresentando-se, dessa forma, de um modo pretensamente mais profissional. O perfil desse novo modelo é o *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, em cujas páginas se registrou, sob a direção de Rui Barbosa, toda a efervescência política do início da República.

Assim, em fins do século XIX, início do XX, o jornal já se solidificara, a imprensa conquistara seu lugar e suas funções se definiram:

---

[6] Quase todos os autores brasileiros de ficção participaram da produção de folhetins, na época. Machado de Assis publicara, em O Globo, *A mão e a luva*, em 1874; *Iaiá Garcia*, em O Cruzeiro, em 1878; *O Ateneu*, de Raul Pompeia, apareceu na Gazeta de Notícias, em 1878. Taunay publicara *Inocência* em folhetim de A Nação e foi colaborador de A Notícia; Franklin Távora publicara as *Lendas e Tradições Populares*, na Ilustração Brasileira, em 1878; Raul Pompeia deixou contos e as meditações de *Alma Morta* na Gazeta da Tarde, em 1888; Coelho Neto iniciou-se na Gazeta da Tarde; Aluízio Azevedo escreveu e desenhou para revistas e jornais. (SODRÉ, 1966, p., 280, 283-4)

> A passagem do século, assim, assinala, no Brasil, a transição da pequena à grande imprensa. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função. Se é assim afetado o plano de produção, o da circulação também o é, alterando-se as relações do jornal com o anunciante, com a política, com os leitores. (SODRÉ, 1966, p. 315)

As alterações por que passa o jornalismo expressam as novas relações sociais, econômicas, de caráter marcadamente capitalista. Não havia mais lugar para aventuras. A imprensa, como qualquer outro negócio, profissionalizou-se, tornando-se uma empresa em busca de lucros.

Flora Sussekind (1987, p. 24), em sua análise sobre como se operou a recepção aos maquinismos modernos, à evolução das técnicas jornalísticas, chama a atenção para a forma como os escritores, de modo geral, reagiram às inovações técnicas:

> *Reelaboração*, no caso de Lima Barreto; *mimesis* sem culpa, no de João do Rio; *recusa* ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac; um perverso *deslocamento* de quaisquer marcas de modernização, no de Godofredo Rangel – estas são apenas algumas das formas que assume o diálogo entre técnica literária e a disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão no país durante a virada do século e as primeiras décadas do século XIX. (grifos da autora)

A influência de técnicas inovadoras vai afetar a criação literária a partir do momento em que passa a haver uma nova forma de recepção e sensibilidade, tanto do leitor quanto do escritor. A mudança de um país predominantemente iletrado e atrasado a um em que inventos como o cinematógrafo, gramofone, litografia, fotografia em jornais passam a integrar o cotidiano altera significativamente o comportamento e a percepção cotidianos.

Do final do século XIX às duas primeiras décadas do século XX, há no Brasil, como salientam vários autores, um estreitamento nas relações entre literatura e mídia. Se, por um lado, há o fascínio pelas variadas possibilidades das técnicas de impressão, por exemplo, por outro há o temor de que essa relação acarrete uma perda da aura do fazer literário, como ilustra Flora

Sussekind (1987, p. 28) a propósito da relação entre escritor e máquina de escrever:

> [...] hesitante, o escritor parecia ciente de que, à substituição do desenho da própria letra pelo gesto mecânico de datilografia e pelos tipos padronizados das máquinas, se seguiriam, de um lado, uma espécie de confronto em cadeia com os mais diversos artefatos modernos e, de outro, uma agonia da imagem da literatura como uma atividade próxima ao artesanal e marcadamente personalizada. Em parte, é por isso que hesita diante da máquina, diante da substituição do traçado manual pelo registro mecânico. Como oscilaria entre diferentes desdobramentos literários desse diálogo a princípio discreto, mas intensificado desde a virada do século, com a técnica.

Alguns autores, como forma de se oporem ao avanço da técnica, passam a tratar o texto com excesso de ornamentação, de preciosismo verbal, estabelecendo uma tendência ao ornato. Outros, como Lima Barreto, no entanto, se apropriaram de elementos próprios da linguagem jornalística, por exemplo, com suas elipses, vocabulário mais prosaico, em linha mais direta com o leitor. Em um mundo em que os instantâneos fotográficos e cinematográficos começam a se impor, a linguagem mais rápida e direta, como *flashes* da realidade, se torna compatível com uma nova percepção do mundo, percepção alterada especialmente pela influência de dois elementos típicos da modernidade: o cinematógrafo e o automóvel.

> Dessa maneira, se o cinematógrafo acostumava o olhar à reprodução mecânica do movimento, a popularização do automóvel automatizava, via movimentação mecânica, um modo de olhar as coisas em volta como se fossem puras imagens passando ao lado. Enquanto o cinema parecia tornar ainda mais verazes as imagens técnicas, a movimentação dos automóveis, bondes e trens dava aos objetos cotidianos contornos meio mágicos. Desrealizava-os subitamente. (SUSSEKIND, 1987, p. 50)

Entra-se no mundo das fantasmagorias benjaminianas, em que os espectros da realidade foram alteradas por uma percepção de mundo modificada pelos elementos da modernidade. Além dessa forma de percepção transformada por esses elementos, junto às novas técnicas de impressão e reprodução mecânica vive-se um momento em que as mercadorias perdem

seu valor de uso e os reclames se tornam elemento fundamental (AGAMBEM, 2007, p. 69). O anúncio do produto se torna tão importante quanto o próprio produto, seja ele da natureza que for, inclusive literária.[7] Vale o fascínio produzido por aquilo que se vende, o arrebatamento da imagem, independente de seu valor real.

Assim como era estreita a relação entre literatura e jornal, tendo sido este o veículo privilegiado de divulgação dos romances no século XIX e início do século XX, também a propaganda arregimentou os homens das letras. Nomes importantes da literatura da época, como Olavo Bilac, Bastos Tigre, compuseram versos e trovas para marcas de produtos variados: "Não foi só possibilidade de profissionalização para escritores, porém, que a indústria do reclame afetou. No sistema literário brasileiro, também o livro passa a ser visto como mercadoria a ser anunciada" (SUSSEKIND, 1987, p. 66), processo semelhante ao ocorrido na Europa: "O assim chamado *reclame* abria passagem [...]; se chamava a atenção para um livro que, na véspera ou naquele mesmo número, fora objeto de anúncio." (BENJAMIN, 1989, p. 23)

Em um país cujas cidades começam a se modernizar, especialmente o Rio de Janeiro, tudo é elemento de exibição. Assim como Luciano se assombra com o que vê nas ruas de Paris, em suas vitrines e nas vestimentas dos transeuntes, diante dos quais se sente diminuído em suas vestes interioranas e fora de moda, no Rio de Janeiro a exibição também é uma realidade. Exibe-se desde a cidade em sua beleza nos cartões postais até os figurinos franceses com os quais homens e mulheres desfilam pelo centro da cidade. O reclame, desse modo, serve, também na literatura, para essa exibição e para concretizar a ideia da literatura como um produto, especialmente após o advento da imprensa empresarial, como Werneck Sodré e Flora Sussekind destacaram: o jornalismo possibilitou a profissionalização do homem de letras, e foi o modo de divulgação predominante de literatura, afetando a própria produção literária. Há, em fins do século XIX, um crescimento nas tiragens dos periódicos, uma ampliação do número de páginas, um barateamento do processo. Ou seja, o

[7] Até a primeira metade do século XIX, os anúncios possuíam um caráter pessoal, eram escritos de forma a atingir preferencialmente à classe privilegiada ou com a intenção de se dirigir a um público específico. Somente no final do século haverá uma profissionalização da propaganda, que adquire um tom impessoal, visando a um público amplo.

jornal passa por um processo de industrialização, ampliando o público, apesar do reduzido número de alfabetizados:

> Industrialização que lança os jornais na direção de um público de massa, coisa que, no Brasil de inícios do século XX, apresentava certas dificuldades, sobretudo pelo baixo número de alfabetizados: 18,5% da população total (11.444.891 habitantes) em 1890; 33,1% dos 13.422.259 habitantes, de acordo com o censo de 1900. (SUSSEKIND, 1987, p. 73)

A despeito do número limitado de alfabetizados, o jornal era o veículo que possibilitava aos escritores grande possibilidade de ampliação de leitores. Foi ao jornal, dessa forma, que a maioria dos escritores se dirigiu, tanto no Brasil quanto na Europa, o que Balzac e Lima Barreto confirmam.

Essa associação teve consequências importantes na produção literária, na medida em que esta terminou por ter de atender aos interesses da indústria que a promovia. Muitas vezes os homens de letras manifestavam seu incômodo com a forma de produção, com a tendência a uma padronização.

Essa padronização ocorria muitas vezes em decorrência da vinculação entre literatura e público. Atendendo aos princípios folhetinescos, muitos livros eram publicados em partes e a própria confecção do romance acontecia gradativamente, acompanhando as reações dos leitores, de modo a atender às suas expectativas. É o que faz Coelho Neto em boa parte de sua obra.

O escritor brasileiro vivia cindido entre a necessidade de agradar ao público, ávido por leituras à moda folhetinesca, ao gosto popular, ao mesmo tempo em que sentia a premência da criação artística, da vazão estética. É o que vemos, por exemplo, nas críticas aos leitores e leitoras ávidos pelo enredo nas irônicas apostrofações em grande parte da obra de Machado de Assis, tão largamente discutidas pela crítica, e também em saborosa passagem de *Mistério da Tijuca*, de Aluízio Azevedo (*apud* MEYER, 1996, p. 307):

> No Brasil [...] os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. Ponson Du Terrail é o ideal daqueles; para estes Flaubert é o grande mestre. A qual dos dois grupos se deve atender? Ao de leitores ou ao de críticos?

> Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga.

É relevante observar a opção declarada pelo mercado e pelo "agradar ao público". No final das contas, as duas escolhas, da forma como colocadas, não eram nada mais que concessões, porque não refletiam a vontade do escritor, mas as pressões externas. Levando-se em conta o painel pintado por Aluízio Azevedo, vê-se como se coloca o papel do escritor brasileiro, que, além de ter de agradar a um público, ainda em grande parte iletrado, influenciado pelas leituras dos romances folhetinescos franceses, ainda tinha de render louvores aos grandes escritores europeus, restando-lhe pouco lugar à originalidade.

Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko chama a atenção para o fato de que tanto a literatura quanto o literato passam a se identificar pelo chavão e pelo lugar comum, marcas de uma literatura produzida ao sabor dos interesses da imprensa e do público, enquadrando-se no perfil profissionalizante que se impunha. Flora Sussekind (1987, p. 86), por sua vez, afirma que

> diante de um novo horizonte técnico em configuração, interferindo diretamente nas formas de percepção da população, assim como nos modos de impressão e veiculação de textos, é difícil analisar o que se cria então apenas em função de tendências "literárias" anteriores ou posteriores.

A influência da técnica, conquista da crescente profissionalização da imprensa, está presente no trabalho intelectual dos escritores, modificando o modo de constituição dos personagens, a noção de tempo, o perfil do narrador, a "montagem" das histórias.

Se ainda hoje uma das discussões que se levanta é a que diz respeito ao fato de o texto jornalístico ser ou não literário[8], é inegável, no entanto, que a

[8] Essas discussões se encontram em larga bibliografia, como em *O jornalismo como gênero literário*, em que o autor Alceu Amoroso Lima discute o estilo jornalístico com um elemento que emprestou um diferencial à literatura. Em *Jornalismo e literatura: a sedução da* palavra, a seleção de 18 ensaios discute as relações entre jornalismo e literatura, explicitando semelhanças e diferenças e as relevantes contribuições entre ambos os gêneros, e tentando comprovar o estatuto literário que muito do que se produz no jornal possui.

literatura deve à imprensa a profissionalização dos escritores e a divulgação dos romances, especialmente no Brasil. No entanto, nem sempre a relação e/ou influência da imprensa se deu por assimilação de características. Segundo Flora Sussekind (1987, p. 90), três procedimentos básicos de estratégia literária se evidenciam nesse período técnico, de modificação da percepção, de influência da imprensa, conforme já mencionado: imitação, estilização, deslocamento.

O primeiro seguiria a dicção dos jornais, com personagens típicos, em um padrão próximo ao folhetim tradicional, com o uso de ganchos, reviravoltas, suspensão de capítulos. No segundo grupo se encontrariam, por exemplo, Lima Barreto e Euclides da Cunha (não por acaso os dois autores estudados por Nicolau Sevcenko), que reelaboraram os recursos próprios do jornalismo, o primeiro com o uso literário da redundância jornalística, por exemplo, e o segundo ao mesclar reportagem e romance. No terceiro grupo encontravam-se aqueles que se mantinham afastados das temáticas dominantes, deslocando-se para tempos passados, para o campo da memória como forma de preservação de um estilo literário mais puro, numa tentativa de afirmação da subjetividade:

> [...] o texto de memória [...], num momento em que a influência decisiva da dicção jornalística parece sugerir um progressivo apagamento da figura do narrador, constrói trajetória oposta, na direção de uma afirmação da subjetividade sob o signo da lembrança ou de uma narrativa em digressões. (SUSSEKIND, 1987, p. 92)

Na mesma linha de deslocamento, no entanto, mas em direção oposta, havia as revistas do ano, que referendavam a experiência cotidiana, comentando-a, explicando-a em seu processo de realização, orientando o olhar e a compreensão do leitor para o que via.

O olhar do leitor brasileiro, acostumado e educado mais à visão idealizada da natureza que à cidade urbanizada, tem de ser reeducado. Pode-se dizer que a mudança do olhar romantizado com o qual se forjou o imaginário do leitor/ouvinte de romances no Brasil sofreu muito rapidamente uma necessidade premente de alteração e adaptação. Sem ainda haver constituído

um público de leitores efetivos, o jornal perpetuará, em certa medida, a tendência à busca de pouca complexidade artístico-literária, de produções que não exigissem muito esforço, investigação.

Havia um processo evidente de avanços técnicos, de reformas urbanas e sanitárias, um desejo explícito de modernização, acompanhado do consumo de imagens, mas, como quase tudo no percurso brasileiro, essa modernização era travada por problemas de variadas ordens. Existiam as limitações próprias de um país pós-republicano. E mesmo o produtor literário/escritor e o receptor/leitor se adaptavam às necessidades de um mundo de novas percepções com as restrições peculiares que as constituíram, com as condições precárias para a implantação dos avanços técnicos no país.

A literatura, em sua associação à imprensa, teve, como foi destacado, interesses mercantis e mercadológicos a regerem suas regras de organização e a relação entre produção literária e esses interesses reflete, na verdade, uma mentalidade de época e assim deve ser compreendida. Luciano e Isaías vivenciam essa realidade e descobrem que a força impulsionadora da literatura via jornal não é artística, ligada ao talento, aprendem que ela deve nascer dos elementos que a transformem em sucesso certo e imediato. Isso revela a filosofia de uma nova era, moderna, que a tudo transforma em mercadoria, incluindo o artista e a arte.

5. AS ILUSÕES PERDIDAS DE LUCIANO DE RUBEMPRÉ

A víbora da vaidade literária infere por vezes mordeduras muito fundas e até incuráveis, particularmente aos homens limitados.
Fiodor Dostóievski

Essa tão desejada reputação é,
quase sempre, uma prostituta coroada.
Honoré de Balzac

5.1 A mudança no olhar e o fim das similitudes

Conforme análise a respeito do surgimento do romance, ao longo da tradição de ficção, muitas "realidades" foram criadas, cada qual em consonância com as necessidades estéticas, históricas e sociais em que se inscreviam.

Assim, a Antiguidade Clássica, por exemplo, criou o herói épico, representante de uma coletividade, em um mundo em que humano e divino conviviam como concretude dentro do "olhar" da época. Como afirma Hauser, "Nos clássicos, pregavam sobretudo o senso do valor inerente ao homem" (1993, p.8)**,** em uma perspectiva de valorização do humano. A epopeia funcionaria como uma enciclopédia para a construção de uma identidade coletiva, com o herói sendo uma espécie de síntese dos valores da comunidade. A ação da epopeia insere-se no passado e é a partir dele que se constrói o presente, do qual se está afastado. O discurso épico é o discurso do passado:

> O mundo da epopeia é o passado heroico nacional, é o mundo das "origens" e dos" fastígios" da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos "primeiros" e dos "melhores" [...] fala sobre o passado inacessível [...] infinitamente longe do discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus contemporâneos. (BAKHTIN,1998, p. 405).

Na Idade Média, como resposta a um mundo fervorosamente religioso, rejeitam-se os valores puramente humanos, em busca do resgate do “caráter fundamentalmente moral do homem” (HAUSER, 1993, p. 8). Há um rebaixamento do herói e do distanciamento épicos com o surgimento dos chamados “gêneros menores”, comuns no período medieval, nos quais o riso passa a ter espaço e o olhar à realidade passa a ser feito pelo cômico, pelo popular.

> É justamente aqui – no cômico popular – que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas do romance. [...] E é aqui precisamente que se forma uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. Ao lado da representação direta – da ridicularização da realidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. (BAKHTIN,1998, p. 412).

A religiosidade cristã, paradoxalmente, gerou também uma forte relação com um mundo mágico, sensitivo, cósmico, havendo espaço para uma forma de pensar pelo corpo, pelo material, e não só pelo espiritual.

A Renascença, por sua vez, vai ser marcada por uma forma de pensar e de saber diferenciados, feitos tanto pelo viés do encantamento e da magia quanto pelo da razão. Vive-se a transição entre o olhar medieval, em que formas mágicas de ver podiam conviver com o mundo religioso, e o olhar racionalista. É o início do mundo da lógica cartesiana.

René Descartes foi fundamental, conforme destacado, para a configuração do pensamento moderno, racionalista, objetivista, ao criar método próprio de indagação e de pesquisa da verdade. Para isso, buscou dentro de si, de “meditações” pessoais, respostas a questões que considerava insuficientemente explicadas. Nesse percurso de construção de um sistema que desejava inovador, resolveu não se deixar influenciar por nenhuma doutrina ou pensamento aceitos ou formulados por seus preceptores. Surgia aí um sistema totalmente novo e original, que reformulou a Filosofia.

Passou-se a valorizar a criação individual, a supremacia do bom senso, elemento inato e igual em todos os homens, que levaria ao questionamento das verdades tidas como definitivas. Na pesquisa da verdade, devia ser dado

como falso tudo quanto não parecesse absolutamente claro e evidente (DESCARTES,1996, p. 29).

Como, nesse contexto, entram os sentidos e, em especial, o olhar? Se nossos sentidos são comumente enganosos, Descartes preferiu considerar que nenhuma coisa existia tal como por eles nos é apresentada. Desconfiar dos sentidos, salvo quando incontestavelmente comprovados os fenômenos observados, é a nova forma de ver. Ao olhar cabe o lugar do concreto, do visível sem abstrações. Não há espaço, portanto, para o olhar como “espelho da alma”, pois mesmo esta se encontra subjugada a uma explicação, seguindo um raciocínio em busca de uma comprovação. É o império da lógica, da evidência; a luz ilumina a verdade, o sólido.

O contexto cartesiano marcou o pensamento filosófico e todo modo de ver e interpretar a realidade a partir de então, incluindo-se os modos de representação artística. Se no mundo medieval a convivência do homem com o universo se estabelecia a partir de uma relação mítica, mágica e religiosa com o real, esta se perde dando lugar à razão sobre todas as coisas. Pode-se dizer que o pensamento racionalista de Descartes inaugura o mundo moderno e a necessidade de uma nova representação artístico-cultural e de uma nova ficção.

Essa necessidade é gerada, especialmente, pelo fato de que, em suas “Meditações”, Descartes elabora um processo de desqualificação das artes, vistas como elementos que levam ao engano. A imaginação e a imagem são colocadas em um plano inferior; também é colocado sob suspeita o que o olho vê, o conhecimento pelos sentidos, em prol de uma visão aritmética. É necessário que o intelecto corrija o que foi aprendido pela memória, pela imaginação, pelo sentido. A mente criativa germina o engodo; o entendimento, a comprovação, a dedução, a indução são os elementos necessários ao conhecimento real, tal qual formulado por Descartes. Em outras palavras, a visão dos olhos deveria ser corrigida pela mente racional.

Pode-se dizer que tem início o processo de “perda das ilusões” na arte, o que se realiza no romance *As ilusões perdidas*, de Balzac. Nele, a França pós-revolução, da entrada no mecanismo burguês capitalista, é vista em seu momento mesmo de transformação, em um contexto histórico-social sinalizador

de todo processo de alterações que viriam a ocorrer, desembocando no mundo contemporâneo tal qual o conhecemos.

Que tipo de literatura responderia aos anseios individuais da formulação filosófica cartesiana? Partindo do seu mais famoso princípio, pelo qual se tornou conhecido, “penso, logo existo”, percebe-se que a filosofia de Descartes apregoa uma orientação individualista. Segundo ele, para que haja a conquista da verdade é necessário que ao menos o sujeito exista sem sombra de dúvida: “[...] tudo era falso [no pensamento anterior, nos conhecimentos adquiridos], era necessariamente preciso que eu, que o pensava, fosse alguma coisa” (DESCARTES, 1996, p. 38). Assim, o saber passa a separar o homem de si mesmo, da natureza, do universo mágico; para conhecer, segundo Descartes, é preciso alijar o “Deus enganador”, a imaginação, a loucura criativa. O que ocorre em consequência disso? A solidão do indivíduo no universo, incapaz de resgatar a síntese humana que a ambivalência medieval possibilitava; esta elimina a certeza da razão, do entendimento e, por isso, deve ser anulada em favor da compreensão racional, a partir do cartesianismo.

A perda da unidade medieval levou a uma cisão entre sensível e racional; a arte é quem tenta juntar essas duas partes da realidade. É o que faz Cervantes, em *Dom Quixote*, conforme assinala Foucault (1990, p. 61): “Com suas voltas e reviravoltas, as aventuras de *Dom Quixote* traçam o limite: nelas terminam os jogos antigos da semelhança e dos signos; nelas já se travam novas relações”. Em *Dom Quixote* vemos o fim da forma unívoca e tradicional de entender o mundo ocasionado pelas mudanças históricas, culturais e filosóficas que passam a dar lugar à dúvida, ao questionamento, conforme conclui Auerbach (1987, p. 319), em seu texto “A Dulcineia encantada”.

> Dom Quixote só está errado enquanto está louco; só ele está errado em meio a um mundo bem ordenado, no qual todos, afora ele, estão no seu lugar; e ele próprio o reconhece no fim, quando volta, moribundo, ao seio da ordem [...]
> Cervantes nunca teria pensado que o estilo de um romance, e mesmo o melhor de todos, pudesse desvendar a ordem universal. Contudo, também para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de uma forma unívoca e tradicional. Em outros lugares da Europa já se havia

> começado, há muito tempo, a questionar e duvidar, e até construir de novo a partir do próprio. (grifos nossos).

O mundo da similitude, da apreensão da realidade pelos jogos de semelhança, já não possui mais lugar; o imaginário já não encontra mais resposta possível no contexto da época. Quixote deseja recuperar a vinculação mágica do homem com o universo em um mundo que não mais a deseja:

> Dom Quixote desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica [...]. Os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam. (FOUCAULT, 1990, p. 63).

A construção do real ficcional a partir de relações de semelhanças, quaisquer que fossem elas, não é mais o desejável. Em sua trajetória, Quixote segue prescrições fantásticas, que não encontram correspondência no real, realizando uma semelhança impossível, pois decalca sua aventura de elementos fantásticos dos romances de cavalaria, cuja similitude não se sustenta no plano da realidade, só é concreta no mundo fantasioso da ficção. Daí a sua experiência ter de se construir no campo da loucura, pois ele vive o análogo impossível, improvável, em última instância, artístico. As semelhanças que ele traça são risíveis porque impossíveis no mundo do concreto, da razão; no entanto, são cabíveis no espaço da similitude encantada que é a literatura. Desse modo, *Dom Quixote* é, segundo a crítica, a primeira das obras modernas, anunciando o fim das relações de similitude, do pensamento baseado na semelhança. Segundo Foucault (1990, p. 66),

> No começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões.

O conceito de semelhança, a partir de Descartes, é substituído por uma análise feita em termos de identidade e de diferença, marcando “o

desaparecimento das velhas crenças supersticiosas ou mágicas e a entrada, enfim, da natureza na ordem científica" (FOUCAULT, 1990, p. 70). Para Foucault, o fim da interpretação do mundo pelo sistema da semelhança teria a vantagem de trazer encanto para o caráter ilusório por trás dessas semelhanças, o que nos leva ao conceito de realismo em literatura e ao surgimento do romance como nova forma de produção ficcional.

5.2 Realismo e Romance em *As ilusões perdidas*

Como salientamos anteriormente, Bakhtin (1998, p. 397) afirma, como traço definidor do gênero romance, seu aspecto inacabado, em processo, e que esse seria o motivo de ele não possuir um cânone a defini-lo. Ian Watt definiu, como visto, alguns critérios para o estabelecimento de denominadores para a caracterização do gênero romance e Watt estabeleceu como um dos principais critérios para determinar um texto narrativo como romance o seu grau de realismo, contrapondo-o à prosa de ficção anterior.

Por realismo, como elemento de originalidade, Watt designa a capacidade de retratar toda a experiência humana e não só as que se prestariam à literatura (1990, p. 13). Essa perspectiva se opõe à noção universalizante antecedente e já havia sido assinalada por Auerbach (1987, p. 317) em relação a *Dom Quixote*, quando o autor aponta a superioridade do realismo de Cervantes em relação ao dos escritores de seu tempo:

> [...] uma aptidão enérgica de imaginar seres humanos muito diferentes em situações muito diversas; de exprimir e apresentar com vivacidade todos os pensamentos que vêm à mente, todos os sentimentos que vêm ao coração e todas as palavras que vêm aos lábios. Esta aptidão ele [Cervantes] a possui tão imediata e fortemente, e, ao mesmo tempo, tão independente de toda intenção que quase todo o realismo de tempos anteriores parece, ao seu lado, limitado, convencional ou preso aos seus fins.

A partir das *Meditações* e com *O discurso do Método*, Descartes já determinara as novas diretrizes do pensamento racional, baseadas no individualismo, na capacidade humana de criação de uma verdade:

> [...] quer estejamos acordados, quer dormindo, nunca nos devemos deixar de persuadir senão pela evidência da nossa razão. Há que se notar que digo de nossa razão, e não de nossa imaginação, nem de nossos sentidos. (DESCARTES, 1996, p. 45)

Além de alterar as perspectivas nas áreas da Matemática e da Biologia, o pensamento cartesiano, como já mencionamos, modificou também a relação do homem com a arte. Ao dissociar o pensamento de uma tradição precedente, Descartes relegou a segundo plano o conhecimento anterior a sua teoria, especialmente as formas de conhecimento pela arte. O romance, desse modo, surge como "a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação [cartesiana] individualista e inovadora" (WATT, 1990, p. 14). Antes do surgimento do romance, a experiência individual quase sempre servia ao propósito de representar valores universais; passa-se, com o romance, à apresentação da experiência individual, em seu caráter único e sempre novo (WATT, 1990, p. 15).

Os enredos tradicionais são recusados em busca das experiências originais. A necessidade de novidade, do original, se acentua ainda mais quando se compreende que o surgimento do romance também é fruto de uma série de transformações de ordem histórica, social e econômica.

Sendo "o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela" (BAKHTIN, 1998, p. 398), o romance ocorre no presente, se constituindo com e na realidade em processo e, dessa forma, profundamente associado ao tempo e ao espaço em que se inscreve (BAKHTIN, 1998, p. 400). Esse aspecto do gênero romance é especialmente importante para a análise da obra *As ilusões perdidas*, de Balzac. O romance tem início com uma inscrição temporal que pode ser depreendida com a continuidade da leitura – os fatos se desenrolam entre 1819 e 1823 – e com uma delimitação espacial precisa; trata-se da França, especificamente de uma cidade de província, Angoulême, associada, já no capítulo inicial, a um espaço de oposição, Paris. Apresenta-se também uma informação fundamental à construção do enredo: a importância da tipografia e da imprensa para o percurso narrativo.

> Na época em que começa essa história [1819], a impressora de Stanhope e os rolos de distribuição de tinta não funcionavam ainda nas pequenas tipografias de província. Não obstante a especialidade que a põe em relação com a tipografia parisiense, Angoulême ainda se servia de prensas de madeira, às quais a língua deve a expressão “fazer gemer os prelos”, atualmente sem aplicação. (BALZAC, 1978, p. 15, primeira parte, cap. I).

Já no parágrafo inicial, o narrador constrói uma ilusão de referencialidade precisa, fazendo com que o leitor saiba exatamente quando e onde os fatos se desenrolam; delimita também o caráter ficcional do que será tratado ao optar pelo uso do termo “história” ao que será contado. Ademais, atribui uma oposição entre província e capital, Angoulême e Paris, indicando uma tradição mantida no interior, as “prensas de madeira”. Estabelece, por fim, um suposto distanciamento em relação aos fatos, colocando-se em um presente afastado do tempo dos eventos narrados, ao dizer que o comentário feito encontra-se “atualmente sem aplicação”.

Como afirma Bakhtin, as noções de tempo e espaço, aplicadas ao conceito “realista” de Ian Watt, mostram-se fundamentais não só por imprimir ao texto um caráter verossímil, mas por emprestar ao enredo factualidade ficcional. Esses elementos levam o leitor a uma referencialidade necessária, especialmente para o público da época, inserindo-se no chamado “realismo moderno sério”, que “não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução”, conforme constatou Auerbach (1987, p. 414) acerca da obra de Stendhal e de outros autores franceses do século XIX, como Balzac e Flaubert. Nesse sentido, é importante analisar a que tipo de contexto e de público o romance se filia.

O fim do mecenato, a derrocada aristocrática, a solidificação do pensamento burguês, o desenvolvimento da imprensa são determinantes para o surgimento e a popularização do romance, como analisado na parte inicial desta tese. O romance se desenvolve no contexto da imprensa, atingindo um público de gosto pouco refinado, que buscava na literatura uma forma de

entretenimento. Logo, quanto maior a aproximação com o real, com elementos referenciais, quanto mais próximo do mundo conhecido e reconhecido pelo leitor, maior a sua possibilidade de êxito. E o êxito era um fator determinante para que a literatura, transformada em objeto, em mercadoria a ser vendida nos jornais, fosse consumida. A relação do romance com o processo de mercantilização da arte no contexto das transformações sociais burguesas não pode ser esquecida, e será elemento fundamental na análise do percurso de Luciano em Paris, assim como do de Isaías Caminha, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*.

Segundo a maior parte dos críticos, o novo romance, ou a nova prosa de ficção, teria sua origem nos autores ingleses do século XVII, como Fielding, Sterne, Defoe. O seu florescimento e a sua popularidade, no entanto, associam-se às transformações pelas quais passa especialmente a França dos séculos XVIII e XIX, quando florescem os folhetins.

Como Walter Benjamin destaca, o folhetim angariou uma alta cotação nos jornais, popularizando-os, e esse fato “ajudou os escritores que o forneciam a fazer nome junto ao público” (BENJAMIN, 1989, p. 26). As mudanças no mercado consumidor geraram transformações na aquisição do objeto artístico e redimensionaram o papel do escritor que, para o bem ou para o mal, passou a necessitar de relações estreitas com a imprensa de forma a ser reconhecido e lido.

As modificações na relação entre produção e recepção da arte criaram a necessidade da aproximação com o real, de modo a trazer a realidade do leitor, e do próprio escritor, para a literatura:

> [...] o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado) [...].
> [...] se entrelaça indissoluvelmente com a ação direta das transformações da própria realidade, que determinam também o romance e que condicionam a sua supremacia [...]. (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Ao inserir a história em um contexto conhecido e, por isso, facilmente reconhecido, desperta-se o interesse pelo que vai ser contado, pelo que virá,

pela conclusão dos fatos. Isso só é possível a partir do romance, de uma prosa que contemple o presente em processo:

> O interesse particular pelo “o que vem depois” (o que vai acontecer?) e o interesse pela “conclusão” (como terminará) são característicos unicamente para o romance e possíveis somente na zona de proximidade e de contato (impossíveis numa representação remota). (BAKHTIN, 1998, p. 421).

Melhor que todos os outros gêneros, o romance tem como elemento renovador o presente, expressando a evolução do mundo em processo, representando “para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo” (BAKHTIN, 1998, p. 403). *As ilusões perdida*s, romance que pode ser lido de forma independente, mas que se insere na grande obra de Balzac, *Comédia Humana*, enquadra-se perfeitamente no que Bakhtin (1998, p. 405) considera como “discurso de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus contemporâneos”.

5.3 *As ilusões perdidas*: a construção da realidade

Em Balzac percebemos o processo, tão bem assinalado por Walter Benjamin, da experiência do homem alterada pelas mudanças no tempo e no espaço. A percepção humana em transformação junto com seu modo de existência; a existência passando a ter um condicionamento não só natural, mas também de caráter histórico:

> No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (BENJAMIN, 1986, p. 169).

O romance de Balzac insere-se justamente em um contexto de grandes transformações sociais: é o fim do período heroico de Napoleão, da Revolução Francesa, da crença no poder dos valores burgueses, na possibilidade do homem se fazer por si mesmo (a ideia do *self-made man*), de enriquecer,

enfim, de trilhar um caminho novo e repleto de possibilidades. É o momento da capitalização da sociedade, dos valores mesquinhos do mercado se imporem sobre o homem, da ascensão triunfal do capitalismo, ou seja, é o mundo em transformação, em modernização, em que imperam as substituições: “a vida das ‘stanhopes’ é a morte do tipo” (BALZAC, 1978, p. 19, primeira parte, cap. I), uma tecnologia substituindo a outra, mercadorias novas se impondo, um mundo em permanente estado de mutação.

O romance se divide em três partes, retratando o percurso em especial de dois personagens: Luciano de Rubempré e David Séchard, que apresentam afinidades intelectuais e emocionais, mas caracteres absolutamente opostos. A primeira parte do romance – “Os dois poetas” – retrata cada um desses personagens, suas origens – elemento determinante para explicar suas trajetórias pessoais – e indica ao leitor a natureza de cada um.

David Séchard é filho de um tipógrafo iletrado que alcançou a riqueza trabalhando como “Urso” em uma tipografia e adquirindo-a a preços módicos após o falecimento de seu patrão; Jerônimo Nicolau Séchard é o homem ladino, que dribla sua ignorância através do tino para negócios e da esperteza. Apesar do desprezo que nutre pelo conhecimento escolar, envia o filho a Paris, com o fim de estudar a alta tipografia. O filho, desse modo, substituiria o pai em suas funções e pagaria – caro, como David descobre em seu retorno a casa – pela educação recebida. A natureza de David, no entanto, era em tudo contrária à do pai, mas os estudos renderam-lhe conhecimento para fazer dele um inventor, processo que lhe vale a perda das ilusões aludida no título. Solitário, criado sem uma figura que lhe desse verdadeira atenção e sem o carinho paterno, David tornou-se uma pessoa de modos afáveis, avessa a discussões, sem inclinação para questões práticas; era um homem da invenção, da criação, e não da vida comercial.

> As pessoas generosas dão maus comerciantes. David possuía uma natureza pudica e terna, dessas que se assustam com uma discussão e que cedem no momento em que o adversário lhes lardeia um pouco mais o coração. (BALZAC, 1978, p. 20, primeira parte, cap. I).

Luciano Chardon, por sua vez, é o rapaz criado dentro de uma redoma de carinhos e afetos, tanto maternos como por parte da irmã, Eva, uma espécie de duplo da própria mãe. Além disso, teve na figura paterna a imagem do homem criativo, imaginativo, que desejava enriquecer e que educou os filhos para essa possibilidade para ele mais do que concreta. Após sua morte, a família viu-se na miséria e os sonhos de uma vida folgada e farta desapareceram. Assim, por motivos diversos, Luciano também não possui inclinação para a vida prática, criado que foi para o sucesso a ser promovido pela descoberta do pai, não levada a cabo, a cura da gota, “doença dos ricos”, com a qual ele mesmo enriqueceria. A juventude, a beleza, o fato de ser poeta, de ser protegido pela mãe e pela irmã de qualquer infortúnio incômodo, tudo contribui para que Luciano alheie-se da realidade em que vive e creia que seu destino não é o de um provinciano pobre. As heranças de família são determinantes para a própria trajetória de desilusão de Luciano:

> [...] como todos os filhos do amor, tiveram [Luciano e Eva] por herança a maravilhosa beleza da mãe, presente tantas vezes fatal quando a miséria o acompanha (BALZAC, 1978, p. 24, primeira parte, cap. I).

Velhos amigos de escola, David e Luciano se encontram após o retorno daquele de Paris e a amizade frutifica a partir de uma série de afinidades que descobrem ter, apesar de serem tão diferentes. Na verdade, Luciano possui, durante toda a sua trajetória, a incrível capacidade de seduzir, pela beleza ingênua, pelo encanto do fazer poético, todos aqueles que possuem uma boa índole (como é o caso dos personagens do Cenáculo, especialmente de de Arthez). Durante a primeira parte do romance, há uma simultaneidade narrativa em relação aos dois personagens: a ação de um acaba refletindo e influenciando a ação do outro.

> Os laços daquela amizade de escola, assim renovados, estreitaram-se logo pela semelhança de seus caracteres. Ambos, com espírito pleno de muitos dons, possuíam a alta inteligência que põe o homem ao nível de todas as sumidades, e viam-se, não obstante, lançados ao fundo da sociedade. Essa injustiça da sorte foi-lhes um liame poderoso. Além disto,

> ambos haviam chegado à poesia por caminhos diferentes. (BALZAC, 1978, p. 25, primeira parte, cap. I).

O narrador se preocupa em conduzir o leitor pela vida dos personagens e em antecipar, através dessa caracterização, as consequências da formação moral e pessoal de cada um. A todo momento, o narrador retoma e endossa as impressões iniciais do leitor em relação aos personagens; não há como não perceber os caminhos que cada um vai trilhar e não formular opiniões a respeito deles. Assim, David é o homem "de sentimentos elevados", "bom caráter", de "espírito melancólico e meditativo". Luciano, por sua vez, possui as mais perfeitas características físicas; ele é um "Sileno"[9], de "testa e nariz gregos", de "olhos negros de tão azuis", com um "sorriso dos anjos tristes". Seu caráter, no entanto, contrasta com a beleza angelical que apresenta: acredita que o êxito "é a justificativa de todos os meios, ainda que vergonhosos", "possuía no mais alto grau o caráter gascão, atrevido, [...] que não recua diante de uma falta se lhe dá proveito"; é o homem das tendências ambiciosas. O contraste entre a compleição física angelical de Luciano e as suas tendências morais só acentua seus defeitos, especialmente em comparação aos atributos físicos um tanto quanto abrutalhados de David, que cercam, no entanto, um espírito puro. Desse modo, o leitor não se surpreende ao perceber que as impressões positivas de David em relação a Luciano, assim como as da mãe e da irmã, estão fadadas ao erro. E também não se surpreende ao perceber o processo de derrocada ao qual inevitavelmente se vincula o personagem.

A inscrição em uma temporalidade precisa, que denota uma inserção histórico-social, remete à necessidade de criar no leitor a ilusão de referencialidade mencionada por Barthes (2004, p. 189) em "O efeito de real", fazendo com que a ficção pareça mais real que a própria realidade. Daí a importância das descrições no romance de Balzac. Além de narrar as origens das personagens, determinando sua índole por uma série de elementos, o

[9]**Sileno** (em grego antigo: Σειληνός, transl. *Seilēnós*; em latim: *Silenus*) era, na mitologia grega (e posteriormente na mitologia romana), um dos seguidores de Dioniso, seu professor e companheiro fiel. Notório consumidor de vinho, era representado como estando quase sempre bêbado e tendo de ser amparado por sátiros ou carregado por um burro. Sileno era descrito como o mais velho, o mais sábio e o mais beberrão dos seguidores de Dioniso, e era descrito como tutor do jovem deus nos hinos órficos. (**Wikipédia**, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sileno>. Acesso em: 19/06/2012, às 16h16min.)

narrador se preocupa em inseri-las na realidade da província em que se encontram. A caracterização da cidade de Angoulême é fundamental para que o leitor compreenda que espaço fomentou aqueles caracteres. Dividida entre parte alta, antiga, tradicional, onde ficam o governo e a aristocracia, e parte baixa, próxima ao rio e à estrada Paris-Bordéus, onde a cidade cresceu e prosperou através do comércio, originando o bairro de Houmeau, a cidade guarda a imobilidade própria dos valores provincianos.

> Angoulême é uma velha cidade, construída no cimo de um rochedo [...] as suas muralhas e a encosta muito íngreme do rochedo condenaram-na à mais funesta imobilidade.
> [...] O bairro de Houmeau tornou-se uma cidade rica e industriosa, uma segunda Angoulême, que invejava a cidade alta onde ficaram o governo, o bispado, a justiça, a aristocracia. O Houmeau, assim, não obstante seu ativo e crescente poder, nunca passou de uma dependência de Angoulême. No alto, a nobreza e o poder, embaixo, o comércio e o dinheiro; duas zonas sociais constantemente inimigas sob todos os aspectos; difícil era assim adivinhar qual das duas cidades mais odiava a rival. (BALZAC, 1978, p. 29-30, primeira parte, cap. I)

A provinciana cidade é estratificada em sua própria estrutura físico-geográfica, é imóvel em seus costumes, e rivaliza socialmente entre um *status* desprovido de riqueza e uma riqueza desprovida de *status.* A parte baixa deseja ascender à alta e a alta deseja as benesses da riqueza que vem de baixo. Nada mais natural que o espírito de Luciano ambicionasse alcançar ao menos a parte superior de sua cidade, já que o dinheiro tinha-lhe sido negado. Além disso, alcançar a cidade alta seria uma maneira de ser reconduzindo ao seu lugar de direito: ao nome aristocrático de sua mãe, perdido quando de seu casamento com um químico sem sobrenome aristocrático, um Chardon.

Em linhas gerais, o romance trata da trajetória desses dois personagens e da perda das ilusões, no plural, representando o fato de elas não serem exclusivas de um personagem específico nem serem a perda de um único ideal. Balzac se propõe a compor para o leitor um quadro das transformações da França no período em que inscreve a história, próximo de sua própria inserção histórico-social. O autor reflete, e nos leva a refletir com ele, a respeito das perdas, de modo geral de caráter intelectual, que ocorrem em consequência das novas formas de percepção do papel do intelectual, do

escritor, como Luciano, e do gênio inventivo, como David, circunscritas a uma perspectiva nova, mercadológica, do consumo. Mas de que forma a escrita de Balzac alcança essa intenção? De que artifícios narrativos ele se vale para escrever dentro de um ponto de vista do romance moderno, com uma perspectiva realista séria, conforme afirmou Auerbach? Que tipo de narrador e que construção narrativa se apresentam?

5.4 O papel do narrador e a escrita da narrativa

O narrador, em *As ilusões perdidas*, apresenta a preocupação de manter um pleno domínio dos fatos narrados, conduzindo, quase que pelas mãos, o leitor, mas, longe de fazer disso uma espécie de transcrição neutra de uma realidade observável, ele interfere, ratifica opiniões, levando o leitor a olhar sob sua perspectiva. Passando de elementos gerais, do olhar plano, para os detalhes específicos, utiliza uma série de recursos técnicos para construir uma referencialidade ilusória, um engodo do real. Uma dessas estratégias é a mistura do real com o ficcional. Entremeando a trajetória de David e Luciano, Balzac traça um painel da história recente da França, associando a literatura ao real de maneira inequívoca.

O romance tem início com uma explicação a respeito do desenvolvimento da tipografia em Angoulême a partir de uma análise do processo social que permitiu a Nicolau Séchard enriquecer: os eventos da "borrasca do Terror", com suas perseguições aos nobres aristocratas, o período da Restauração, tudo enumerado de maneira irônica. A sorte contempla o personagem com a possibilidade de comprar a tipografia onde trabalhava, mas, analfabeto que era, precisava de alguém para a produção e revisão dos textos. Encontra-o primeiro na figura de um conde e, posteriormente, na de um padre:

> Jerônimo Nicolau Séchard teve a felicidade de encontrar um nobre marselhês que não queria nem emigrar, para não perder as terras, nem se mostrar, para não perder a cabeça, e que só poderia arranjar o que comer por um trabalho qualquer. O Sr. Conde de Maucombe envergou assim o humilde avental de um tipógrafo de província: compôs, leu e revisou os decretos que impunham a pena de morte aos cidadãos que escondessem

> nobres; o Urso tornado Bobo os imprimiu e fez fixar, e ambos se conservaram sãos e salvos. Em 1795, passada a borrasca do Terror, Nicolau Séchard viu-se forçado a procurar outro chefe de oficina. Um padre, depois bispo com a Restauração, e que se recusava por esse tempo a prestar juramento, substituiu o Conde de Maucombe até o dia em que o primeiro cônsul restabeleceu a religião católica. O conde e o bispo viriam a se encontrar mais tarde na mesma bancada da Câmara dos Pares. (BALZAC, 1978, p. 16, primeira parte, cap. I).

A história de Nicolau Séchard, cujos traços de caráter sinalizamos anteriormente, e seus "golpes de sorte" estão associados aos eventos históricos da época. O retrato desse processo é pontuado por um elemento recorrente no narrador de *As ilusões perdidas*: a ironia. Nicolau Séchard mantém-se no ramo da tipografia a partir da ação de um nobre perseguido, a quem dá refúgio em troca de trabalho, cuja função é revisar decretos de imposição da pena de morte a quem esconde nobres. E, ao sabor da situação, tem posteriormente atuando como chefe de oficina um católico que se sente perseguido pelas suas posições religiosas. O ápice da ironia, no entanto, se encontra no último período do parágrafo quando, ambos, conde e, agora, bispo, se encontram na mesma bancada da Câmara dos Pares, devidamente restabelecidos em suas posições e cargos sociais: tudo muda para continuar como era antes.

Essa necessidade de inserir os fatos nos eventos do real, de construir uma historiografia também dos costumes, foi fixada pelo próprio Balzac, assim como o desejo de abarcar a realidade em todas as suas partes: "[...] a história social feita em todas as suas partes, eis a base. Não serão fatos imaginários; será o que acontece em toda parte" (BALZAC *apud* AUERBACH, 1987, p. 429). Por conta dessa premência em abarcar o que acontece em "toda parte", o romance de Balzac apresenta um excesso de descrições que busca conferir ao texto a legitimidade desejada. O narrador exibe detalhes, minúcias, em uma tentativa globalizante que sabemos impossível no mundo moderno, pois há um limite para o conhecimento, para o que o olhar pode ver. Por trás do descrito sempre há algo que não foi capturado pela visão. Daí a fragmentação do olhar, que se encontra não em uma posição estática, mas em permanente deslocamento. As descrições de Balzac, no entanto, ainda que construam uma

“ilusão de referencialidade” e, nesse sentido, cumpram o propósito do autor de dar conta do mundo ao redor, possui uma função ainda maior na obra.

Quanto mais surgem as descrições em Balzac, mais se conotam os objetos do real e mais se aproxima esse real do ficcional. Ao contrário da ideia corrente de que as descrições servem como mera tentativa de capturar o real, como se fosse uma espécie de fotografia, segundo o senso comum, Balzac constrói um novo modo de ver a realidade ao conduzir o olhar do leitor para elementos que passariam despercebidos, inserindo-os, assim, no campo da criação artística. Os objetos, as paisagens, as vestimentas, os ambientes, tudo é descrito com a finalidade de dar suporte aos elementos da história, para justificar e explicar os eventos, para tornar significativos os acontecimentos. É o que Auerbach (1987, p. 423) define como “realismo atmosférico”:

> [...] todo espaço vital torna-se para ele [Balzac] uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais. [...]
> O realismo atmosférico de Balzac é um produto de sua época, é ele próprio parte e produto dessa atmosfera. [...] desenvolveu também a compreensão orgânica para a peculiaridade atmosférica da própria época, em todas as suas variadas formas. O historicismo e o realismo atmosférico estão em estreita correlação [...]

Balzac não faz a descrição pela descrição, como um acessório utilizado unicamente para dar forma visual aos elementos descritos. Esses elementos carregam significação em si, porque compõem a realidade do enredo, complementando-o, e desempenham o papel de antecipadores dos fatos que ocorrerão na narrativa.

A descrição inicial dos processos tipográficos em Angoulême, por exemplo, serve para caracterizar Nicolau Séchard, que, por sua vez, se define pelo seu percurso pessoal inserido em uma dada realidade histórica, determinando também o seu tipo de pessoa e, por conseguinte, justificando a espécie de pai que ele é. Por extensão, a própria caracterização de David

Séchard se impregna das consequências da conjunção de todos esses elementos.

Outro exemplo significativo ocorre quando Luciano, envolvido com a Sr.ª de Bargeton, aristocrata da parte alta da cidade, inicia as preparações para a sua aventura em Paris. Levado pelas mãos daquela "rainha" da província, e por ela prontamente abandonado quando a aristocracia elegante de Paris, na figura da prima, Marquesa de Espard, lhe chama à razão, Luciano prepara-se para a fama. O deslocamento espacial que dá início à segunda parte do romance, semelhante ao efetuado por Isaías, propiciando sua experiência transformadora, é fundamental para o percurso de desilusões do personagem, mas, antes de sua derrocada, é interessante observar como ele se prepara para entrar nos salões aristocráticos de Angoulême:

> Só sua irmã foi iniciada no segredo [de que Luciano fora convidado para entrar nos salões da Sr.ª de Bargeton pelo fato de ser um poeta – da província, como o narrador faz questão de constantemente frisar]. Como boa dona-de-casa, como divina adivinha, Eva tirou alguns luíses do seu mealheiro a fim de comprar sapatos para Luciano na melhor casa de Angoulême, e um traje novo no mais célebre alfaiate. Guarneceu-lhe a melhor camisa com um peitilho que ela mesma engomou e pregueou. E que alegria, quando o viu assim vestido, como se sentiu orgulhosa do irmão! Quantas recomendações! Lembrou-se de mil pequenos nadas. O hábito da meditação havia dado a Luciano o costume de apoiar os cotovelos assim que se sentava; chegava até a puxar uma mesa para se apoiar. Eva lhe proibiu o deixar-se levar a movimentos descuidados no aristocrático santuário. (BALZAC, 1978, p. 37-8, primeira parte, cap. II, grifos nossos).

A atenção com as vestimentas e com o comportamento de Luciano ao entrar no "aristocrático santuário" assinala a preocupação cada vez maior com o modo como as pessoas nos veem; o olhar da opinião, em um mundo em que ela se forma a partir da observação externa, passa a ter uma importância muito grande com a entrada no mundo moderno capitalista e de consumo (BENJAMIN, 1989). Essa importância é continuamente sinalizada por Balzac que, dessa forma, evidencia ao leitor a nova maneira de percepção da realidade em seu próprio processo de formação.

Cumprindo o papel de antecipar os fatos, o narrador reafirma o destino de Luciano a todo o momento: “Luciano em casa da Sr.ª de Bargeton representava para Eva o madrugar da fortuna. A santa criatura ignorava que lá onde começa a ambição cessam os sentimentos ingênuos” (BALZAC, 1978, p. 38, primeira parte, cap. II).

A descrição da mansão da Sr.ª de Bargeton também é significativa no que diz respeito à intenção do narrador de significar os elementos descritos, fazendo-os cumprir uma função dentro da tessitura textual:

> [...] Ao chegar à rua do Mercado nada nas coisas exteriores espantou Luciano. O Louvre posto tão alto na sua imaginação era uma casa construída de pedra de talhe típica da região e dourada pelo tempo. Seu aspecto, bastante triste visto da rua, revelava-se muito simples interiormente: era a corte da província, fria e limpinha; uma arquitetura sóbria, quase monástica, bem conservada. Luciano subiu por uma velha escada de balaústres de castanheiro, cujos degraus eram de pedra até o primeiro andar.
> Havendo atravessado uma antecâmara mesquinha e um grande salão mal iluminado, foi encontrar a soberana num salãozinho com lambris de madeira esculpida e pintada de cinzento, ao gosto do século passado. O alto das portas era ornado de *camïeu*. Um velho damasco vermelho, pobremente enquadrado, decorava os panos da parede. Os móveis de forma antiquada se escondiam lastimosamente sob capas de xadrez vermelho e branco. (BALZAC, 1978, p. 38, primeira parte, cap. II).

Tudo no ambiente denota a decadência da aristocracia provinciana, ganhando relevo pela seleção vocabular; os adjetivos remontam semanticamente à negatividade (“triste”, “fria”, “sóbria” “monástica”, “cinzento”, “velho”, “antiquada”), o que também ocorre na escolha dos advérbios “pobremente” e “lastimosamente”. A negatividade na construção do espaço é também acentuada pelo uso semanticamente depreciativo do sufixo de diminutivo *–inha/o* em “limpinha” e “salãozinho”. Tal ambiente aparentemente contrasta com a figura da soberana. No entanto, essa oposição só é perceptível ao olhar ainda assim deslumbrado de Luciano. O narrador, por seu lado, se encarrega de criar uma simetria entre o espaço e a personagem que nele reina, retificando as impressões de Luciano por meio de observações críticas:

> O rapaz examinou, com olhares discretos, aquela mulher, que lhe pareceu em harmonia com seu renome: não desmentia nenhuma das idéias que fizera sobre uma grande dama. [...] A nobre dama tinha essa tez luminosa com que a mulher compensa os pretensos inconvenientes dessa cor fulva. Seus olhos cinzentos cintilavam; sua fronte, já com leves rugas, coroava-os dignamente com sua massa branca ousadamente modelada. [...] O vestido, negligentemente trespassado, deixava ver um colo de neve, onde o olhar adivinhava seios intatos e bem implantados. [...] Achou-a uma mulher antes emagrecida do que magra, amorosa sem amor, doentia apesar de sua força. Seus defeitos, que suas maneiras exageravam, agradaram-lhe, porque os moços começam por amar a exageração, essa mentira das almas belas. Não notou as faces sem frescura, ásperas nos pômulos, às quais o tédio e alguns sofrimentos haviam dado uma coloração de tijolo. Sua imaginação apossou-se daqueles olhos de fogo, daqueles elegantes anéis de cabelo onde cintilava a luz, daquela esplêndida brancura luminosa às quais ele se prendeu como uma borboleta atraída pelas lâmpadas. [...] (BALZAC, 1978, p. 38-9, primeira parte, cap. II).

Toda construção dos cenários, dos espaços, da ambientação, dos personagens, na primeira parte da narrativa, serve para que, em contraste com ambiente parisiense, se reforce a decadência provinciana e se confirme a inutilidade dos sonhos construídos. Todos eles desembocarão na desilusão porque foram forjados em outro território, sob outros códigos que não os da capital. Na Paris das galerias, da elegância esnobe, da literatura veiculada e sustentada pelos jornais, do consumo e do mercado, os valores e sonhos provincianos não têm espaço.

A Sr.ª de Bargeton, por exemplo, parece a Luciano uma rainha, governando os sonhos de ascensão do povo de Houmeau do alto de sua mansão em Angoulême, e ela, por sua vez, vê-se arrebatada pela excessiva beleza do poeta e pela aura de distinção que ele possui pelo fazer poético-literário, vendo-o como “a própria poesia” (*Idem*, p.38). Todas essas imagens cuidadosamente construídas são destituídas de valor quando deslocadas de seu ambiente e vistas pelo olhar da capital.

Assim, ao final da primeira parte do romance, vemos Luciano deixar a família sem assistir ao casamento de sua irmã e de seu melhor amigo e ir em direção aos seus sonhos, de amor e de fama, sem esquecer de enviar “por

diligência" o famoso traje azul que tantos elogios arrancava de todos com quem convivia. É nesse ponto que vemos, de maneira nítida, a importância das descrições feitas. O confronto com o modo como o casal passa a ser visto e a se ver em Paris, com todas as imagens minuciosamente construídas ao longo da primeira parte do romance, realça a importância dos elementos descritos, provocando o choque da diferença. A percepção é alterada quando inserida em um novo contexto, ou, conforme as palavras do narrador, as pessoas são destituídas de valor "quando separadas das pessoas, das coisas, dos lugares que lhes servem de moldura" (*Idem*, p.89, segunda parte, cap. I).

No ambiente da capital, tanto Luciano quanto a Sr.ª de Bargeton perdem seu brilho, especialmente pelo que aparentam. A moda, nesse contexto, surge como elemento de identidade em uma sociedade compartimentada, em que identidade é também igualdade, funcionando como índice caracterizador da modernidade, conforme assinalou Walter Benjamin (1989). O olhar, tanto de Luciano quanto da Sr.ª de Bargeton, vai-se modificando em contato com a nova realidade da capital.

> Ele [Luciano] era belo, mas apresentava-se ridiculamente vestido. Vesti o Apolo de Belvedere ou Antínoo de aguadeiro, e vede se é possível reconhecer neles a divina criação do cinzel grego e romano. (BALZAC, 1978, p. 91, segunda parte, cap. I).

> [...] A vizinhança de diversas parisienses bonitas, muito elegantes e deliciosamente vestidas, fez-lhe notar o anacronismo de indumentária da Sr.ª de Bargeton, apesar de sofrivelmente pretensiosa: nem as fazendas, nem o feitio, nem as cores estavam na moda. [...] Transportada para Paris, uma mulher que passa por bonita no interior, não desperta a menor atenção [...] Preludiava-se na Sr.ª de Bargeton e em Luciano um desencantamento mútuo cuja causa era Paris. (*Idem*, p.94, segunda parte, cap. I).

Consciente de que sua indumentária não correspondia às expectativas do gosto parisiense, Luciano vai em busca de sua distinção, de sua "famosa casaca azul" (*Idem*, p.95, segunda parte, cap. I).

Nesse momento, ressalta-se o contraste tão bem engendrado por Balzac ao longo da primeira parte do romance; Luciano comprova, em um breve

passeio pelo terraço dos Feuillants, que nada em sua vestimenta de festa corresponde à elegância parisiense:

> Luciano passou duas horas cruéis nas Tulherias: voltou-se então bruscamente para si mesmo e se julgou. Não viu, para começar, uma só casaca nesses jovens elegantes. Se avistava alguém de casaca, era um velhote antiquado, qualquer pobre diabo, um rendeiro vindo do Marais ou algum contínuo de escritório. Após descobrir que havia um traje para a manhã e um traje para a noite, o poeta das emoções vivas e de olhar penetrante reconheceu a fealdade dos seus trapos, os defeitos que marcavam de ridículo sua casaca de corte fora de moda, cujo azul era falso, cuja gola era ultrajantemente desgraciosa, cujas abas de frente, de tão usadas, pediam uma para outra [...] (*Idem*, p.96, segunda parte, cap. I).

Percebe-se, nessa construção opositiva, a descrição sendo utilizada a favor do enredo; com ela, explicita-se a falta de sintonia de Luciano com o ambiente da capital. Se na província tudo contribui para dar-lhe distinção, uma aura que o coloca, em seu ambiente familiar e social, como um ser especial, distinto, porque portador do gênio poético, em Paris tudo converge para o ridículo, para o sentimento da inadequação. No mundo das aparências em que Luciano passa a se inserir, no mundo dos "supérfluos necessários", é preciso que o personagem decodifique e interprete essa nova realidade a fim de poder triunfar, embora esse triunfo venha a ser o das ilusões perdidas.

As desilusões futuras de Luciano também se anunciam na primeira parte do romance. A entrada nos salões aristocráticos da Sr.ª de Bargeton não ocorre como suposto e desejado. Se na província os arroubos artísticos do poeta/literato provocam a reação vista na parte alta de Angoulême, o que esperar das pretensões de sucesso em Paris? O germe das sucessivas desilusões do personagem é antecipado pelo narrador desde o início do romance:

> Em geral, o senso necessário à compreensão da poesia é raro na França, onde a inteligência seca prontamente o manancial das santas lágrimas do êxtase, onde ninguém quer dar-se ao trabalho de decifrar o sublime, de sondá-lo para perceber o infinito. Luciano ia fazer [em sua incursão pelos salões da Sr.ª de Bargeton] sua primeira experiência das ignorâncias e das

> friezas mundanas! (BALZAC, 1978, p. 49, primeira parte, cap. II).

> [...] aqueles ouvintes frios [o auditório que o ouvia na mansão da Sr.ª de Bargeton], porém, longe de aspirar a alma do poeta, nem sequer ouviam suas inflexões. (*Idem*, p.56).

> Num momento todos se puseram de acordo para humilhar Luciano com alguma palavra de aristocrática ironia. (*Idem*, p. 59).

> O poeta havia sido despojado de todos os seus raios. Os proprietários nada de útil viam nele; as pessoas pretensiosas o temiam como um poder hostil à sua ignorância [...] (*Idem*, p. 62).

A recepção daquela aristocracia decadente ao grande "poeta da província", que só é grande na província, é um indício do que se deve esperar da capital, embora, para o olhar ainda ingênuo de Luciano, Paris se assemelhe ao paraíso das ideias, ao local em que sua genialidade terá o devido e merecido reconhecimento.

A segunda parte de *As ilusões perdidas*, talvez a parte mais significativa da obra, concentra os elementos que fazem com que Lukács defina a narrativa como um "romance das desilusões". David Séchard, em diálogo com Eva, faz uma previsão do mundo que se forma, e com o qual Luciano tomará contato em sua estada em Paris, das transformações sociais que fazem de tudo mercadoria: o empobrecimento espiritual, a falta de solidez de todas as coisas, a substituição constante de tudo:

> [...] Chegamos a uma época em que, diminuindo as fortunas por igualização, tudo se empobrecerá: havemos de querer roupas e livros baratos, como se começa a procurar quadros pequenos por falta de espaço onde colocar os grandes. As camisas e os livros pouco hão de durar, essa é a verdade. A solidez dos produtos começa a desaparecer por toda parte. [...] o espaço necessário às bibliotecas será uma questão cada vez mais difícil de resolver numa época em que o amesquinhamento geral das coisas e dos homens a tudo atinge, até às habitações. Em Paris, os grandes palácios, as grandes residências serão demolidas mais cedo ou mais tarde. [...] Que vergonha para nossa época o fabricar livros sem duração! (BALZAC, 1978, p. 67-8, primeira parte, cap. IV).

O diálogo de David com Eva é o anúncio do fim de uma era e do início de outra, em que tudo se amesquinha, em que não só os espaços se tornam pequenos, mas os próprios homens que os habitam. Qualquer semelhança com nosso mundo não é mera coincidência.

A primeira parte do romance termina com Luciano abandonando as suas pretensas características nobres em contato com a Sr.ª de Bargeton e sob a influência dela e das possibilidades que essa relação lhe descortina. O último escrúpulo apresentado é em relação ao casamento de sua irmã Eva com seu amigo e irmão espiritual David, que ocorreria um dia após a sua partida, em fuga, com a Sr.ª de Bargeton para Paris, considerada pelo narrador como o "último suspiro da criança nobre e pura" (*Idem*, p.82, primeira parte, cap. V). O impulso de ir ao casamento, a consciência de que sua presença seria esperada e querida, é obliterado pelos argumentos da amada. O lado da ambição triunfa e, com o fechamento dessa construção moral, o narrador prepara o leitor para as práticas vis vindouras de Luciano em sua estada em Paris. O leitor está preparado para elas.

5.5 Luciano, Paris e a imprensa: crônica de uma desilusão anunciada

A segunda parte do romance tem início justamente com o olhar do casal aparentemente apaixonado se modificando ao sabor da transposição espacial sofrida. Ambos percebem defeitos não vistos, e se despojam, aos olhos um do outro, do aspecto quase "aurático" anterior:

> Ao chegarem a Paris, Lucien e a senhora de Bargeton sofrem as primeiras pequenas e grandes desilusões. Antes de mais nada, a sensação de perda que o impacto da metrópole imprime no provinciano, com a autodescoberta de um caipirismo súbito e incômodo [...] (WISNIK, 1992, p. 328).

Luciano vaga pela cidade, inebriando-se das coisas ao redor, num processo de *flânerie*, conhecendo o espaço e tentando retirar dele impressões que lhe possibilitassem compreender a mecânica da capital.

A segunda parte do romance, cujo título, “Um grande homem da província em Paris”, se reveste de ironia, pelo esvaziamento simbólico que o adjetivo “grande” adquire, assinala a mudança sofrida por Luciano após ter sido abandonado, em nove dias, pela Sr.ª de Bargeton.

Em contraposição ao espaço parisiense e aos valores ali dominantes, a grandeza de Luciano se apequena, por mais que ele deseje se adaptar a qualquer custo àquele ambiente, inclusive ao custo de gastar as economias de meses em poucos dias. O luxo é a marca que define a capital parisiense. Ao contrário das impressões negativas que a cidade do Rio de Janeiro provoca ao olhar de Isaías, fruto do contraste de uma cidade que se fazia afrancesada sem, no entanto, resolver questões mínimas de higiene e saneamento, e cujos contrastes revelam a condição de país pós-republicano em busca de um ideal de civilização, Luciano se depara com os ícones da cidade já civilizada. Nela reina uma aristocracia nem sempre abastecida de dinheiro, mas em que a pose predomina, em que a riqueza ou sua aparência ditam o modo de viver. Diante desse espaço, o grande homem da província, expressão reiteradamente utilizada pelo narrador, constata sua pequenez.

> Em Paris, o conjunto das construções e das atividades urbanas chama logo atenção: o luxo das lojas, a altura das casas, a afluência das carruagens, os permanentes contrastes que apresentam o extremo luxo e a extrema miséria, antes de tudo despertam o interesse. Surpreendido por aquela multidão à qual se sentia estranho, aquele homem de imaginação sentiu como que uma imensa diminuição de si mesmo. [...] Ser algo em sua terra e nada ser em Paris são dois estados que requerem transições; e aqueles que passam muito bruscamente de um para o outro caem numa espécie de aniquilamento.” (BALZAC, 1978, p. 93, segunda parte, cap.I, grifos nossos)

O processo de aniquilamento do personagem está delimitado tanto pelo título da segunda parte quanto por todas as antecipações da primeira, levando ao fim das ilusões previsto. O olhar de Luciano se depara com uma nova realidade com a qual terá de se acostumar. Somos o que vemos, somos também o que os outros veem, e o olhar busca identidade; daí o esforço de adaptação, a necessidade de entrar em sintonia com o que vê de modo a se

sentir um igual. Essa necessidade leva o personagem a buscar o melhor alfaiate para se ajustar aos requintes da moda que criam o efeito necessário ao processo de adaptação e aceitação social. Em um mundo em que a valorização da aparência se torna cada vez maior, a indumentária é a marca de distinção apropriada para esse fim e, para um rapaz ambicioso como Luciano, qualquer coisa deve ser feita para atingir esse ideal de distinção.

> [...] em lugar de uma roupa mais ou menos bem-feita, colocai uma fita, uma distinção, um título. Essas coisas aparentemente tão pequenas não atormentaram acaso as mais brilhantes existências? O problema da indumentária é aliás enorme para aqueles que desejam aparentar o que não têm, porque é quase sempre o melhor meio de vir a possuí-lo mais tarde. [...] Luciano via-se separado daquele mundo por um abismo e imaginava por que meios o poderia franquear, pois desejava igualar a esbelta e delgada juventude parisiense." (BALZAC, 1978, p. 96-7, segunda parte, cap. I)

Enquanto Isaías, mesmo depois de adquirir prestígio no jornal, não consegue se adaptar ao gosto da moda ou ao *modus operandi* da sociedade moderna e urbana na qual se insere, com sua rede de interesses, sentindo-se sempre em descompasso, um estranho no ninho, Luciano, nos trajes certos, pela sua própria natureza de homem belo e delicado, sabe que será visto de outra forma, pelo menos do lado de fora, que é o que importa no primeiro momento. A desvantagem da roupa azul inicial, ou a da adquirida em lojas de roupas feitas e com a qual se apresenta à sociedade nobre parisiense, deve ser compensada, embora as impressões iniciais sejam, em grande parte, responsáveis pelas portas se fecharem logo em sua chegada à capital.

Toda a caracterização de Luciano feita pelo narrador, em que se vislumbram seus vícios, no espaço da cidade torna-os ainda mais evidentes. Sabemos, desde sempre, que Luciano não possui os valores morais e éticos que definem David Séchard e que o que o move à capital, além da suposta paixão, é especialmente o desejo da fama e da riqueza. Isaías busca a educação que lhe pensa ser de direito, Luciano é movido por desejos próprios dos homens de sua formação, em que o poder, o dinheiro e a glória são valores em si mesmo. Daí, em um processo de discurso indireto livre, marcado

por aspas, revelar-se o que já se anunciara desde a primeira parte: a ambição desmedida do personagem:

> "Meu Deus! preciso de ouro, custe o que custar!", dizia Luciano. "O ouro é o único poder diante do qual este mundo se ajoelha." "Não!", gritava-lhe a consciência, "não o ouro, mas a glória, e a glória é o trabalho! Trabalho! é o mote de David. Meu Deus! Por que estou aqui? Mas hei de triunfar! Passarei nesta avenida numa caleça com lacaio! Possuirei marquesas de Espard!" (BALZAC, 1978, p. 106, segunda parte, cap. I)

Luciano já descola sua imagem, escolhas e desejos da figura exemplar de David, para quem o trabalho era a forma principal de distinção. Trabalho pode ser uma opção, mas será a segunda do protagonista, que deseja de fato conquistar o dinheiro que supõe que suas obras literárias lhe proporcionarão. O dinheiro é o valor maior da sociedade, que vive sob a égide dos banqueiros:

> Era o início do período em que a sociedade teria o dinheiro como valor maior, buscado por todos os meios, lícitos ou ilícitos. Em *A prima Bette*, Balzac caracteriza o dinheiro como o "único deus moderno no qual se tem fé". (MÓISES-PERRONE, 2000, p. 48)

Rapidamente Luciano constata a importância desses valores. Em carta à irmã, após o fim da longa relação parisiense de nove dias com a Sr.ª de Bargeton, Luciano revela suas angústias em Paris, mas, tal qual Isaías, crê no futuro bem sucedido, apoiando-se em exemplos. O personagem acredita que os tempos atuais enriquecem os escritores famosos, associando o fazer literário a suas pretensões de riqueza, e tem consciência de que só é possível se fazer reconhecido em um espaço como o da cidade de Paris, assim como somente na capital do Rio Isaías teria supostamente a chance de fazer-se pelo estudo. Em oposição a outros escritores que sofreram vicissitudes em suas épocas, como Plauto, Maquiavel e Cervantes, Luciano avalia as possibilidades do escritor de seu tempo, e demonstra o valor dos literatos quando socialmente reconhecidos: fama e riqueza.

> Não estamos mais nesses tempos. Os desgostos e a miséria não afligem senão aos talentos desconhecidos; depois de postos em evidência, os escritores se tornam ricos, e eu serei

> rico. [...] Esta é a terra dos escritores, dos poetas e dos pensadores. Somente aqui se cultiva a glória [...]. Só aqui os escritores podem encontrar, nos museus e nas coleções, as obras-primas dos gênios do passado, obras que reaquecem as imaginações e as estimulam. (BALZAC, 1978, p. 109, segunda parte, cap. I)

Prestígio, reconhecimento e fama, entretanto, não são ofertados com tanta facilidade, pois em “Paris não há acasos senão para pessoas extremamente relacionadas.” (BALZAC, 1978, p. 113, segunda parte, cap. II). A desilusão de Luciano é, em grande medida, ocasionada pelo fato de haver uma lacuna entre suas pretensões de sucesso e as demandas da sociedade capitalista que se configura. Ou seja, “os produtos ideológicos da evolução revolucionária burguesa [...] se reduzem a meras ilusões, ao se defrontarem com a realidade da economia capitalista” (LUKÁCS, 1968, p. 102), uma realidade cujos mecanismos Luciano não domina, assim como Isaías, em menor escala, não compreende as redes de interesse da capital brasileira e sua pretensão de ser a capital mais europeizada na América do Sul, moderna e cosmopolita. O que Luciano encontra, desse modo, é a pobreza, tendo de se hospedar em um hotel barato na rua de Cluny e frequentar o restaurante simples Flicoteaux, onde esbarra em figuras semelhantes a ele em aspirações e falta de dinheiro, o que o leva a tentar publicar seu romance manuscrito, “O archeiro de Carlos IX”.

A busca de um livreiro que editasse seu primeiro romance fornece ao leitor um painel significativo do processo de edição e distribuição da literatura na época e de toda rede de interesses por trás desse processo no contexto do mundo moderno, capitalista, de consumo. Desse modo, o romance mostra como a literatura “reduz-se a simples mercadoria, objeto de troca [...] do papel às convicções, às ideias, aos sentimentos dos escritores, tudo se transforma em mercadoria” (LUKÁCS, 1968, p. 104). Assim como se consomem roupas e itens de indumentária, se consomem livros, e eles se vendem de acordo com o interesse do público, que se estabelece em grande medida pela capacidade de propagandear o produto. O livro é um produto a ser consumido, e o cartaz lhe serve de suporte de propaganda. Ao buscar quem o editasse, Luciano se

encontra com dois distribuidores, Vidal e Porchon, e, ao chegar à distribuidora, lá se veem cartazes à mostra, anunciando o produto literário:

> [...] as paredes [da distribuidora] estavam cobertas de cartazes. *À venda: O SOLITÁRIO, pelo Visconde d'Arlincourt. Terceira edição. LEÓNIDE, por Victor Ducange; cinco volumes in-12, impressos em papel fino. Preço: 12 francos. INDUÇÕES MORAIS, por Kératry.*
> – Como esses são felizes! – exclamou Luciano.
> O cartaz, criação nova e original de Ladvocat, florescia então pela primeira vez sobre os muros. Paris viu-se logo policromado pelos imitadores desse processo de propaganda, que é uma das fontes de renda pública. (BALZAC, 1978, p. 114, segunda parte, cap. III)

Nesse espaço, o livro como mercadoria se comprova já na função adquirida pelo cartaz-propaganda. O romance histórico de Luciano não interessa como mercadoria a esses livreiros, responsáveis somente pela distribuição de livros e dos lucros advindos da venda. Menos ainda interessa a coleção de poesias, "Margarida". O fazer poético, no contexto urbano, perdeu seu valor, o que Luciano constata rapidamente. No mundo moderno, é preciso dizer algo, é o mundo da narração, do esplendor do romance, só esse dá voz aos interesses da sociedade burguesa, que se quer representada. O mundo não é mais para os poetas. Isso se evidencia tanto na fala de Porchon quanto na de Douguereau, livreiro-editor, que demonstra interesse pelo romance de Luciano, mas intenso desprezo pelo livro de poesias.

> – Poesia! – exclamou Porchon colérico. – Por quem me toma o senhor? – acrescentou, rindo-lhe no nariz e desaparecendo na contraloja.
> Luciano atravessou a Ponte Nova mergulhado em mil reflexões. O que havia compreendido daquela linguagem comercial fez-lhe adivinhar que, para esses livreiros, os livros eram como os artigos de algodão para os industriais: uma <u>mercadoria</u> a ser <u>comprada barato</u> e a ser <u>vendida caro</u>.
> - [Douguereau] Ah! O senhor é poeta! Não quero mais o seu romance – disse o velhote estendendo-lhe o manuscrito. – Os rimadores fracassam quando querem fazer prosa. Em prosa não há verbos de encher, é absolutamente preciso dizer-se alguma coisa. (BALZAC, 1978, p. 115-6, segunda parte, cap. III, grifos nossos)

O romance é a estrutura textual mais adequada aos tempos modernos, com seu “olhar para fora”, social, engastado na realidade conhecida, e seu florescimento acentua ainda mais a crise da poesia lírica. Não se desejam mais imagens figuradas, mas a representação da “vida como ela é”.

O livreiro vê grandes possibilidades no que seria o primeiro romance de Luciano. E se dispõe a publicá-lo. Nesse momento, o narrador, ironicamente, conduz o leitor aos caminhos da edição e de como ela se dava. Inicialmente, prevendo o sucesso do romance, Douguereau pensa em oferecer ao autor mil francos pelo livro e um contrato para futuras publicações. Ao ver a pobreza em que vivia Luciano, no entanto, ele muda de ideia, afinal, a pobreza possibilita ao escritor voltar-se somente ao trabalho e criar com maior profundidade, e resolve pagar-lhe menos. A figura do livreiro que vê na pobreza do escritor um elemento de sua criatividade e, claro, de lucro somente para o editor, nada rendendo ao literato, compõe o quadro das publicações franqueado àqueles que não dispõem de prestígio e dinheiro. O valor inicial de mil francos termina em uma oferta generosa de quatrocentos francos, recusados por Luciano.

Esse evento provoca em Luciano um sentimento de revolta ao ver amesquinhado o que, teoricamente, deveria lhe proporcionar justamente fama e riqueza, mas é também o gancho para que ocorra o encontro com de Arthez, “hoje um dos mais ilustres escritores da época e uma dessas raras criaturas que, segundo o belo pensamento de um poeta, oferecem ‘*A amálgama de um belo talento e de um belo caráter*.’” (BALZAC, 1978, p. 119, segunda parte, cap. III, grifos do autor). A amizade com de Arthez promove o encontro de Luciano com um grupo de intelectuais, pobres, mas de espírito e intelectualmente elevados, com os quais passa a conviver.

O contato com o grupo do Cenáculo é fundamental na estratégia própria do romance de associar vozes e discursos diversos na constituição do caráter do protagonista. O romance se estrutura como uma espécie de peça de acusação contra Luciano. A despeito da simpatia que o personagem desperte, da ingenuidade perdoada por quase todos, seu caráter é falho, e as consequências de suas atitudes errôneas, em função de seus propósitos, será sua inevitável queda. Por mais que esteja rodeado de pessoas íntegras, tanto em sua cidade de origem, no seio da família, como em Paris, Luciano não

consegue seguir princípios também íntegros, é fraco e incapaz para a vida prática ou para colher louros de um trabalho dispendioso. Assim, o grupo do Cenáculo funciona como uma espécie de coro, em diálogo com a tradição literária e cultural, a confirmar esse caráter falho, em consonância com várias outras vozes que compõem o romance, incluindo a do narrador, corroborando aquilo que é narrado e que desembocará inevitavelmente no percurso das "ilusões perdidas". Assim, todos veem a vaidade e o egoísmo de Luciano como um traço de sua personalidade que o levará a fazer qualquer coisa em nome da glória buscada. Os amigos do Cenáculo profetizam, como oráculos, a queda de Luciano como resultado de sua ambição:

> – Há em ti – disse Miguel Chrestien – um espírito diabólico com o qual justificarás a teus próprios olhos as coisas mais contrárias aos nossos princípios: em vez de sofista de idéias, serás um sofista de ação.
> – Ah! Tenho medo disso – disse de Arthez. – Travarás contigo mesmo, Luciano, discussões admiráveis, nas quais será grande, para afinal terminarem em feitos censuráveis... Não estarás nunca de acordo contigo mesmo.
> [...]
> – Tua vaidade, meu caro poeta, é tão grande, que a pões até mesmo na amizade! – exclamou Fulgêncio. – Toda vaidade desse gênero acusa um egoísmo assustador, e o egoísmo é o veneno da amizade.
> [...]
> – [...] [Chrestien] Lê o *Tasso* de Goethe, a maior obra desse grande gênio, e verás ali que o poeta ama os estofos cintilantes, os festins, os triunfos, o brilho: pois bem, sê tu o Tasso, sem a sua loucura. O mundo e seus prazeres te chamam? permanece aqui... Transporta para a região do ideal tudo o que pedes tua vaidade. Loucura por loucura, põe a virtude em tuas ações e o vício em tuas ideias, em vez de, como te dizia de Arthez, pensar bem e proceder mal.
> Luciano baixou a cabeça. Seus amigos tinham razão.
> – Confesso que não sou tão forte como vocês – disse, lançando-lhes um olhar adorável. – Não tenho rins nem ombros capazes de suster Paris, de lutar com coragem. A natureza nos deu temperamentos e faculdades diferentes, e vocês conhecem melhor que ninguém o reverso dos vícios e das virtudes. Já estou cansado, confesso. [...]
> – Antes que o galo tenha cantado três vezes – disse sorrindo Leão Giraud –, este homem terá traído a causa do trabalho pela da preguiça e dos vícios de Paris." (BALZAC, 1978, p. 128, segunda parte, cap. VI)

O cantar do galo se faz tão rápido quanto supunha Giraud. Na impossibilidade de publicar seu romance, no qual trabalha arduamente para seguir as alterações sugeridas por de Arthez, Luciano vê no jornalismo um meio fácil de conseguir reconhecimento e dinheiro que ao menos lhe desse sustento e o afastasse das “flores da miséria”, título do capítulo que remete à situação de penúria em que vive. Os amigos do Cenáculo lhe adivinham nesse desejo a perda da amizade, porque creem ser a imprensa o “túmulo dos bons sentimentos”. Quanto mais eles se levantam contra a imprensa, mais Luciano se sente por ela seduzido:

> – Seria a sepultura do belo, do suave Luciano que amamos e conhecemos [de Arthez]. [...] Ficarias tão encantado por exercer o poder, por ter direito de vida e morte sobre as obras do pensamento, que te tornarias jornalista em dois meses. Quem tudo pode dizer chega a tudo fazer! [...]
> – [Fulgêncio] [...] Já tens em demasia as qualidades do jornalista: o brilho e a rapidez do pensamento. Não te privarias nunca de um dito de espírito, embora fizesse ele chorar a um teu amigo. Vejo os jornalistas nos saguões dos teatros; eles me causam horror. O jornalismo é um inferno, um abismo de iniquidades, de mentiras, de traições, que não se pode atravessar e de onde não se pode sair puro, senão protegido, como Dante, pelos louros divinos de Virgílio.
> [...]
> – [Chrestien] [...] serias vil e infame conscientemente. Eis, em duas palavras, o que é o jornalismo. A amizade perdoa o erro, o movimento irrefletido da paixão, mas deve ser implacável para quem premeditadamente vai traficar com sua alma, o seu pensamento e o seu espírito. (BALZAC, 1978, p. 129, segunda parte, cap.VI)

Assim se configura o jornal e seu papel social, segundo o olhar criterioso do grupo do Cenáculo, o que se comprovará na aventura de Luciano por esse universo. Luciano equipara-se a Maquiavel, mas está mais para o príncipe. Ele teve opção e, por livre arbítrio, escolheu o caminho “vil e infame” do jornalismo. Miguel Chrestien se oferece para trabalhar no jornal pelo tempo necessário para promover o romance de Luciano, enquanto isso o protagonista deveria produzir outro e se tornar de fato um escritor. Luciano, porém, recusa a oferta em nome de comprovar que não seria corrompido pelo meio da imprensa, ao que conclui Chrestien: “– Perdoa-lhe, meu Deus, é uma criança!”, em uma segunda citação bíblica, que se casa com a anterior, a propósito da traição de

Judas. E é essa a trajetória previamente anunciada do ingênuo e ambicioso Luciano.

Luciano se prepara para investir no mundo do jornalismo e, para isso, busca Lousteau, a quem conhecia por este também frequentar ocasionalmente o modesto restaurante Flicoteaux. O poeta sabia que Estevão trabalhava no jornal, e Luciano o procura com seu livro de sonetos. Lousteau responde ao desejo de Luciano com um “Bom conselho”, que dá título ao capítulo IX da segunda parte do romance, quase todo ele em forma de diálogo, com a predominância da voz do jornalista. Lousteau não apenas oferece a Luciano um bom conselho, também funciona como uma espécie de narrador de toda a engrenagem que rege os bastidores do jornal, instruindo sobre os mecanismos necessários à sobrevivência naquele ambiente. Em seu diálogo com Luciano, o jornalista compõe um verdadeiro tratado dos bastidores da literatura e da imprensa e da relação entre ambas.

Há certa homologia entre a vida de Estevão Lousteau e a de Luciano; aquele serve como uma espécie de duplo, de espelho deste, que não quer olhar. A trajetória de Lousteau assemelha-se à de Luciano e ele tenta chamar a atenção do protagonista para o inevitável fracasso de suas pretensões, como ele constatara em sua própria experiência:

> Meu pobre filho, também eu cheguei como você com o coração cheio de ilusões, impelido pelo amor da Arte, arrastado para a glória por invencíveis impulsos. E encontrei as dificuldades da profissão, as dificuldades das livrarias e o positivo da miséria. (BALZAC, 1978, p. 138, segunda parte, cap. IX)

São vários os percursos das “ilusões perdidas” que Lousteau enumera, assim como os amigos do Cenáculo também fizeram. Todos os personagens que circundam Luciano assinalam o processo de desencanto, de desgostos do meio literário e jornalístico, os seus “aspectos repugnantes”. De certo modo, todos funcionam como pressagiadores do percurso do personagem, alertando Luciano sobre a desonra necessária para alcançar fama, especialmente tendo em vista o quadro traçado por todos que conhecem os bastidores da imprensa. O interesse dos editores é vender, o interesse dos jornais é publicar o que lhes dê retorno. Nesse contexto, vários candidatos a escritor saem de suas

províncias tentando alcançar a fama e o sucesso, e o que encontram é o fracasso.

> – [...] Idêntico ardor precipita todos os anos, da província para cá, número igual, para não dizer crescente, de ambições imberbes que se lançam, cabeça erguida e coração altivo, no assalto da Moda [...]. Tombam todos na fossa da desgraça, na lama do jornal, nos charcos das livrarias. (BALZAC, 1978, p. 140, segunda parte, cap. IX)

Pelos inúmeros motivos que vai elencando ao longo do capítulo, Lousteau aconselha Luciano, como todo o Cenáculo já o fizera, a declinar da aspiração ao jornalismo: “É tempo ainda, desista antes de pôr o pé sobre o primeiro degrau do trono disputado por tantas ambições, e não se desonre como eu, para poder viver.” (*Idem*, p. 139). O jornalista nada mais faz que reafirmar aquilo que os amigos disseram a respeito da perda da inocência que isso lhe custaria, a queda do “paraíso”: “A austeridade de sua consciência hoje pura curvar-se-á diante daqueles de quem o seu êxito depende, daqueles que com uma palavra lhe podem dar a vida, mas não a querem dizer.” (*Idem*, p. 141). Luciano, no entanto, se faz surdo a todos os evidentes apelos e contraria a razão de todos, impulsivo e prepotente como é. Concluindo o vaticínio, o narrador retoma seu papel e se encarrega de fechar o coro responsável por antever as ações equivocadas do personagem, que o levariam inevitavelmente ao fracasso: “[...] o inexperiente rapaz não calculava, absolutamente, a realidade dos sofrimentos morais que o jornalismo pressagiava.” (*Idem*, p. 142)

Basta a Luciano uma noite para ver-se levado pelo canto da sereia. Como o poeta da província se mantém firme em seu propósito de conseguir um cargo no jornal, Lousteau se encarrega de introduzi-lo nesse universo, sendo-lhe o mentor. A sedução pelo mundo da imprensa e pelas portas que ela lhe abriria ocorre com uma espantosa rapidez. Pelas mãos do jornalista, descortina-se a Paris da imprensa e dos prazeres mundanos. O papel de Lousteau corresponde ao de Laje da Silva em *Recordações do escrivão Isaías Caminha.* Assim como este leva Isaías a conhecer a noite carioca, os bastidores do teatro e o introduz ao mundo da imprensa, aquele é o anfitrião de Luciano. Em uma única noite, vários elementos determinantes do mundo

moderno e das engrenagens de funcionamento da sociedade parisiense são apresentados ao protagonista e ao leitor. O narrador traça um verdadeiro painel das relações sociais da época, incluindo o papel desempenhado pelas Galerias de Madeiras, objeto da análise de Walter Benjamin sobre a Paris da época.

As Galerias de Madeira eram locais fundamentais na estrutura de exposição para inúmeros tipos de negociações. Naquele espaço desagradável e sujo para o qual todos convergiam, livros eram expostos, comprados e vendidos, escritores bajulavam seus editores e beijavam as mãos daqueles que lhes ofereciam uma boa crítica literária, mulheres eram mercadorias avaliadas em exposição.

> [...] Desse modo, a opinião pública e as reputações se faziam e desfaziam ali tanto como os negócios políticos e financeiros. Não havia ali senão livreiros, poesia, política e prosa, negociantes de modas, e, enfim, mulheres de vida airada que só apareciam à noite. Ali floresciam os boatos e os livros, as glórias jovens e velhas, as conspirações de tribuna e as mentiras da livraria. (BALZAC, 1978, p. 147, segunda parte, cap. XII)

Ali, o valor de mercadoria de livros e pessoas se evidencia. Como Benjamin assinalou, e como o narrador descreve, nesse espaço os produtos se equivalem, sejam eles uma prostituta ou um escritor, e pouco havia, na verdade, de diverso na posição de ambos, na medida em que o romance revela uma analogia ao mostrar a prostituição da própria literatura. Corpos e livros são mercadorias prontas a serem vendidas (LUKÁCS, 1968, p. 106).

> Ao ver o poeta eminente [Nathan] que ali prostituía a musa a um jornalista, humilhando a Arte, como a mulher era humilhada e prostituída sob aquelas ignóbeis galerias, o grande homem da província recebia terríveis ensinamentos. Dinheiro! Era a chave de todos os enigmas. Luciano sentia-se só, desconhecido, ligado pelo fio de uma duvidosa amizade ao êxito e à fortuna. Acusava seus ternos, seus verdadeiros amigos do Cenáculo, de lhe terem pintado o mundo sob falsas cores, de o terem impedido de lançar-se na refrega com a pena na mão. (BALZAC, 1978, p. 152, segunda parte, cap. XII)

No ambiente das galerias vende-se de tudo. E, apesar da visão negativa que se descortina no exemplo de Nathan, escritor admirado por Luciano, que

tem de bajular o jornalista que lhe fez uma crítica positiva, o poeta segue o caminho escolhido, consciente e fascinado por ele. Desse modo, o que afirma Benjamin (1989, p. 30), a propósito de Baudelaire também serve para Luciano: “[...] como *flâneur* ele [o literato] se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador”.

Após a visita às Galerias de Madeira, Luciano adentra o espaço dos teatros. Em um noite, sua vida se altera radicalmente, seguindo os rumos determinados por ele para si mesmo. Como destacou Auerbach (1987), em Balzac os personagens são levados por golpes de sorte e de destino, no caso, anunciados pela voz do narrador e, conforme destacamos, por outros personagens que se encarregam de confirmar a desintegração da esperança e a perda das ilusões. Luciano é um homem de sorte se, tal qual afirma o narrador, isso pode ser considerado “sorte”. Pelas mãos de Lousteau, as portas se abrem com certa facilidade para o poeta da província. Ao ir ao teatro, Luciano se depara com um outro ambiente em que as descrições funcionam exemplarmente como elemento fundamental para a construção da derrocada da ilusão equivocada do protagonista, pois, segundo análise de Lukács (1968, p. 112-3) a respeito desse aspecto da obra balzaquiana,

> As vastas e minuciosas descrições de uma cidade ou da decoração da casa ou de um restaurante [ou de um teatro], e que às vezes assumem proporções de verdadeiras dissertações, nunca são meras descrições. Com elas, Balzac cria o ambiente indispensável ao desenvolvimento da “catástrofe”.

Dois planos de descrição se contrapõem; por um lado, tem-se o brilho da representação, a magia da encenação que a todos seduz; por outro, há os bastidores macabros, privados de qualquer beleza.

> À *féerie* da cena, ao espetáculo dos camarotes cheios de lindas mulheres, às luzes ofuscantes, à esplêndida magia das decorações e dos trajes novos, sucediam-se o frio, o horror, a escuridão, o vácuo. Foi hediondo. (BALZAC, 1978, p. 167, segunda parte, cap. XVI)

O teatro vazio, após a apresentação, se destitui de toda a magia anterior, quando se apresentava ao coletivo, e se mostra agora medonho. De perto, tudo perde o encanto. Os bastidores do teatro acabam com a ILUSÃO da arte, ver os andaimes do edifício tira-lhes a magia.

> [...] Luciano seguiu o amigo [Lousteau] e passou repentinamente do corredor iluminado para o negro buraco que, em quase todos os teatros, dá comunicação da plateia para os bastidores. Depois, subindo alguns degraus úmidos, o poeta da província chegou ao bastidor, onde o esperava o mais estranho espetáculo. A estreiteza dos camarins, a altura do palco, as escadas iluminadas por candeeiros, as decorações tão horríveis vistas de perto, os atores caiados, seus trajes bizarros feitos de grosseiros estofos, os serventes de vestes engorduradas, as cordas que pendem, o contra-regra que passeia com o chapéu na cabeça, os comparsas sentados, os panos de fundo suspensos, os bombeiros, essa mistura de coisas burlescas, tristes, sujas, espantosas, cintilantes, parecia-se tão pouco ao que Luciano havia visto de seu lugar no teatro, que seu espanto foi sem limites. (BALZAC, 1978, p. 157, segunda parte, cap. XIV)

Assim, as impressões do belo iniciais se desvanecem. As ilusões são feitas para permanecerem assim, como ilusões. Tudo são fantasmagorias criadas pela sensação que se tem ao comprar a ilusão da cena. Assim como em relação aos jornais, compra-se a ilusão de fora, mas o que se esconde por trás do prazer da mercadoria aparente tem um alto custo. O mesmo ocorre com as mulheres expostas nas Galerias, que em muito se aproximavam das mulheres livres dos teatros, livres porque vendidas pelos pais e sustentadas por velhos ricos, como é o caso de Corália, atriz, dezoito anos, amante do comerciante Camusot e depois amante de Luciano, por quem se perde totalmente.

Luciano vê a cena dos dois lados, pelo da aparência e do que nela se oculta, e prefere, ainda assim, consumir o produto que o levará ao precipício, porque a atração é maior do que sua fraca personalidade e porque acredita, crédulo que ainda é, ser capaz de fazer sucesso. Nada o atingiria, e o fascínio de um mundo de facilidades o seduz completamente.

> [...] Os bastidores, apesar de seus horrores, haviam começado a obrar dessa fascinação. O poeta, ainda inocente, ali havia respirado o vento da desordem e a atmosfera da volúpia. Naqueles sujos corredores atravancados de máquinas, onde fumegavam candeeiros oleosos, reina como sempre uma peste que devora a alma. A vida ali não é mais nem santa nem real. Ali a gente ri de todas as coisas sérias, e as coisas impossíveis parecem verdadeiras. Aquilo foi como um narcótico para Luciano, e Corália acabou de mergulhar numa embriaguez feliz. (BALZAC, 1978, p. 167, segunda parte, cap. XVI, grifos nossos)

Assim Luciano é conduzido aos braços de Finot e de seu jornal, aos de Corália, que, num assomo romântico, abdica da suposta vida de facilidades que levava, sustentada pelo amante rico, e à devoração de seu espírito e de sua vocação.

No capítulo intitulado não por acaso “A ceia”, as vísceras do jornal são expostas e se devoram não só as bebidas e o luxo da casa da atriz Florina, também sustentada por um droguista, e amante de Lousteau, mas também a inocência de Luciano, que é tomado por todos aqueles inebriantes assomos de luxo, riqueza e poder. Nesse processo de revelação da função do jornal e de sua influência social cada vez maior, é fundamental o depoimento feito pelo jornalista Claudio Vignon. Vignon, a quem Luciano acabara de conhecer, também é outra voz a fazer eloquente avaliação negativa do jornal e de seu influxo, por conhecer por dentro seus mecanismos. Seu discurso acerca dos desvãos da imprensa, de sua maléfica influência tanto no âmbito social, com seu poder de manipulação, quanto no campo estético, por amordaçar os verdadeiros talentos à mercê de seus desejos, serve como mais um aviso sobre o precipício para o qual caminhava Luciano e funciona como um grande resumo do que seria o jornalismo à época e também como uma previsão de sua preponderância como voz da sociedade.

> – [Vignon] [...] Ainda haveremos de ver os jornais, dirigidos a princípio por homens de honra, caírem mais tarde sob o governo dos medíocres que tiverem a paciência e a flexibilidade da goma elástica, que faltam aos belos talentos; ou aos especieiros que tiverem dinheiro para comprar penas. [...] Napoleão teve muita razão em amordaçar a imprensa. [...] Quanto mais concessões se fizerem aos jornalistas, mais se hão de tornar exigentes os jornais. [...] A chaga é incurável, será cada vez mais maligna, cada vez mais insolente; e quanto

> maior for o mal, mais há de ser tolerado. [...] hão de devorar nossas inteligências, vendendo-lhes todas as manhãs o seu fósforo cerebral; mas havemos todos de continuar a neles escrever, como a pessoa que explora uma mina de mercúrio, sabendo que ali há de morrer. [...] Luciano! É belo, é poeta e, o que é melhor, inteligente. Pois bem! há de entrar em qualquer um desses lugares suspeitos do pensamento chamados jornais, ali há de jogar suas mais belas ideias, ali há de dessecar o cérebro, ali há de corromper a alma, ali há de cometer essas covardias anônimas que, na guerra das ideias, substituem os estratagemas, as pilhagens, os incêndios, as abordagens na guerra dos *condottiere*. E quando houver, ele, como outros mil, malbaratado um belo talento em favor dos acionistas, esses negociantes de veneno hão de deixá-lo morrer de fome, se tiver sede, e de sede, se tiver fome. (BALZAC, 1978, p. 176, segunda parte, cap. XVIII)

Após esse último aviso, oriundo da voz de Vignon, o narrador, cumprindo sua função de retomar o fio dos fatos da narrativa e resumir os eventos ao leitor, conclui a respeito do livre-arbítrio de Luciano; não lhe faltaram anúncios negativos; o destino do personagem foi sua escolha pessoal, seduzido que estava pelo canto de poder que emanava daquela ceia em que se anunciava a devoração do próprio protagonista:

> E assim, por uma bênção do acaso, nenhum aviso faltou a Luciano sobre o declive do precipício onde haveria de tombar. [...] seus instintos caprichosos despertavam. [...] O Cenáculo, esse céu da inteligência nobre, teve de sucumbir sob tão completa tentação. (BALZAC, 1978, p. 176-7, segunda parte, cap. XVIII)

Ali mesmo, na casa da jovem atriz, Luciano escreve seu primeiro artigo, espirituoso e revolucionário, em comparação aos modelos da época, a respeito da peça de Corália. E esse primeiro artigo tanto o promove quanto desperta a rivalidade de quem vê no poeta um possível concorrente. O texto de Luciano faz sucesso e ele é adulado por Finot, grande farejador de talentos, com o qual assina um contrato de trabalho. Corália, mais instruída nas questões sociais e nas redes de poder parisiense, a despeito de sua pouca idade, chama a atenção de Luciano para que não se comprometa, para que tenha cuidado e controle seu entusiasmo diante dos elogios e das promessas, mas ele, como sempre, se acha superior a todos, por isso seu sucesso é passageiro, como alerta o narrador: “tornou-se o Luciano de Rubempré que durante vários meses

brilharia na literatura e no mundo dos artistas.” (Balzac, 1978, p.181, segunda parte, cap. XIX). O narrador se encarrega de dizer que esse brilho será efêmero, uma fugaz passagem da inocência à queda.

Depois de conhecer a opulência, Luciano não é mais capaz de retornar à vida de antes, nem aos amigos. As descrições dos ambientes luxuosos pelos quais transitou servem para destacar a impressão negativa que o personagem terá de seu ambiente de pobreza. Assim, Balzac constrói um jogo de oposição a partir do caráter descritivo dos capítulos; a **opulência** e o excesso de elementos dos ambientes dos capítulos precedentes, especialmente os da casa da atriz, se chocam com a **pobreza** representada pela nudez do espaço em que vive o poeta. Há uma preocupação do narrador em representar minuciosamente cada elemento, por exemplo, do quarto de Corália. O excesso de detalhes luxuosos cria um impacto quando confrontado com a ausência de elementos do quarto de hotel de Luciano, e isso justifica a sedução do protagonista pelo luxo e pela riqueza, o que o próprio narrador destaca ao dizer que tanto ele quanto nós, leitores, somos capazes de compreender as opções do poeta. O ambiente e os objetos que o representam são descritos de modo a expressar as próprias sensações de Luciano:

> [...] quem não compreenderia então as sensações de Luciano ao subir a escada enlameada e malcheirosa de seu hotel, fazendo ranger a fechadura de sua porta, revendo os ladrilhos sujos e a miserável chaminé de seu quarto horrível de miséria e de nudez? (BALZAC, 1978, p. 182, segunda parte, cap. XX)

Não há, dessa forma, como permanecer frequentando os amigos do Cenáculo, que, menos tolerantes que o narrador e que os leitores, seriam incapazes de compreender as opções do grande poeta da província, que desejava ser grande também na capital.

Em sua busca de ascensão, procura em Dauriat um possível editor de seu livro de poesias. O editor, no entanto, como todos à época, despreza o fazer poético e se recusa a publicá-lo, simulando ter lido e apreciado os textos, o que é desmascarado por Lousteau quando chama a atenção do poeta para o fato de que o cordão e a marca do embrulho não haviam sido alterados. Poemas não são lucrativos para os negócios. O editor prefere pagar ao poeta

em seu papel de jornalista por textos de crítica aos livros publicados, por bons e favoráveis artigos, do que pagar ao escritor. Esse fato desencadeia a “primeira luta” do jornalista-poeta, título do capítulo XXV.

Para se vingar de Dauriat e exercer o poder de que já se encontra supostamente revestido, Luciano aceita destruir criticamente o romance de Nathan, do qual na verdade gostara. Inicialmente mostra escrúpulos que são sem dificuldade minados pelos argumentos de Lousteau, que lhe ensina as lições de como se tornar um crítico cruel e destruidor, mesmo das obras belas: “– Qualquer livro, mesmo uma verdadeira obra-prima, deve tornar-se sob a tua pena uma estólida bobagem, uma obra perigosa e malsã.” (BALZAC, 1978, p. 197, segunda parte, cap. XXV). Lousteau fornece a Luciano uma verdadeira fórmula de demolição de um livro. A personalidade maleável de Luciano termina não só por acatar a proposta do jornalista como também por crer na veracidade por trás dos argumentos negativos que passará a destilar a respeito da obra. Luciano está sendo educado nos caminhos do vício jornalístico, adentrando o sistema de interesses que se oculta em cada crítica, positiva ou não, e compreende, então, a atitude subserviente de Nathan diante do crítico na Galeria de Madeira.

Na fórmula de Lousteau, os elementos principais de crítica dizem respeito ao chamado “romance moderno” e ali ele apresenta as características que definiram esse gênero, justamente aquelas que se destacam em Balzac, como a inscrição do enredo no cotidiano, as descrições, o que Lousteau definiu como uma “literatura de imagens”. O romance moderno é definido a partir de uma perspectiva negativa, segundo os interesses de Luciano naquele momento, para atingir o objetivo de se vingar da falta de interesse de Dauriat pela sua obra:

> – [...] Oporás os romances de Voltaire, de Diderot, de Sterne, de Lesage, tão substanciais e incisivos, ao romance moderno, em que tudo se traduz por meio de imagens [...]; gênero acessível a todas as inteligências, gênero no qual qualquer um se pode transformar num escritor sem grande custo [...]. (BALZAC, 1978, p. 197, segunda parte, cap. XXV)

Nesse momento, como em vários outros, destaca-se o caráter metanarrativo, de avaliação da produção literária da época. Dentro da perspectiva de dirigir o leitor, Balzac destrincha os mecanismos de produção da literatura moderna, do romance que ele próprio produzia, explicitando as técnicas utilizadas. O escritor também se encarrega de mostrar, ora pela voz do narrador, ora pela dos personagens, como se dava a avaliação crítica do objeto literário, transfigurado em mercadoria, como exemplifica a atitude do poeta da província, agora jornalista.

Sem pesar, Luciano acata a ideia de Lousteau e sente-se feliz ao ver a destruição de Nathan bem recebida pelos amigos jornalistas:

> sentiu-se tão surpreendido como encantado ao ver a espécie de alegria com que seus camaradas concordaram em demolir o livro de Nathan. [...] o desejo de vingar-se de Dauriat tomou o lugar da consciência e da inspiração. (BALZAC, 1978, p. 199, segunda parte, cap. XXV).

Em lugar de sua “primeira luta” ser em favor da construção de sua obra, ela se dá na destruição mesquinha da obra alheia, em favor de uma vingança também mesquinha, como mesquinho é o próprio personagem. Nathan é só seu degrau, e não há porque ter-lhe consideração. Não foi o jornal quem transformou Luciano, aquele espaço só lhe deu o ambiente propício para que seu caráter se revelasse em sua pequenez. A pergunta de Lousteau aos amigos em jantar na casa de Corália revela a natureza de Luciano: “– [...] Não os admira a rapidez com que nosso amigo se transformou de provinciano em jornalista?”; ao que afirma Dauriat: “– Ele nasceu jornalista” (BALZAC, 1978, p. 216, segunda parte, cap.XXX). No entanto, ele é incapaz de perceber que as mesmas armas de que se vale podem ser usadas contra ele, se esse for o interesse dos novos amigos ou do jornal, ou mesmo no caso de vingança do livreiro prejudicado.

Na ambiguidade que determina os rumos da imprensa, com Luciano ainda saboreando os louros de sua vitória, logo a seguir, o mesmo Lousteau que lhe ensinou como redigir o texto destrutivo pede-lhe que escreva textos favoráveis ao romance de Nathan, em nome de manter a boa relação com o escritor. A duplicidade do papel da imprensa, o seu caráter maleável, ao sabor

dos interesses momentâneos ficam em evidência, afinal, como dissera Nathan e como se comprova pela obra de Balzac e de Lima, “Os pequenos artigos passam, as grandes obras ficam” (BALZAC, 1978, p. 206). Lukács afirma, a respeito da relação de Luciano com a imprensa, em sua função de jornalista, que

> a contradição íntima entre o talento poético e a fraqueza humana de Lucien o reduz a um joguete nas mãos de todas aquelas tendências poéticas e literárias que estão a surgir a serviço do capitalismo (1968, p. 107, grifos nossos).

Assim, Luciano reluta inicialmente, mas, como lhe é característico, dança conforme a música e é novamente instruído sobre as coisas da imprensa:

> – Você liga então importância às coisas que escreve? – perguntou-lhe Vernou com ar de zombaria. – Mas nós somos negociantes de frase e vivemos de nosso comércio. Quando você quiser fazer uma grande e bela obra, um livro, enfim, poderá colocar nele os seus pensamentos, sua alma, amá-lo, defendê-lo; mas artigos, lidos hoje e amanhã esquecidos, esses não valem a meus olhos senão aquilo que por eles nos pagam. Se você dá tanta importância a tais bobagens, fará então o sinal da cruz e invocará o Espírito Santo para escrever um prospeto? (BALZAC, 1978, p. 206, segunda parte, cap. XXVII, grifos nossos)

Inebriado pelo poder recém-adquirido, Luciano se cria no jornalismo não pelo inegável talento, mas por suas picuinhas de rapaz vingativo, a quem a pena serve de retaliação. Tão maleável quanto a imprensa é o próprio personagem. Ao se tornar um funcionário do jornal, vivendo do que o veículo lhe fornece, o escritor passa a ter de se enquadrar ao formato que lhe é solicitado. Essa necessidade revela os processos de produção artística, da escrita no meio jornalístico. O escritor-jornalista segue fórmulas, como as receitadas por Lousteau a Luciano, pois a intencionalidade artística, do artigo ou da literatura, se encontra sob o império dos interesses do meio que os promove.

> [...] a relação assalariada penetra o ritmo – seria melhor escrever “contra o relógio” – e o modo de escrever – para um meio que impõe um formato – expondo o escritor, revelando

> seu modo de trabalhar, ao erguer entre escritor e texto uma *mediação institucional com o mercado*, que reorienta, rearticula a intencionalidade "artística" do escritor. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 187, grifos do autor)

No capítulo "O livreiro em casa do autor", vê-se o efeito dos artigos negativos acerca da obra de Nathan e a capitulação de Dauriat, que, submetido ao jornal e prevendo os prejuízos que teria se mantivesse a recusa ao livro do poeta da província, procura Luciano. O narrador balzaquiano aproveita essa situação para efetuar uma verdadeira análise dos mecanismos da imprensa, de sua ascendência sobre a literatura e sobre o editor, dos cartazes como estratégia de convite ao consumo dos romances, a partir da exposição da mercadoria, do surgimento dos anúncios como elemento de propaganda do objeto literário. Esse aspecto de mercadoria tem sua origem no século XVIII, com a ascensão da imprensa como forma de produção em massa, e acentua-se no século XIX pelo conjunto de modificações que alteram o cotidiano dos sujeitos e da cidade, justamente o que Balzac registra e o narrador descortina ao leitor.

Colocando-se mais uma vez no futuro no que diz respeito aos fatos narrados, avalia as razões da subserviência do editor em relação aos jornalistas e como se operou a mudança nessa relação a partir da estratégia da propaganda, ou seja, da alteração na forma de divulgação dos romances.

> [...] A presteza do impertinente livreiro, a súbita humilhação daquele príncipe dos charlatães provinham de circunstâncias quase que inteiramente esquecidas na <u>atualidade</u>, tanto e tão completamente se transformou o comércio de livros nestes últimos quinze anos. De 1816 a 1827, época em que os gabinetes literários, estabelecidos a princípio para a leitura de jornais, começaram a oferecer à leitura os livros novos, mediante retribuição, e em que a agravação das leis fiscais em relação à imprensa periódica fez surgir o <u>anúncio</u>, os livreiros não dispunham de outros meios de <u>publicidade</u> além dos artigos insertos ora nos suplementos ora no corpo dos jornais. [...] Em 1821, tinham pois os jornais direitos de vida e morte sobre as concepções do pensamento e os empreendimentos editoriais. [...] Atualmente, os costumes da literatura e da livraria mudaram tanto que muita gente dirá que são invenções os imensos esforços, as seduções, as covardias, as intrigas que a necessidade de obter esses <u>reclamos</u> inspirava aos livreiros, aos autores, aos mártires da glória, a todos os forçados condenados ao êxito perpétuo. Jantares, lisonjas,

> presentes, de tudo se lançava mão junto aos jornalistas. (BALZAC, 1978, p. 200-1, segunda parte, cap. XXVI, grifos nossos)

Desse modo, o narrador, de forma quase que didática, explica o processo que vemos realizado como narrativa. O leitor é conduzido às explicações que o narrador considera fundamentais para a compreensão do fenômeno que relata, em uma espécie de reiteração objetiva do que transcorre como história.

Alcançando o que desejava, ter seu livro de poemas comprado para futura publicação, o que de fato não ocorre, pois Dauriat não lança a obra, simplesmente guarda o manuscrito, Luciano sente-se forte, e pode-se dizer que se completa a comercialização de seu espírito. Nesse momento, também fica clara a oposição entre os amigos atuais e seu poder e os amigos do Cenáculo. A alcunha de “basbaques” dada por Corália aos amigos de pobreza de Luciano merece do poeta o riso como resposta. Em seis semanas se operou a mudança de Luciano.

O protagonista vê crescer seu prestígio, seja diante de um editor como Dauriat, seja nos bastidores do teatro, onde encontra as portas abertas por ser amante de Corália e jornalista e vê-se recompensado pelas críticas que promove contra sua ex-amada e aquele responsável por tê-lo rebaixado nos carinhos da Sr.ª de Bargeton, o Barão Châtelet.

A sociedade nobre parisiense, atacada por Luciano e amigos jornalistas, não acata, no entanto, a atitude de Luciano e orquestra também a sua vingança, o que é facilitado pelo fato de Luciano ser uma pessoa manipulável; ele é um homem “sem vontade fixa” que, tal qual o jornal, é levado pelas circunstâncias e, dependendo da argumentação utilizada, troca de opinião sem dificuldades. O duque de Rhétore percebe, em uma única noite de observação, o caráter fluido do poeta, especialmente quando Luciano sente sua vaidade acariciada.

> [...] [Rhétore] havia descerrado àquele ambicioso, sem vontade fixa mas não sem desejo, todo o horizonte político, tal como os jornalistas lhe haviam mostrado, do alto do templo, como o demônio a Jesus, o mundo literário e as suas riquezas.

> Luciano ignorava a pequena conspiração urdida contra ele pelas pessoas a quem nesse momento o jornal feria [...]. (BALZAC, 1978, p. 210, segunda parte, capítulo XXVIII)

Em matéria de esperteza, a nobreza era muito mais versada, mesmo em comparação aos jornalistas, que escreviam ao sabor da ocasião. Luciano se emaranha em sua própria rede, pronto a ser engolido em um processo urdido por ele mesmo. Apesar disso, Luciano demonstra gradativamente possuir consciência da rede de interesses que rege a estrutura social e política em que se insere. Há um processo de conhecimento associado à perda de ilusões, sem que, porém, isso resulte em uma mudança de postura; há somente uma adaptação às convenções, de modo a se ajustar ao que lhe traria vantagens:

> – É difícil - respondeu Luciano [a Lousteau], enquanto voltavam para casa – ter ilusões, sobre o que quer que seja, em Paris. Há impostos aqui sobre tudo. Tudo aqui se vende, tudo aqui se fabrica, até mesmo o êxito." (BALZAC, 1978, p. 213, segunda parte, cap. XXIX).

Ao contrário de Isaías, que não consegue se ajustar às situações de interesse, às vantagens promovidas pelo seu cargo de jornalista e mantém a respeito de sua experiência um constante processo de autocrítica, Luciano adapta-se e acomoda-se exemplarmente àquele modo de vida, ao poder emanado do jornal, à possibilidade de construir e destruir reputações, a todas as vantagens pecuniárias e ao prestígio advindos de ser jornalista. Luciano constrói sua ilusão na crença de sua capacidade superior, o que lhe conferiria a glória desejada, e, por isso, é incapaz de ver ou de perceber o que lhe acontece. Nesse sentido, o romance critica também o romance de formação e seu papel na educação da sensibilidade e da moral de Luciano, pois as crenças do personagem são resultado dessa formação. Na mesma medida, demonstra que a fluidez dos objetos, espaços e tempo também corresponde à fluidez dos sujeitos, que deslizam daqui para ali conforme interesses, movidos por aparências.

Apesar de se considerar um rapaz sagaz, Luciano está longe de dominar o uso das máscaras, é transparente àqueles mais versados no campo da dissimulação. Sua ingenuidade, a despeito de tudo, é um empecilho para que

jogue com a mesma habilidade da alta sociedade parisiense, acostumada ao engodo. Ele não domina essa arte, fundamental ao convívio em sociedade. O mesmo se pode dizer de Isaías, que se retrai em sua timidez, usando-a como uma couraça de proteção. Luciano não se protege, não se oculta, o que termina por ser um elemento decisivo de seu declínio.

Luciano recebe pela primeira vez em casa de Corália e brilha à luz do luxo proporcionado pela amante. Tudo ali ressoa a sonho, e o narrador alerta a respeito da fragilidade dessa situação, mantendo a postura de orientar os rumos narrativos, em sua função de anunciar continuamente o que vai acontecer:

> Tal padrão de vida parecerá tão justamente suspeito às pessoas econômicas, com prática da vida parisiense, que não será inútil mostrar em que bases, embora frágeis, repousava a felicidade material da atriz e do seu poeta. Sem se comprometer, Camusot fizera com que os fornecedores de Corália lhe concedessem crédito por três meses ao menos. Cavalos, criados, tudo deveria pois continuar como por encanto ao dispor daquelas duas crianças ávidas de gozos e que de tudo gozavam com delícia. (BALZAC, 1978, p. 214, segunda parte, cap. XXX, grifos nossos)

O narrador, desse modo, não deixa enigmas, como salientou Leyla Perrone-Moisés (1990, p.30) a respeito da novela de Balzac, *A moça dos olhos de ouro.* Ele revela e exibe, a cada momento, o destino de Luciano, ao leitor não é dada nenhuma ilusão em relação aos rumos de sua existência e à sua inevitável queda.

Luciano leva uma existência imprudente e desregrada, continuamente em festas, jantares, almoços, em uma vida de prazeres, sem preocupações com o amanhã. A boêmia o tomou, e a imprevidência nos gastos inevitavelmente cobraria seu preço. Todos os luxos que havia desejado são patrocinados por Corália, que se endivida para manter o amante em sintonia com seus caros desejos. A suposta volta por cima de Luciano, no entanto, deveria passar necessariamente por um retorno triunfal aos meios aristocráticos que tão duramente o rejeitaram em sua entrada na sociedade parisiense. Esse retorno ocorre através do convite de um diplomata alemão.

No ambiente da alta sociedade, com o qual sonhara, mas para o qual se encontra despreparado, o poeta se defrontará com um tipo de falsidade desconhecida por ele, pois, como assinala o narrador, Luciano, apesar de "instruído nas traições e perfídias do jornalismo, ignorava as da sociedade; e por isso, apesar de sua perspicácia, deveria receber duras lições" (BALZAC, 1978, p. 219, segunda parte, cap. XXXI).

Assim, mais uma vez Luciano trilha caminho semelhante aos anteriores. Em Angôuleme recebeu lições da aristocracia provinciana e se apaixonou pela Sr.ª de Bargeton; em Paris, a aristocracia provinciana se revelou em seu total provincianismo, e novas lições de civilidade e de desgosto lhe foram ensinadas, e a mulher antes encantadora perdeu seus encantos quando comparada às da capital. O mesmo ocorre em sua reintrodução ao ambiente aristocrático; agora aparentemente bem acolhido, vê Corália destituída dos atributos que tornam uma mulher efetivamente desejável. Luciano percorre vias parecidas, mas é incapaz de empreender mudanças em seu comportamento, agindo sempre da mesma forma frívola e inconsequente, maleável aos desejos momentâneos.

> [...] Havia tamanha diferença entre uma mulher do gênero e da qualidade da Condessa de Montcornet e de Corália, como entre Corália e uma mulher das ruas. A condessa, jovem, bela e inteligente, tinha como traço de beleza predominante a excessiva brancura das mulheres do Norte. (BALZAC, 1978, p. 219, segunda parte, cap. XXXI)

A metamorfose de Luciano, física, comportamental, e sua inserção no modo de vida parisiense se dão de forma meteórica. Entretanto, essa mudança não é existencial, aquilo em que ele se transforma é o que já se escondia no casulo de sua beleza, no seu caráter titubeante, oculto no fraterno olhar familiar. Ou seja, revela-se o que pouco se ocultava. Em praticamente nenhum momento se percebe alguma crise de identidade; ele se acomoda àquela vida como a mão à luva, conforme destaca a Marquesa de Espard ao reencontrá-lo: "– [...] Não se parece mais com o senhor mesmo. [...] encontra-se acaso um único homem que reúna a tanta inteligência tão maravilhosa possibilidade de adaptar-se?" (BALZAC, 1978, p. 220, segunda parte, cap. XXXI).

Assim como se deixa levar pelo canto das sereias do jornalismo, Luciano é levado pela mágica possibilidade de se tornar um nobre, pelas ideias disseminadas espertamente pela Marquesa de Espard, que lhe mostra que o caminho escolhido não lhe dará frutos consistentes e, assim, alcança o objetivo de ter os ataques a sua prima e a Châtelet cessados. O nome Rubempré é o objetivo de Luciano, o que lhe abriria as portas da alta sociedade parisiense, mas para isso seria preciso trair seus amigos jornalistas e mudar de postura política. Nada que a maleabilidade de Luciano não permitisse.

A existência em meio à aristocracia leva Luciano a um caminho de dissipação. O poeta passa a integrar o grupo dos “vivedores”, “uma classe de jovens, ricos ou pobres, todos desocupados [...] que viviam com uma despreocupação incrível.” (BALZAC, 1978, p. 224, cap. XXXII).

Se o jornalismo já fora para Luciano um caminho fora do trilho, tendo em vista suas pretensões iniciais ao sair de Angôuleme ou quando se encontrava no grupo do Cenáculo, o que os novos amigos Blondet e Bixiou oferecem a ele é a total perdição. A partir daí, não se dedica mais a atividades formais na imprensa com algum comprometimento, nem mesmo aos artigos jornalísticos; sua mente está comprometida com a vida boêmia, e mesmo ao estudo “o poeta só se entregava a ele premido pela necessidade” (BALZAC, 1978, p. 224, cap. XXXII). Assim como Isaías vê seus conhecimentos se dissiparem em uma vida acomodada de contínuo de jornal, Luciano se entrega ao luxo e à ostentação, sem que sua situação econômica e social de fato pudesse lhe proporcionar tal meio de vida: “Os almoços, os jantares, as diversões, as reuniões sociais e o jogo tomavam-lhe todo o tempo. Corália devorava o resto. Luciano proibia-se de pensar no amanhã.” (BALZAC, 1978, p. 224, cap. XXXII)

Luciano persegue os caminhos fáceis; assim, “renunciou, pois, à glória literária, acreditando o sucesso político mais fácil de obter” (BALZAC, 1978, p. 224, cap. XXXII), e deixa-se levar pelo plano engendrado pelos aristocratas, amigos de ocasião, entre os quais se encontrava o antigo rival Châtelet.

> O poeta ia perdendo aos poucos a lucidez de inteligência, a frieza de julgamento necessárias para observar em torno de si, para desenvolver esse tato requintado que os aventureiros devem empregar a todo o instante. (BALZAC, 1978, p. 225, cap. XXXII)

Os problemas financeiros do casal não levam o poeta não publicado a tomar nenhuma atitude; a sua força, que nunca fora muita, minara-se naquela vida de luxúria, sem que ele se preocupasse com a forma como a conta seria paga. E o custo era alto: “[...] impressionava-se por momentos com os desastres e tomava a resolução de trabalhar, mas esquecia logo após a resolução e afogava nas orgias a preocupação passageira” (BALZAC, 1978, p. 226, cap. XXXII).

No desespero de sua situação, parte em busca de quem publicasse seu romance. Consegue vendê-lo, mas, em uma estratégia típica dos editores da época, recebe o valor da venda em notas promissórias a vencer. Pouco lucra com isso, uma vez que, pela sua situação, é obrigado a repassá-las aos chamados “descontadores”. Assim como a venda de um livro dava-se na maior parte vezes através de títulos a serem restituídos em prazos determinados, havia a figura dos descontadores que, por uma boa margem de lucro, adiantava o dinheiro dos títulos. Após tentar, em vários descontadores, obter um preço justo pelos títulos de seu romance, o que não ocorre, Luciano aplica o pouco que consegue em uma noite de jogos e perde tudo.

O vício do jogo, adquirido em sua convivência com os vivedores, é mais um dos inúmeros problemas de Luciano, que é, então,aconselhado a sair do vício por Lousteau, o qual se coloca como exemplo de quem muito perdeu dessa forma e mostra a Luciano como vem, através da chantagem, conseguindo burlar os credores e se manter, a despeito de suas dívidas. A chantagem era uma das armas de que se valia a imprensa e os jornalistas quando estavam em situação desfavorável:

> [...] Toda vez que vires a imprensa encarniçada contra qualquer pessoa poderosa, fica sabendo que há por trás disso algum desconto recusado, algum favor que não quiseram prestar. A chantagem relativa à vida privada é o que mais temem os ricos ingleses, e que contribui com boa quota para os lucros da imprensa britânica, infinitamente mais depravada que a nossa. (BALZAC, 1978, p. 231, cap. XXXIV)

A depravação como marca da imprensa, tal qual citado por Benjamin, é explicitamente declarado por Lousteau, e Luciano, em um momento de lucidez,

percebe que se voltar contra os amigos da imprensa, ao se colocar em apoio à política dos aristocratas, pode não ser uma boa opção.

> Aquela confidência desembriagou Luciano. Pensou em primeiro lugar que tinha amigos extremamente perigosos; refletiu depois que era melhor não se inimizar com eles, porque poderia precisar da terrível influência deles, caso a Sr.ª de Espard, a Sr.ª de Bargeton e Châtelet faltassem à palavra. (BALZAC, 1978, p. 231, cap. XXXIV)

A despeito do passageiro momento de lucidez, Luciano acata a proposta da aristocracia e se faz rival daqueles que o receberam na imprensa.

Todas as escolhas de Luciano se revelam equivocadas e sempre resultam em derrota. Traindo os amigos que lhe deram acolhida nos jornais, trocando-os por um jornal governista a fim de obter o direito ao nome aristocrático de sua mãe, Luciano cava seu próprio túmulo, como os amigos de Cenáculo trataram de antecipar-lhe. O poeta se mostra indiferente frente a todas as evidências e segue sua opção, a de ser destruído, na crença de sempre alcançar o que lhe escapa. Desse modo se orquestra a sua derrocada final, urdida nos meios aristocráticos que o levaram aos jornais liberais para anulá-lo e executada pelos jornalistas a quem virou as costas. Finot, ainda receoso de que Luciano realmente pudesse estar sob a proteção dos aristocratas, sonda des Lupeaulx, que sempre esteve a serviço das Sr.ªs de Espard e de Bargeton. Dessa forma, o jornal pode abatê-lo; só há a ganhar e nada a perder.

> – Ele [Luciano] firmou contrato que o obriga a trabalhar no pequeno jornal de Lousteau. Obrigá-lo-emos a escrever, escrever muitos artigos, tanto mais que está sem um vintém. Se o ministro da Justiça se suscetibilizar com algum tópico engraçado e lhe provarmos que Luciano é o seu autor, há de encará-lo como indigno dos favores do rei. Para que o grande homem da província perca um pouco a cabeça, estamos preparando a queda de Corália: há de ver a amante vaiada e sem papeis. Uma vez adiado o decreto indefinidamente, zombaremos de suas pretensões aristocráticas; falaremos da mãe parteira e do pai boticário. Luciano não tem senão coragem de epiderme, há de sucumbir; mandá-lo-emos de volta para o lugar de onde veio. [...]" (BALZAC, 1978, p. 243, segunda parte, cap. XXXVII)

Desse modo é preparada a “semana fatal” em que se dará a derrota do jovem poeta da província, prepotente demais para ouvir os conselhos dos mais versados nas questões políticas, jornalísticas e nos mecanismos que moviam a sociedade parisiense em suas relações de interesse. Luciano cumpre, dessa forma, seu papel, aquele assinalado pelo narrador desde as primeiras páginas do romance. Do mesmo modo como todas as portas se abriram ao poeta como se uma fada o tivesse tocado com seu condão, fecharam-se com a mesma rapidez, como em um passe de mágica, e as desgraças se sucederam em um turbilhão: “Tudo havia sucedido com demasiada felicidade para ele, tanto na sociedade como na literatura; havia sido feliz demais; teria, pois, de ver os homens e as coisas voltarem-se contra ele” (BALZAC, 1978, p. 244, segunda parte, cap. XXXVII).

A mistura de fraqueza e ambição, de pureza e avidez de prazeres possibilita a brilhante ascensão de Luciano e sua rápida prostituição literária, como também a sua decadência, o declínio tão vertiginoso quanto foi o seu sucesso, ou seja, “a hecatombe de ilusões, mortas pela experiência dolorosa do protagonista” (RÓNAI, 1978, p. 10). Em dezoito meses, Luciano vai da ascensão ao colapso; a catástrofe, desde sempre anunciada, é, segundo Lukács (1968, p. 112), o grande argumento do romance, delineado como o romance da desilusão, porque nele colidem os sonhos burgueses quando em contato com a realidade capitalista.

O percurso de Luciano difere, nesse sentido, do de Isaías; para este as dificuldades por que passou em sua incursão pela capital carioca foram revertidas por um golpe de sorte, mas após longo tempo de sofrimento e privação, em que desistiu, inclusive, de seus sonhos. Para Luciano, entretanto, tudo veio facilmente. Enquanto Isaías abriu mão das conquistas em nome de uma convicção pessoal, de uma crença na perda de seus ideais e na tentativa de um resgate diante de si mesmo, Luciano se perdeu em sua ambição desmedida, em sua insatisfação permanente e na crença de que poderia ter mais do que já havia conquistado.

Comprometido com os jornais governistas-realistas, Luciano se encontra, no entanto, refém do contrato firmado com Finot e submetido, portanto, ao jornalismo liberal, dividido entre a cruz e a espada. Nesse

processo, que nada mais é do que a vingança tanto dos aristocratas rivais quanto dos jornalistas traídos, o poeta é obrigado a formular uma crítica negativa ao amigo de Arthez, a quem tanto devia. Em um dos raros e transitórios assomos de consciência, Luciano procura o escritor, mostrando-se consternado, porque não escrever a crítica seria a ruína de Corália, que teria sua atuação desancada por todos os jornais, inclusive pelos jornais realistas. A contrição momentânea de Luciano não lhe rende o prêmio da absolvição; de Arthez considera “o arrependimento periódico uma grande hipocrisia”, pois

> o arrependimento converte-se desse modo num prêmio outorgado às más ações. O arrependimento é uma virgindade que nossa alma deve a Deus. O homem que se arrepende duas vezes é, pois, um horrível sicofanta. (BALZAC, 1978, p. 246-7, segunda parte, cap. XXXVIII)

De Arthez compreende que a má consciência de Luciano é só uma maneira que o poeta tem de alcançar o perdão, sem que para isso tenha de se modificar, mesmo porque, conhecendo a personalidade de Luciano, o amigo sabe que tudo é passageiro e que mudanças efetivas não ocorrerão.

Luciano, joguete de forças que não é sequer capaz de compreender, assiste ao fracasso de Corália no teatro e vê-se odiado por todos os lados. Há novamente uma tomada de consciência a respeito do que sofre, mas não há o arrependimento pelo percurso escolhido:

> Sentiu-se um joguete de indivíduos invejosos, ávidos e pérfidos. Quem era ele nesse mundo de ambições? Uma criança que corria atrás dos prazeres e gozos da vaidade, sacrificando-lhes tudo; um poeta sem reflexão profunda, dirigindo-se de uma luz para outra luz como uma borboleta, sem plano fixo, escravo das circunstâncias, pensando bem e agindo mal. Sua consciência foi-lhe um carrasco impiedoso. (BALZAC, 1978, p. 251, segunda parte, cap. XXXVIII)

A desgraça acomete o poeta. Luciano vê, em uma livraria, seu romance lançado sem que ele sequer tomasse conhecimento do fato. Os jornais ignoraram a obra, o que promove o fracasso do romance. O narrador se encarrega, no entanto, de avisar ao leitor que a narrativa seria posteriormente

valorizada, após críticas positivas de Leão Giraud. Luciano, porém, não tiraria proveito desse sucesso.

Segundo Lukács (1968, p. 102), em *As ilusões perdidas*, “vemos, pela primeira vez de modo completo, como a economia, o capitalismo, leva os ideiais burgueses a uma trágica dissolução”. Tanto Luciano quanto Isaías são testemunhas de uma sociedade em que a especulação em torno dos lucros é dominante. No caso da França, isso é uma decorrência das transformações sofridas após a chamada fase heroica, com a entrada no mundo capitalista, em que “os ideais tornam-se inúteis frivolidades e elementos decorativos da vida real” (LUKÁCS, 1968, p. 102). No Brasil, o processo é resultado da instituição do regime republicano, da entrada no mundo moderno, do processo de urbanização, das novas redes de poder que se estabelecem.

Com a morte de Corália, nada resta a Luciano a não ser retornar à casa materna. No processo de retorno, vende seus trajes parisienses e, em uma última tentativa de obter lucro fácil, aposta e perde o dinheiro. Em situação de total desespero, das muitas que vive, é salvo por Berenice, a fiel empregada de Corália, que lhe fornece o necessário para seu retorno após vender-se ela mesma a um cavalheiro no “enlameado bulevar da Boa Nova”. O dinheiro queima a mão do pobre poeta da província, mas é assim que voltará aos braços dos únicos que lhe restaram, apesar de ter dado antes, sob a forma de falsificação de promissórias, um golpe aos cofres de seu agora cunhado David Séchard.

Na primeira parte do romance, vê-se Luciano em seu processo de ascensão, que culmina em sua ida a Paris, fase retratada na segunda parte. Na terceira parte, que conclui o romance, o prestigiado poeta volta despojado dos louros com que se dirigiu à capital. No percurso de volta, descobre ser o responsável pela miséria em que se encontra a família, em consequência de notas promissórias assinadas em nome de David e que foram cobradas ao inventor sem que ele pudesse pagá-las. O enfoque predominante é na família constituída por Séchard e nos percalços do inventor, provocados em grande parte pelo irmão de Eva e por suas atitudes inconsequentes.

Enquanto Luciano se aventurava pelos jornais parisienses e pela vida boêmia da capital, David Séchard tentava alcançar a riqueza através de

uma invenção, para proporcionar a vida que achava que os irmãos Chardon mereciam. Curiosamente, há uma simetria, embora assimétrica, entre Luciano e David. Enquanto aquele vai à capital em busca da glória literária, este tenta descobrir a fórmula que possibilitaria a fabricação de papel barato, o que incrementaria justamente a publicação de livros e de jornais, atividades do cunhado e amigo.

No entanto, para Luciano a literatura e o jornal serviram à sua ambição e ao seu egoísmo e ele sofreu as consequências de suas opções; já David sofre pela ambição alheia, pela ganância do pai e dos rivais, na figura dos irmãos Cointet. Luciano quer o brilho fácil, sem esforço, e opta por galgar os caminhos de uma riqueza que considera direito seu; Séchard deseja a notoriedade e o sucesso que receberia como fruto de um árduo trabalho. Caminhos paralelos, mas opostos entre si.

Na terceira parte do romance, o leitor acompanha os acontecimentos que ocorreram paralelos à vida de Luciano em Paris, ou seja, fatos de sua família, em especial de sua irmã e David. Ao mesmo tempo em que se desenrolam os fatos vividos pelo casal, soma-se o conhecimento que se tinha das experiências do poeta da província na capital e vê-se como esses fatos afetavam Eva e David.

Eva soubera que David naufragava na capital e recorreu a de Arthez, em quem confiava pela estima do irmão, para ter notícias confiáveis, já que as que recebera vieram da parte de Rastignac, opositor do irmão, por quem não nutria nenhuma simpatia. O leitor então é apresentado a um resumo de quase todos os episódios vividos por Luciano a partir do ponto de vista do líder do Cenáculo, em carta à Eva. A ele cabe traçar um retrato perfeito de Luciano e de seus descaminhos. Nesse perfil também há a sinalização do ato final de Luciano, a venda de sua última força ao elemento maligno representado pela figura do cônego Herrera/Vautrin. Nesse momento, registram-se aspectos psicológicos do protagonista, que não demonstram, no entanto, um aprofundamento na consciência do mesmo que, em sua superficialidade, é incapaz de efetivar alterações significativas do ponto de vista psicológico.

> [...] O seu Luciano é um homem de poesia e não um poeta, sonha e não pensa, agita-se e não cria. É, permita-me que o diga, uma mulherinha que gosta de aparecer, o principal vício do francês. Assim, Luciano sacrificará sempre o melhor de seus amigos ao prazer de alardear espírito. [...] sentirá desprezo por si mesmo, arrepender-se-á; mas, voltando a necessidade, começará tudo de novo; pois falta-lhe vontade, não tem forças contra os engodos da volúpia, contra a satisfação de suas mínimas ambições. Preguiçoso como todos os homens de poesia, julga-se muito hábil quando escamoteia as dificuldades em vez de as vencer. Terá coragem em determinada hora, mas em tal outra será covarde. E não se lhe deve louvar a coragem nem tampouco censurar a covardia: Luciano é uma harpa cujas cordas se retesam ou relaxam ao sabor das variações atmosféricas.
> [...] se encontra um anjo mau, irá até o fundo do inferno. [...] (BALZAC, 1978, p. 275-6, terceira parte, cap. VII, grifos nossos)

A terceira parte do romance se subdivide em três partes. Na primeira, há uma interseção entre a vida de Luciano e a de Eva e David; na segunda, o narrador traça um painel das desventuras econômicas por que passa o casal, em decorrência das dívidas contraídas por Luciano em Paris, e da rede de interesses que envolve David e sua invenção. A terceira parte, em um tempo não mais paralelo, trata da volta de Luciano. No capítulo XXI vemos um Luciano alquebrado retornando ao lar, em uma referência bíblica, a do filho pródigo, tão adequada à figura do poeta, como tantas outras disseminadas ao longo do romance. Apesar de voltar ao lar destituído de todo o esplendor com que se fora, Luciano não perde a pose e a crença em certa superioridade, como se ser quem é, um poeta, e ter passado pelas experiências pelas quais passou, também lhe acrescentasse uma espécie de aura. Os arrependimentos de Luciano e sua boa consciência sempre lhe pregam peças e ele se mostra tal qual é em essência:

> [...] não lamentava ele ilusões quanto ao efeito que devia produzir em seus conterrâneos o contraste entre seu regresso e a sua partida. [...] dizia com seus botões:
> – Eu sou mesmo heroico!
> Essas naturezas de poetas principiam todas por se enganar a si mesmas. (BALZAC, 1978, p. 312, terceira parte, cap. XXI)

E, depois de se enganarem a si mesmas, se deixam enganar pelo louros lançados aos seus pés.

De forma surpreendentemente orquestrada, Luciano recebe loas no jornal de sua cidade, comandado pelos irmãos Cointet, que perseguiam David, e é convidado a jantar em casa dos Châtelet. Nesse momento confirma-se o caráter de Luciano e a sua incapacidade para a mudança. Seus arrependimentos rapidamente lhe deixam, sua vaidade, acariciada, encontra nele a ambição do prestígio. Nenhum aprendizado se efetivou em sua experiência em Paris. Luciano é sempre o mesmo.

Em nome das boas intenções, termina por levar David ao encarceramento e, em um ímpeto de consciência, que nele pouco durava, resolve que sua única opção é o suicídio. No entanto, surge, como sempre na vida do poeta, um elemento salvador, no caso na figura de um cônego que lhe mostra, através de exemplos históricos, que nada que Luciano fizera merecia a morte e acena ao poeta com a possibilidade de riqueza e de retomada do prestígio perdido. É um novo canto de sereia a encantar o fraco e suscetível Luciano. O aparecimento de Herrera / Vautrin corresponde à função que o chamado Super-homem adota ao surgir no romance:

> El Superhombre es el resorte necesario para el buen funcionamiento de un mecanismo consolatorio; soluciona lós dramas en un abrir y cerrar de ojos, consuela rapidamente y consuela bien. (ECO, 1970, p. 23)

Essa estratégia de salvamento do personagem evidencia a presença das estratégias dos romances de folhetim em Balzac. O elemento surpresa, que dá o tom de suspense à trama, a figura semidemoníaca que surge como salvação mas também representa perdição, o destino em aberto do protagonista, que cria o gancho para a leitura do outro romance, são técnicas tomadas de empréstimo dos folhetins, que tanto sucesso fizeram.

Ao oferecer uma saída a Luciano, o falso cônego suspende, pelo menos temporariamente, o drama do poeta. Como sempre, Luciano é facilmente manipulado pelas palavras certas, aquelas que tocam em sua ambição, em sua ganância e, em especial, em sua vaidade:

> [...] a corrupção tentada pelo diplomata penetrava fundo naquela alma, assaz predisposta a recebê-la, e tanto mais estrago fazia por se apoiar em exemplos famosos. Seduzido pelo encanto daquela conversação cínica, Luciano ainda com mais ardor se apegava à vida pois se sentia trazido à tona do suicídio por um braço poderoso. (BALZAC, 1978, p. 343-4, terceira parte, cap. XXXII)

O cônego Herrera, segundo sua própria definição, descende da linhagem de Caim e Abel, é um homem de sangue cruzado. Conhecedor de todas as perfídias para viver em uma sociedade como a parisiense, pode adotar a face de Caim ou Abel, dependendo de seus interesses. Luciano, assim, se deixa levar pelo argumento maior do diplomata: “A consciência nunca leva ninguém ao banco dos réus” (BALZAC, 1978, p. 345). Da mesma forma teatral como saíra de Angôuleme, Luciano se retira da vida de sua família, pois, como define com precisão o antigo procurador e atual magistrado Petit-Claud, Luciano não era poeta, era um romance sem fim, o que na verdade fica demonstrado no destino em aberto de Luciano ao fim do romance.

Em seu último ato, Luciano envia o dinheiro que tiraria David da cadeia, mas o inventor já tinha vendido sua criação a módicos preços aos irmãos Cointet. Assim, como afirma a mãe de Luciano, “o meu pobre filho há sempre de ser fatal, como nos disse, até quando pratica o bem” (BALZAC, 1978, p. 358, terceira parte, cap. XXXVIII). Não nos é dado saber os rumos que tomam a vida do protagonista a partir daí, o que, segundo o narrador, se revela nas *Cenas da vida parisiense*. As desventuras do poeta são um capítulo à parte, e sua vida segue como um romance em aberto[10].

David e Eva, por sua vez, não têm amor ao lucro, não se apegam aos bens materiais, não têm a sagacidade necessária para os negócios, embora tenham fibra e disposição para o trabalho. Por tudo isso, o inventor é facilmente conduzido ao que desejam os irmãos Cointet, e David é surrupiado em sua glória de inventor.

[10] Em *Esplendores e misérias das cortesãs,* Luciano dá continuidade às suas aventuras, agora ao lado de Vautrin, o falso cônego Herrera. Mais uma vez, sofre as consequências de suas opções equivocadas; contrai dívidas, se envolve com mulheres da sociedade, é preso e, finalmente, comete suicídio na prisão. Vautrin, por sua vez, consegue, em sua sagacidade, se safar de todas as acusações contra ele e contra vários de seus comparsas e se torna um membro da polícia até se aposentar. O mundo é, definitivamente, dos espertos, não dos tolos sonhadores gananciosos. (BALZAC, 1954)

Do concreto, da feitura do papel por Séchard, às ideias, à literatura, tudo se transforma em mercadoria e, nesse processo, destrói-se o produtor para se alcançar o produto. David resigna-se, faz a opção não egoísta de abrir mão da riqueza – que lhe será dada por herança, no final das contas – e do prestígio que seu invento lhe proporcionaria em prol de uma vida tranquila e da conquista da paz familiar e pessoal. Já Luciano, que busca conquista pessoal, glória, triunfo a qualquer preço (LUKÁCS, 1968, p. 107), representa os jovens espiritualmente contaminados e corrompidos que se adaptam à imundície de uma época carente de herói e conseguem fazer carreira, mas também os que se arruínam na procura do sucesso. No mundo capitalista, não há espaço para o sonho, para a ilusão, para a poesia, ou para o delírio dos inventores.

6. AS ILUSÕES PERDIDAS DE ISAÍAS CAMINHA

Quanto mais belo é o livro, menos probabilidade tem de ser vendido. Todo homem superior eleva-se acima das massas; seu sucesso está, pois, na razão direta do tempo necessário para que a obra seja apreciada.
Honoré Balzac

6.1 O estabelecimento de um pacto

O romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* foi o primeiro publicado por Lima Barreto. Apesar de possuir outro já quase concluído, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, o autor conscientemente optou por lançar-se às letras com o polêmico romance, que mexia nos vespeiros da literatura da época e, em especial, de seu maior veículo de divulgação e promoção, os jornais.

Depois de curta e frustrada experiência na revista *Fon-Fon*, na tentativa de encontrar ali ou em algum jornal um veículo para sua primeira obra, Lima Barreto resolveu fundar, ele mesmo, junto a outros amigos, uma revista com o objetivo único e exclusivo de ver seu romance publicado. Assim nasceu a revista *Floreal* (1907), que duraria apenas quatro edições, o suficiente para fazer vir à luz os capítulos iniciais de seu romance e para receber – tanto a revista quanto a narrativa – uma nota elogiosa de José Verissimo.

Depois disso, o romance só sairia efetivamente em forma de livro em 1909, não mais em capítulos, após o autor conseguir um editor em Portugal. No Brasil ninguém demonstrou interesse em publicá-lo, e mesmo a maior editora da época, a Garnier, tampouco se interessava em publicar novos nomes.

A escolha de *Isaías Caminha* como primeiro romance a ser publicado não aconteceu à toa. O escritor já possuía vários projetos, incluindo *Clara dos*

Anjos, e *Gonzaga de Sá* estava praticamente pronto, mas com aquele Lima conseguiria atingir alguns objetivos. Segundo suas próprias palavras,

> Era um tanto cerebrino, o *Gonzaga de Sá*, muito calmo e solene, pouco accessível, portanto. Mandei as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha,* um livro desigual, propositalmente mal feito, brutal por vezes, mas sincero sempre. Espero nele para escandalizar e desagradar [...] (BARRETO, 1956, I, p. 169-170)

A intenção era, antes de mais nada, chamar a atenção para o romance, e, assim, incitar a crítica. Em última instância, ao provocar polêmica, o autor conseguiria os holofotes para a sua obra e, por extensão, para si mesmo como escritor. Não se pode negar que essa era, sob certa medida, uma boa jogada de *marketing* e tinha quase tudo para dar certo, não fosse o fato de a resposta dos jornais não ser o debate esperado, mesmo com críticas contundentes, mas sim o silêncio. Lima Barreto buscava reconhecimento, e este dependia em larga medida da recepção que sua obra teria. Independente da época, a posição do escritor está atrelada a uma série de fatores e, como salienta Antonio Candido (1980, p.75-6),

> [...] depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele, e não correspondem necessariamente ao seu próprio. [...]
> Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando lhe é *mostrada* através da reação de terceiros.
> [...] a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista.

Embora tenha tido uma vendagem razoável, o silêncio dos jornais e da maior parte da crítica impossibilitou esse reconhecimento. Por conta disso, muita incompreensão permeou a avaliação da obra barretiana, e continuou a assombrar o escritor a sensação de perseguição, de preconceito que imaginava ser capaz de superar com o reconhecimento literário. Não se dá uma bofetada sem esperar o troco, e o troco, que poderia ter sido benéfico, terminou por não ser.

Apesar da intenção polemista subjacente à obra, o romance tem início de forma apaziguadora, na tentativa de estabelecer um pacto ficcional com o leitor. Antes de o romance se iniciar, há uma espécie de apresentação intitulada “Breve notícia”, que abre a teórica “2ª edição” da obra. Nela, o autor Lima Barreto se coloca como editor do livro de memórias de seu amigo Isaías:

> Quando comecei a publicar, na *Floreal*, uma pequena revista que editei, pelos fins de 1907, as *Recordações* do meu amigo, Isaías Caminha, escrivão da Coletoria Federal de Caxambi, Estado do Espírito Santo, publiquei-as com um pequeno prefácio do autor. Mais tarde, graças ao encorajamento que mereceu a modesta obra do escrivão, tratei de publicá-la em volume.
> O meu amigo e camarada Antônio Noronha Santos, indo à Europa, ofereceu-se para arranjar, em Portugal, um editor. (BARRETO, 1983, p. 25)

Algumas questões importantes a serem destacadas a partir desses dois parágrafos se desdobram nos parágrafos subsequentes da fala do “editor” Lima Barreto. Em primeiro lugar, percebe-se a necessidade de imprimir ao texto um caráter realista e verossímil e, mais do que isso, de fazer com que o leitor leia a história não de um personagem de ficção, mas a de uma figura real, com a qual, inclusive, o autor/editor manteria uma relação de amizade.

Colocar-se como editor da obra também funciona como uma estratégia discursiva para que ele, Lima Barreto, autor, mantenha-se isento em relação ao que ali se publica, uma vez que os fatos revelariam a memória de outro e não a sua criação ficcional. Há, assim, a preservação da face do autor, que descola os eventos de si mesmo ao relacioná-los ao personagem, de quem tenta retirar o estatuto ficcional.[11]

Legitima-se ainda mais o caráter realista e verossímil ao se levar em conta que, de fato, a obra em questão teve os primeiros capítulos publicados na revista *Floreal*, cujo editor era de fato Lima Barreto, e que foi mesmo lançada em 1907, como já relatado. O romance sairia realmente mais tarde, em

[11] Estratégia semelhante o autor já empregara na obra já pronta *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, em que também se coloca como editor de “pequena obra, de antigo colega de escola, e hoje, de ofício, Augusto Machado” (BARRETO, 1990, p. 11). Esse romance, no entanto, não é um relato puramente memorialístico, autobiográfico, também há nele a tentativa de descolar o eu do autor do eu do narrador, como um elemento de estratégia discursiva.

edição portuguesa, e também, conforme atesta a “Breve notícia”, a partir da intervenção de Noronha Santos, amigo de Lima Barreto, que travou contato com o editor português A. M. Teixeira, quando em viagem à Europa (BARBOSA, 1981, p.162). Lima Barreto ainda cita a crítica positiva feita por José Verissimo, mencionando-a literalmente na “Breve notícia”, como a comprovar a necessidade da publicação da edição em questão.

A narrativa que está por vir fica posta, desse modo, como um elemento do real, como texto-relato da juventude de Isaías, com o limite entre a ficção e a realidade diluído no discurso do autor que se coloca como editor. O editor, aqui, cumpre a função de restituir o prefácio do “autor”, suprimido anteriormente, por acreditar que ali se justificaria e se explicaria a obra em questão a partir desse olhar.

O prefácio propriamente dito também se coaduna com o espírito da “breve notícia” fornecida pelo “editor”. Nele o narrador Isaías justifica suas memórias, explica as razões de ter-se lembrado de “escrever estas recordações”. Há, por trás de suas memórias, um objetivo principal explicitado: destruir, desconstruir e desautorizar os argumentos daqueles que desconsideravam a “inteligência das pessoas do meu nascimento” (BARRETO, 1983, p. 26, “Breve notícia”). Não é dado ao leitor, até este momento, saber a que nascimento especificamente o autor se refere, mas há uma preocupação em reafirmar o caráter verossímil do que se narra.

Estabelece-se aí a oposição que vai permear a narrativa: as expectativas positivas criadas ao longo da sua infância/adolescência em oposição à destruição dessas expectativas em confronto com a realidade. Na trajetória de Isaías, assim como na de Luciano, primeiro se vislumbra o “turbilhão de sonhos”, depois a “figuração progressiva do desengano” (PRADO, 1989, p. 46).

> Verifiquei que, até o curso secundário, as minhas manifestações, quaisquer, de inteligência e trabalho, de desejos e ambições, tinham sido recebidas, senão com aplauso ou aprovação, ao menos como cousa justa e do meu direito, e que daí por diante, dês que me dispus a tomar na vida o lugar que parecia ser de meu dever ocupar, não sei que hostilidade encontrei, não sei que estúpida má vontade me veio ao encontro, que me fui abatendo, decaindo de mim mesmo,

> sentindo fugir-me toda aquela soma de ideias e crenças que me alentaram na minha adolescência e puerícia. (BARRETO, 1983, p. 27, “Breve notícia”)

A intenção é provar que o problema do fracasso de suas intenções não estaria na esfera da inteligência individual, mas sim na sociedade, que aniquila a vontade individual. Logo, o livro seria uma resposta à teoria do colaborador de uma revista lida por Isaías em uma ocasião, que dizia que a inteligência de pessoas como ele se dissipariam com o tempo e que as grandes promessas na infância mostravam-se grandes decepções na idade adulta. Ao que Isaías conclui e busca comprovar a partir de suas memórias: “[...] a sentença geral que tirava, não estava em nós, na nossa carne e nosso sangue, mas fora de nós, na sociedade que nos cercava, as causas de tão feios fins de tão belos começos” (*Idem*, p. 27).

A narração é de memórias, em primeira pessoa. O tempo, portanto, é passado; o eu que narra encontra-se distanciado dos fatos narrados. Fala-se de um “tempo vivido, organizado por uma percepção do passado como fonte de dada situação” (TAYLOR, 1997, p.592), indicando que

> o narrador não faz mais parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter uma visão perspectívica. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador. (ROSENFELD, 2006, p. 92)

O leitor é convidado, assim, a partilhar das memórias do narrador, de sua intimidade. Nesse convite se prevê o estabelecimento de uma relação de empatia, concretizada também no texto através das inúmeras situações de interlocução do narrador com o leitor, o que foi comum na tradição literária brasileira, em que se prefigurava um leitor a ouvir a obra, conforme Antonio Candido salientou (CANDIDO, 1980, p. 81).

A opção por uma narrativa de memória é, antes de tudo, a escolha de uma narração da subjetividade (SUSSEKIND, 1987, p. 92). Em um momento urbano, em um mundo mecanicista, de predomínio da objetividade, em que o narrador cada vez mais se apaga, reafirma-se aqui a importância da lembrança como signo e marca de individuação, de uma individualidade que se quer maior

que a realidade que a deseja aniquilar. Balzac ainda tentava alcançar a verossimilhança a partir de uma representação que possibilitava um reconhecimento do que se narra. O leitor deveria identificar objetos e situações com os quais estabeleceria uma relação de proximidade, e os elementos narrados constituiriam, dessa forma, o ambiente favorável ao processo narrativo. Procurava manter a presença constante e viva do narrador, e, assim como Isaías narrador, avalia também, a partir de uma perspectiva futura, os eventos vivenciados pelos personagens. Ou seja, em ambos o passado é apresentado a partir do ponto de vista da atualidade da narração. A narrativa barretiana ainda vai adiante ao estabelecer uma verossimilhança estética, que se realiza nos pactos variados que o leitor faz com o texto. Além de inserir a narrativa na realidade concreta, facilmente identificável, o narrador ainda leva o leitor a aceitar o fato de não haver correspondência entre autor e narrador, e a tomar como verdade o ponto de vista adotado, carregado da subjetividade própria de quem avalia um passado vivido.

Narrar o fracasso possibilita a reflexão, ou seja, desempenha o papel de proporcionar conhecimento. Essa escolha narrativa também não deixa de ser uma estratégica tentativa de estabelecer uma filiação com o real, mantendo uma suposta imparcialidade e um afastamento do eu do autor em relação aos eventos narrados. Além disso, cria com o leitor um pacto de confiança, pois o narrador em primeira pessoa “conta uma história numa posição de quem compreende o que já passou” (WOODS, 2011, p.20). A farsa se completa, pois a narração em primeira pessoa “é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto é o autor quem nos escreve [...]” (WOODS, 2011, p. 39). Aproximando-se do real, e afastando a criação de si mesmo, criador, Lima Barreto termina por produzir a “falsa denotação” a que se refere Woods ou a “ilusão referencial” aludida por Barthes, elementos determinantes dos rumos do romance moderno, promovendo a aparência de realidade pretendida.

A despeito dessa necessidade de filiar o texto à realidade, é interessante observar de que forma Lima Barreto estabelece o diálogo com essa tradição realista. No que diz respeito ao romance, o autor seguiu os dois preceitos básicos levantados por vários críticos, o de inscrever os fatos no tempo

presente, narrando eventos enquanto estes se desenrolam, e a preocupação em retratar uma individualidade.

Os dados da realidade presentes em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* fizeram-no ser avaliado, à época de sua publicação, como um *roman à clef*, "romance com chave", que costuma tratar de personagens reais por meio de personagens fictícios, facilmente identificáveis, geralmente com linguagem irônica, sarcástica. O mesmo pode-se dizer de *As ilusões* perdidas, em que uma série de referências a escritores contemporâneos a Balzac, a jornalistas importantes e a fatos da época são mascarados, ou não, dependendo do objetivo do narrador, havendo inclusive a mistura de escritores reais e fictícios, às vezes em uma mesma passagem[12]. No caso de Lima Barreto, essa filiação decorreria, especialmente, do tema controverso e das figuras do jornalismo e da literatura que se viram ali representadas. Essa rotulação, carregada de conotação negativa à época e que muito contribuiu para a rejeição do romance, perdeu hoje muito de seu valor na medida em que as referências também se diluíram. O próprio Lima Barreto afirmara que a importância dada a esse fato encobria o valor da obra como tal e que esta seria esquecida posteriormente: "Caso o livro consiga viver, dentro de curto prazo ninguém mais se lembrará de apontar tal ou qual pessoa conhecida como sendo tal ou qual personagem" (BARRETO *apud* BARBOSA, 1981, p. 177). Vaticínio absolutamente verdadeiro, se levarmos em conta que o romance sobreviveu e se manteve atual, mas as referências pessoais perderam a importância e perderam a cor no afastamento temporal.

O caráter realista da obra, afirmada na "Breve notícia" do "editor" e reafirmada nos fatos inseridos no contexto histórico-social do tempo retratado, foi um dos elementos caracterizadores da chamada literatura pré-modernista.

[12] É o que ocorre no trecho a seguir, de uma fala de Luciano, em que Balzac mistura na mesma enumeração Canalis, personagem de sua invenção, e alguns de seus contemporâneos mais famosos: "– O soneto, senhor [Lousteau], é um dos gêneros mais difíceis de poesia. Esse pequeno poema tem permanecido geralmente em abandono. Ninguém, em França, pôde ainda rivalizar com Petrarca, cuja língua, infinitamente mais flexível, que a nossa, admite jogos de pensamentos repelidos pelo nosso *positivismo* (perdoe-me a palavra). Parece-me, pois, original estrear com uma coleção de sonetos. Victor Hugo preferiu a Ode. Canalis domina a poesia lírica, Béranger monopoliza a canção, Casimir Delavigne abraça a tragédia e Lamartine a meditação." (BALZAC, 1978, p. 134, parte 2, cap. VIII). Em outras situações mascara o nome de figuras importantes do jornalismo da época, hoje só recuperadas nas notas de página ou por estudiosos.

Registrar a realidade é um dos traços definidores da literatura produzida nas duas primeiras décadas do século XX no Brasil, mas essa realidade, mesmo quando claramente estabelecida, como foi o caso no romance em questão, ainda assim é filtrada. Não se pode negar que a realidade Pós-República e, em especial, a da rede de influências da imprensa em sua conexão com os jornalistas e escritores que produziram no e para os jornais se encontra em evidência. No entanto, a opção por um narrador em primeira pessoa, que traz consigo as marcas de uma experiência passada, vivida, dolorida, apesar de inscrever a narrativa em uma dada realidade, a da vida do personagem, simultaneamente lhe retira a suposta neutralidade pretendida por uma narrativa que queira ser o retrato isento e neutro de uma realidade.

A reflexão racional, que espelha o domínio do que se chamava realismo dentro da perspectiva do século XVIII ou dos naturalistas, e se cristaliza em uma narrativa que se pretende documental, já é rompida no próprio discurso pessoal do narrador-personagem. Assim, estamos diante da realidade, mas esta se encontra impregnada das impressões pessoais de quem viveu os fatos ali narrados, mesmo que esteja estabelecido o distanciamento temporal. Desse modo, o realismo presente afasta-se do ainda influente no Brasil, modelo naturalista, que se pretendia ciência, como tratado por Émile Zola, que, para formular os pressupostos do romance de caráter naturalista, baseou-se no tratado médico de Claude Bernard:

> Farei aqui tão-somente um trabalho de adaptação, pois o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard em sua “Introdução ao Estudo da Medicina Experimental”. Este livro, de um cientista cuja autoridade é decisiva, irá servir-me de base sólida. [...] No mais das vezes, bastará substituir a palavra “médico” pela palavra “romancista”. (ZOLA, 1982, p. 25)

O realismo, dessa forma, deve ser compreendido como a busca de uma verdade estético-humana, a partir das modificações proporcionadas pelo novo olhar que passa a se constituir a partir do século XIX, como abordado no capítulo relativo a Balzac. Não há uma verdade documental, mas a “figuração romanesca do real”, que lhe dá as dimensões humana e universal necessárias às grandes obras de arte (COUTINHO, 1974, p. 28).

Mantendo seu afastamento como escritor, ao se colocar como o editor da obra, Lima Barreto mostra nada ter a ver com a forma estética e/ou o conteúdo ali presentes; o "autor", por sua vez, também se exime de qualquer responsabilidade literária propriamente dita. Sua obra não tem intenções artísticas, não quer ser arte, afinal, ele não é um literato, não possui nem os atributos próprios para isso, por ser apenas e tão somente um escrivão, fato salientado logo no primeiro parágrafo pelo editor Lima Barreto, e não integra nenhum dos grupos reconhecidamente aparelhados para os fins literários. Desculpa-se, assim, a "falta de estilo e capacidade literária" do autor e, por extensão, a do próprio Lima Barreto que, conforme revelou, fez uma obra intencionalmente desigual e mal feita. Assim, "diante do leitor está um narrador que se desmascara e faz questão de não ter estilo nem pretensão literária" (PRADO, 1989, p. 30).

> Com isso, não foi minha tenção fazer obra d'arte, romance [...]. Perdoem-me os leitores a pobreza da minha narração.
> Não sou propriamente um literato, não me inscrevi nos registros da Livraria Garnier, do Rio, nunca vesti casaca e os grandes jornais da Capital ainda não me aclamaram como tal – o que de sobra, me parece, são motivos bastante sérios, para desculparem a minha falta de estilo e capacidade literária. (BARRETO, 1983, p. 28, "Breve notícia")

Apesar de discordarmos da ideia de obra "mal feita", esse foi o modo que o autor/narrador encontrou para, mais uma vez, isentar-se das possíveis críticas que viessem a surgir em relação ao estilo pouco erudito do romance. A linguagem ali presente é indiscutivelmente mais próxima do cotidiano, muito mais fluida e informal do que a encontrada na maioria dos romances da época, em que havia uma tendência a um artificialismo linguístico. Um dos ganhos da obra de Lima Barreto como um todo é, inegavelmente, a dicção próxima do falar mais comezinho, em sintonia com o dia a dia, sem perder de vista a adequação entre personagens e fala, o que será explorado às últimas consequências a partir do movimento modernista de 1922.

Nesse aspecto especificamente, Lima Barreto e Balzac se afastam, embora em ambos seja constante o uso da ironia como elemento estruturador do enredo. A linguagem balzaquiana se mostra sofisticada; os diálogos

travados pelos personagens obedecem a uma série de convenções, e a concisão não é definitivamente a linha de atuação do autor francês. O formalismo é a regra, como se percebe na forma de tratamento entre Lousteau e Luciano; mesmo após passarem longo tempo juntos, partilharem uma noite de festas, teatro, jantar, ainda mantêm um afastamento linguístico: “Luciano e Lousteau, na sua embriaguez de sexta-feira e durante o jantar de domingo, haviam chegado a tratar-se por tu.” (BALZAC, 1978, p. 185, segunda parte, cap. XXI). A despeito da semelhança temática, do enfoque prioritário no poder exercido pelo jornal, não se percebe uma influência decisiva da linguagem jornalística na expressão do romance *As ilusões perdidas*, nem mesmo em relação aos personagens. O tom adotado se encontra, no entanto, em sintonia com o fato de serem, em sua maioria, intelectuais, enquanto em *Recordações* essa aproximação se evidencia também em sintonia com o modo particular do brasileiro utilizar a Língua Portuguesa, adaptada à realidade brasileira, e espelhando variadas colorações sociais, associado ao fato de o romance, no Brasil, constituir-se mais para ser ouvido do que lido, segundo Antonio Candido (1980).

Um mundo em transformação engendra a necessidade de um novo olhar e também de um novo registro, de uma linguagem adequada às alterações da percepção, do cotidiano, do espaço, abrindo oportunidade à representação do novo.

> [...] o escritor que surgia buscava ainda um lugar de onde falasse, pensando num meio de libertar a própria linguagem das imposições dos modelos consagrados para assim transformá-la em instrumento capaz de conviver historicamente com a realidade em mudança. (PRADO, 1989, p. 11)

Nesse sentido, muito contribuíram as conquistas da linguagem jornalística, que deveria alcançar o leitor médio, em um país de poucos letrados. A simplicidade, a tendência à concisão, a preocupação em retratar a linguagem do personagem próxima das marcas sociolinguísticas que o definiam estão presente na literatura de Lima Barreto e se encontram especialmente presentes no romance em estudo:

> O autor [Lima Barreto], eternamente às turras com o jornalismo suspeito do país, apenas o admitia tacitamente. No entanto, o efeito dessa opção sobre a sua arte era decisivo e mais do que evidente. Sua estética, por meio do viés do jornalismo, se distinguiria principalmente pela simplicidade, pelo despojamento, contenção e espírito de síntese, aplicados à linguagem narrativa; enquanto que o tratamento temático se voltaria para o cotidiano, os tipos comuns, as cenas de rua, os fatos banais e a linguagem usual. (SEVCENKO, 1989, p. 167)

Dessa forma, pode-se dizer que o autor casa à perfeição a linguagem simples, moderna, em sintonia com o leitor da época, com o mundo também moderno, fluido e fugidio que então se configurava.

Retomando a palavra, Lima Barreto editor ressalta um aspecto importante do personagem, o seu provincianismo, característica que lhe confere um olhar diferenciado sobre a cidade e a sociedade carioca. Aproveita também para colocar na voz ficcional a crítica aos grupos literários que gozavam de prestígio à época, posicionando-se como uma espécie de defensor ao dizer que as críticas seriam “preconceitos provincianos”.

Ao final da “breve notícia”, há a restituição do prefácio escrito em 1905, época em que Isaías teria escrito suas memórias. Após a nota posterior do “editor”, datada de 1916, portanto 11 anos após a suposta primeira edição, Lima Barreto explica as modificações ocorridas com o autor. Se o fracasso era o tom de suas memórias, ao cabo, Isaías teria alcançado dinheiro e sucesso, e estaria em vias de se tornar deputado federal. Pacto estabelecido com o leitor, dá-se início à narração das memórias de um homem que sofreu as mazelas de seu nascimento, mas que as superou, sem que o leitor venha a saber como.

6.2 O nascimento de um sonho

Segundo prefácio de Isaías, as suas memórias teriam surgido da necessidade de comprovar que certa teoria determinista formulada pelo colaborador de uma revista estaria incorreta:

> Eu me lembrei de escrever estas recordações há dois anos, quando, um dia, por acaso, agarrei um fascículo de uma revista nacional, esquecida sobre o sofá de minha sala humilde, pelo promotor público da comarca.

> Nela um dos seus colaboradores fazia multiplicadas considerações desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas do meu nascimento, notando a sua brilhante pujança nas primeiras idades, desmentida mais tarde, na madureza, com a fraqueza dos produtos, quando os havia, ou em regra geral, pela ausência deles. (BARRETO, 1983, p. 26, “Breve notícia”)

A citada teoria, que supostamente a própria trajetória do personagem, antes de contrariar, comprovaria, é o que leva à narração, na tentativa de confirmar a teoria de que o meio, na verdade, determinaria esse fracasso. O leitor é, assim, convidado a conhecer o percurso do personagem, a se interessar pelo destino desse indivíduo.

O personagem começa narrando as condições em que se deu seu desenvolvimento intelectual, fruto do contraste entre a ilustração e a inteligência superior do pai e a ignorância da mãe. Confirmando a ideia de que na infância as pessoas de “seu nascimento” apresentavam inteligência promissora, mostrou-se desde cedo interessado pelas coisas do mundo, e sua sabedoria era visível. A sapiência, para ele, possuía um lugar de destaque, pois “sabendo, ficávamos de alguma maneira sagrados, deificados” (BARRETO, 1983, p. 29, cap. I). Há um tom reverencial em relação ao conhecimento, e o personagem constrói, ao longo de sua infância e adolescência, um caminho de sucesso, solidificando a crença, confirmada por todos que o rodeiam, de que glórias futuras o esperam. Isso faz com que ele forje uma imagem de si mesmo altamente positiva:

> Para mim era como se o mundo me estivesse esperando para continuar a evoluir [...].
> Ouvia uma tentadora sibila falar-me, a toda hora e a todo o instante, na minha glória futura. (BARRETO, 1983, p. 29, cap. I)

Como foi comum aos romances modernos da virada do século XIX, início do século XX e como se deu na trajetória de Luciano, em *As ilusões perdidas*, o processo de experiência de Isaías só se efetiva a partir do momento em que ele efetua um deslocamento espacial. Esse deslocamento vai colocá-lo em confronto com uma realidade diversa daquela em que foi criado, marcando uma oposição entre o interior do país, meio em que se deu sua

formação, e a cidade, determinando alterações significativas na percepção do espaço e nas relações pessoais, estabelecendo um confronto entre o mundo moderno e o mundo rural, presente nos dois romances em estudo.

A despeito do caráter realista que se deseja imprimir, e ao contrário da precisão vista no romance balzaquiano, aqui não há inicialmente uma delimitação espacial concreta. O leitor não sabe exatamente a origem geográfica do personagem; a cidade de seu nascimento e criação é marcada no texto por pontos, dando-lhe um tom impreciso. Sabemos, no entanto, que se trata de uma província e que a cidade grande é o espaço adequado às aspirações de uma pessoa com a capacidade de Isaías. Assim, após rápida apresentação da origem do personagem, vemos que seu destino é a capital, o Rio de Janeiro, para onde se dirigem os que possuem talento. Tudo ao redor incentiva a sua saída, estimula a confiança que tem em si mesmo, assim como a de todos que o rodeiam:

> Vai para o Rio! vai! ... Isto aqui não te basta... Vai para o Rio!
> Desse modo, eu ia vivendo uma doce e medíocre vida roceira, sempre perturbada, porém, pelo estonteante propósito de me largar para o Rio. Vai Isaías! (BARRETO, 1983, p. 33, cap. I)

Após o término de seus estudos, o desejo de escapar à mediocridade da vida roceira se torna cada vez maior. Mas, ao contrário da ingenuidade que se poderia supor de um menino da roça, Isaías possui, previamente, consciência das dificuldades que enfrentaria. Ele antevê perigos, demonstra ter certo conhecimento dos mecanismos sociais complexos que emperram as possibilidades de um rapaz na cidade grande e das relações de poder que governam as estruturas brasileiras, passíveis de observação, em microcosmo, na própria cidade em que vive e sem as quais, ele bem sabe, é impossível sobreviver na capital:

> Então, durante horas, através das minhas ocupações quotidianas, punha-me a medir as dificuldades, a considerar que o Rio era uma cidade grande, cheia de riquezas, abarrotada de egoísmo, onde eu não tinha conhecimentos, relações, protetores que me pudessem valer...
> Que faria lá, só, a contar com as minhas próprias forças? Nada... (BARRETO, 1983, p. 30, cap. I)

Tudo isso o leva a hesitar. Impulsionado, porém, por elementos pouco racionais, como a formação em “v” de um bando de pássaros a incentivá-lo, dizendo-lhe “vai”, e a notícia de que um amigo medíocre, a quem costumava ajudar quando colegas de escola, triunfara no Rio, Isaías resolve ir, impetuosamente, de um dia para o outro, para espanto de sua mãe e familiares.

Antes da partida, vai com seu tio Valentim buscar a ajuda do coronel Belmiro, a quem o tio prestara serviços em eleições anteriores. Como demonstração de gratidão, o coronel escreve uma curta missiva de recomendação, pois “suas noções gramaticais não eram suficientemente fortes para retardar a redação de uma carta” (BARRETO, 1983, p. 34, cap. I) a um deputado do Rio, doutor Hermenegildo Castro, recomendando Isaías. Teoricamente, isso garantiria ao rapaz um emprego e a possibilidade de desenvolver seus estudos no Rio, tornando-se “doutor”.

É interessante observar que, apesar de conhecer as relações de poder estabelecidas e de apresentar a respeito delas uma visão crítica, o personagem não se exime do desejo de se aproveitar das vantagens que elas poderiam lhe trazer: “[com a carta] A minha situação no Rio estava garantida. Obteria um emprego. Um dia pelos outros iria às aulas, e todo o fim de ano, durante seis, faria os exames, ao fim dos quais seria doutor!” (*Idem*, p. 34, cap. I). O mesmo ocorre em relação à importância que sempre se deu no Brasil ao título de “doutor” adquirido pelos estudos superiores. As vantagens, os privilégios, o mascaramento das diferenças, vistos criticamente, são, simultaneamente, desejados:

> O flanco, que a minha pessoa, na batalha da vida, oferecia logo aos ataques dos bons e dos maus, ficaria mascarado, disfarçado...
> Ah! Doutor! Doutor!... Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos, vários, polifórmicos... [...]
> Quantas prerrogativas, quantos direitos especiais, quantos privilégios esse título dava! Podia ter dois e mais empregos apesar da Constituição; teria direito à prisão especial e não precisava saber nada. Bastava o diploma. [...] (*Idem*, p. 35, cap. I)

Às aves em “v” alia-se a mudança nas impressões da paisagem ao redor, como a corroborar, ingenuamente, as pretensões de sucesso na capital carioca. A chuva que caíra, atrapalhando a caminhada até a casa do coronel Belmiro, cede lugar a uma nesga de céu azul e ao sol, e até mesmo as cigarras voltam a cantar. Entretanto, ao retornar, a chuva volta com força redobrada e a casa funciona como uma espécie de metonímia da fragilidade do próprio personagem, que, ainda sem saber, será arrastado pelo turbilhão de eventos que virão:

> “Eu estava deitado num velho sofá amplo. Lá fora, a chuva caía com redobrado rigor e ventava fortemente. A nossa casa frágil parecia que, de um momento para outro, ia ser arrastada.” (BARRETO, 1983, p. 36, cap. I)

Os olhos da mãe, elemento fundamental na caracterização dos personagens no romance e, de modo geral, de todas as narrativas de Lima Barreto, confirmam o clima ao demonstrarem temor, anunciando os descaminhos que aguardavam o personagem:

> De quando em quando, ela lançava-me os seus olhos aveludados, redondos, passivamente bons, onde havia raias de temor ao encarar-me. Supus que adivinhava os perigos que eu tinha que passar; sofrimentos e dores que a educação e inteligência, qualidades a mais na minha frágil consistência social, haviam de trair fatalmente. (BARRETO, 1983, p. 36, cap. I)

A trajetória de desilusão do personagem é, dessa forma, previamente anunciada pelo próprio narrador em sua reavaliação de um passado conhecido. Se em *As ilusões perdidas* cabe ao narrador intruso de terceira pessoa desvendar o percurso descendente de Luciano, assim como descortinar as relações familiares carregadas de singular afeto, aqui o próprio personagem se encarrega também de revelar certo desconcerto na relação com a mãe:

> Por vezes, também acreditei que ela [a mãe] nada quisesse exprimir com eles [os olhos]; que tinha por mim a indiferença da máquina pelo seu produto. Que importa aos teares de Valencienes o destino de suas rendas?! (*Idem*, p. 36, cap. I)

Com muitas ilusões, parcos recursos na bolsa, pouco deixando para trás, visto que o pai, a quem admirava, já havia falecido, e com a mãe e os tios mantinha relação ambiguamente afetiva, Isaías sai em busca de seu sonho, tendo concretamente apenas uma carta de recomendações. Curiosamente, assim como a decisão de sair da cidadezinha ocorre de maneira súbita, embora já há tempos a ideia se formasse no espírito do personagem, pouco é revelado ao leitor a respeito da organização da viagem propriamente dita. De um dia para o outro, o personagem arruma suas coisas, organiza suas economias, sem que saibamos também a sua provável origem, e parte para a capital.

É a partir desse momento que, de fato, observa-se a alteração não só na percepção e no olhar do narrador em relação à realidade circundante como também no que diz respeito ao modo como o olhar se volta sobre ele. A travessia da cidade interiorana acontece primeiramente de trem e mostra-se enfadonha, com a paisagem se repetindo. Em uma das paradas, Isaías rapaz se defronta com a primeira experiência de preconceito e faz o leitor supor, pela descrição de sua tez, as razões citadas no prefácio para a sua escrita: a questão racial que tanto o perseguiria. Luciano não era aceito socialmente pela falta de um nome que o enobrecesse ou por possuí-lo, afinal ele era um Rubempré, mas não merecê-lo, por conta da pobreza e da origem popular de seu pai, um mero Chardon, mas possuía a beleza que abre as portas. Já o olhar que recebe Isaías é o da desconfiança, de uma espécie de aversão.

Retornando ao trem, a viagem prossegue até a travessia de barca, e é a partir daí que uma nova percepção se anuncia. A mudança que o deslocamento espacial efetuará no personagem já se evidencia no seu primeiro contato com as impressões visuais da cidade:

> O espetáculo chocou-me. Repentinamente senti-me outro. Os meus sentidos aguçaram-se; a minha inteligência, entorpecida durante a viagem, despertou com força, alegre e cantante... Eu via nitidamente as cousas e elas penetraram em mim até o âmago. Convergi todo o meu aparelho de exame para o espetáculo que me surpreendia. Estive por instantes espasmodicamente arrebatado, para um outro mundo, adivinhado para além das cousas sensíveis e materiais. (BARRETO, 1983, p. 39, cap. II)

O olhar, acostumado à “vida roceira”, tem de se adaptar a uma nova ordem de coisas, uma mudança na visualidade o surpreende e o arrebata. É um olhar sobre o real que já não dá conta desse real e, ao mesmo tempo, o reconstrói a partir de impressões pessoais. De modo geral, com as alterações da percepção condicionadas a partir do século XIX, que Balzac e seu narrador totalizante ainda tentam de certo modo driblar, não é mais possível uma representação do real que permaneça estática ou a o englobe em um único quadro:

> Os aparelhos de produção de efeitos “realistas” na cultura visual de massa eram na verdade baseados numa radical abstração e reconstrução da experiência ótica. O olhar ganha uma mobilidade e uma intercambialidade sem precedentes, abstraído de qualquer referente ou lugar.
> Surge um “observador ambulante”, formado pela convergência de novos espaços, tecnologias e imagens. Deixa de existir a própria possibilidade de uma postura contemplativa. Não há mais um acesso único a um objeto, a visão é sempre múltipla, adjacente, sobrepondo outros objetos. Um mundo em que tudo está em circulação. (PEIXOTO, 1996, p. 82)

Tendo em vista que a narrativa se baseia nas memórias do narrador, ressaltando-se seu caráter individual, seu ponto de vista pessoal, mais se evidencia a orientação subjetivista, embora se mantenha o foco realista a todo o tempo. A realidade exterior, que o narrador balzaquiano ainda procura apreender de forma unívoca e objetiva, ganha uma opacidade e complexidade que já não permitem o olhar generalizador. Por isso, a autorreflexão, a memória, o resgate do tempo pelo ato de narrar se torna uma maneira possível de rever e reavaliar a multiplicidade de que é feita a realidade e também uma nova forma de realizar a observação do real pelo sujeito.

Em Lima Barreto, a descrição, recurso que, por exemplo, Balzac utilizava no intuito de dar a maior concretude possível à realidade, e, simultaneamente, de emprestar significado à realidade descrita a serviço do enredo, é tratada de forma expressionista. Por expressionista, sem que entremos em questões teóricas complexas, compreenda-se o que Charles Taylor (1997, p. 583) definiu como uma das tendências do subjetivismo do

século XX; ao invés da descrição servir simplesmente como um olhar para fora, ela revela o olhar de dentro, refletindo a subjetividade do sujeito Ou, como afirma Rosenfeld (2006, p. 87), diz respeito ao fato de que, mesmo sendo, de certa forma, realistas ao extremo, os artistas “já não alegam reproduzir a realidade e sim a sua ‘impressão’. Tornaram-se subjetivos por quererem ser objetivos”. Assim, ao mesmo tempo em que há uma preocupação com o caráter realista da obra, conforme salientamos anteriormente, o olhar que o personagem lança sobre a cidade e as pessoas, antes de ser uma mera reprodução descritiva, evoca as impressões pessoais provocadas pelo que está ao redor e revela o modo como a sua subjetividade vê o que ali se encontra. Perambulando pela cidade, como um típico observador ambulante, capturando as minúcias do espaço e das pessoas, Isaías não se preocupa em reproduzir detalhes de um cotidiano de modo fotográfico, mas sim impressões desse cotidiano, apreensões que ora tendem ao lirismo ora à crítica, ora lidam com o belo, ora com o grotesco, tendências que oscilam dentro da narrativa.

Assim, logo ao chegar, os olhos virgens do rapaz do interior são arrebatados por impressões estonteantes, resgatadas pela memória de forma quase onírica, repletas de poesia, sob a forma de um espetáculo, sob a luz do entardecer/anoitecer:

> O casario defronte – o da orla da praia, envolvido já nas brumas da noite, e o do alto, queimando-se na púrpura do poente – surgia revolto aos meus olhos, bizarramente disposto sem uma ordem geometricamente definida, mas guardando com as montanhas que espreitavam a cidade, com as inflexões caprichosas das colinas e o meandro dos vales, um acordo oculto, subitamente lógico.
> Evolava-se do ambiente um perfume, uma poesia, alguma cousa de unificador, a abraçar o mar, as casas, montanhas e o céu; pareciam erguidos por um só pensamento, afastados e aproximados por uma inteligência coordenadora que calculasse a divisão dos planos, abrisse vales, recortasse curvas, a fim de agitar viva e harmoniosamente aquele amontoado de cousas diferentes... O aconchego, a tepidez da hora, a solenidade do lugar, o crenulado das montanhas engastadas no céu côncavo, deram-me impressões várias, fantásticas, discordantes e fugidias.
> Havia um brando ar de sonho, e eu fiquei todo penetrado dele. [...] (BARRETO, 1983, p. 39, cap. II)

Esse olhar subjetivista contrasta com o modo mecânico e utilitarista como o homem passa a lidar com o mundo e com as relações sociais e pessoais. Há uma dissociação entre esse modo de ver e o modo crítico de olhar a sociedade que a tudo mercantiliza. É um olhar poético em contraste com a crueza de um mundo em que a poesia foi deixada de lado. As duas formas de apreensão do real são perceptíveis na narração, que tende ao lírico em determinadas descrições e em outras resvala no irônico, no satírico, no grotesco como elementos próprios ao viés da crítica. Há aí, nesse primeiro momento, um olhar encantado, de quem vislumbra a cidade pela primeira vez, no entanto o encantamento não ocorre por elementos próprios do espaço urbano, de elementos da modernidade propriamente dita, ele vem da luz, do jogo de contrastes, da penetração de imagens.

Paradoxalmente, ao chegar à terra, o encantamento gerado pelas impressões que teve afastado, enquanto ainda estava na travessia da barca, se desvanece diante de uma cidade, de um espaço urbano inesperadamente feio. A primeira visão da cidade é, na verdade, decepcionante:

> Quando saltei e me pus em plena cidade, na praça para onde dava a estação, tive uma decepção. Aquela praça inesperadamente feia, fechada em frente por um edifício sem gosto, ofendeu-me como se levasse uma bofetada. Enganaram-me os que me representavam a cidade bela e majestosa. Nas ruas, havia muito pouca gente e do bonde em que as ia atravessando, pareciam-me feias, estreitas, lamacentas, marginadas de casas sujas e sem beleza alguma.
> A Rua do Ouvidor, que vi de longe, iluminada e transitada, em pouco diminuiu a má impressão que me fez a cidade. (BARRETO, 1983, p. 40, cap. II)

Diferente de Luciano, que se encanta tanto com a beleza do espaço físico de Paris quanto com as elegâncias que desfilam pelas ruas da cidade, Isaías se defronta com uma cidade ainda em processo de urbanização, apresentando uma série de problemas de ordem estrutural que, longe de enfeitiçar o olhar, provoca desgosto. O Rio de Janeiro retratado no romance, pós-republicano, passa justamente pelo processo de remodelação que lhe daria um ar mais afrancesado, com avenidas largas à moda parisiense. O Rio civiliza-se e higieniza-se, mas a primeira impressão é de insalubridade, de

sujeira, longe de uma visão idealizada que o personagem pudesse conceber. Ainda assim, é na capital onde tudo acontece, onde os sonhos se tornariam realidade, o lugar das possibilidades e das transformações, das mudanças rápidas, das oportunidades. Há, em consequência, um estranhamento provocado diante de tantas alterações, tanto de ordem política quanto geográfico-social, como se percebe nas palavras do coronel Figueira, velho fazendeiro hospedado no mesmo hotel em que Isaías se hospeda, por uma indicação, o Jenikalé, na Praça da República. O senhor se espanta diante de uma cidade que não reconhece mais:

> [...] Está tudo mudado: Abolição, República... Como isso mudou! Então, de uns tempos para cá, parece que essa gente está doida; botam abaixo, derrubam casas, levantam outras, tapam umas ruas, abrem outras... Estão doidos!!! (BARRETO, 1983, p. 56, cap. II)

É o “bota-abaixo” de Pereira Passos, é a cidade se remodelando, se espraiando para os subúrbios, sendo saneada, modernizada, adequada ao gosto e aos valores europeus, modelo de civilização no qual nos espelhávamos. Para uma nova cidade, um novo olhar, uma nova apreensão do real, uma nova dinâmica de percepção, de apreensão e de registro do olhar.

Curiosamente, logo no primeiro dia em que chega, Isaías já é levado à vida mundana que caracteriza a cidade. Após se hospedar, Isaías trava de imediato contato com um padeiro, Laje da Silva, que o reconhece da viagem. O padeiro de Itaporanga, caracterizado de forma extremamente ambígua, ao descobrir que Isaías viera ao Rio com a intenção de estudar, convida o futuro “doutor” para “dar uma volta” e o leva ao teatro. O teatro é o lugar em que as coisas acontecem, onde as pessoas se mostram. É no teatro que Luciano se perde de amor, é nesse espaço que se abre a possibilidade de sua entrada no universo do jornalismo, assim como Isaías vai travar seus primeiros contatos no meio jornalístico em sua primeira incursão teatral. Luciano adentra esses espaços, do teatro e do jornal, pelas mãos de um igual, do escritor e jornalista Lousteau, já Isaías se inicia na vida noturna carioca e nos meandros do mundo jornalístico pelas mãos de um padeiro. Há uma visível oposição entre a atividade de Laje Silva, um “simples comerciante” de cidade do interior, e seus

contatos na cidade. Ele conhece todo o meio jornalístico e transita confortavelmente entre os jornalistas. A pessoa do padeiro provoca em Isaías sempre certa sensação de desconforto, mas o tratamento respeitoso, o distintivo “doutor” encantam o jovem estudante.

> Aquele homem ia pondo em mim uma singular inquietação. A sua admiração tão explosiva ao meu projeto de estudo, as suas maneiras ambíguas e ao mesmo tempo desembaraçadas, o seu olhar cauteloso, perscrutador e sagaz, junto ao seu ar bonacheirão e simplório, provocavam-me desencontrados sentimentos de confiança e desconfiança. Havia nele tanta cousa oposta à profissão que dizia ter que me pus a desconfiar – quem sabe! Entretanto, a sua afabilidade, as suas mãos grossas... (BARRETO, 1983, p. 41, cap. II)

> No teatro e na rua, cumprimentou mais de uma dezena deles [jornalistas] e apontou-me, sem lhes falar, uma dúzia de outros. É de tal jornal diário, dizia; é de tal semanário; “faz guerra, faz marinha”... Conhecia minuciosamente toda a vida jornalística. (*Idem*, p. 45, cap. III)

As impressões negativas a respeito de Laje da Silva mais tarde se confirmarão, quando de padeiro se transforma, por vias não reveladas, em proprietário de “uma casa de divertimento na Lapa, *Folies Bergères*, onde se dizia haver jogo oculto” (*Idem*, p. 135, cap. X).

É nesse ambiente urbano e do mundo da imprensa que Isaías viverá suas experiências na capital carioca. É ao olhar para os homens desse universo que o viés mais crítico e cáustico do narrador se evidencia. As experiências pelas quais o personagem passa ocorrem na rapidez própria de um mundo em modernização, e, tal qual o próprio mundo ao redor, Isaías passa por modificações de forma acelerada.

6.3 A cidade e a imprensa: ícones de uma vida vazia

Isaías é, conforme dito anteriormente, rapidamente introduzido ao cenário urbano carioca e aos elementos definidores da modernidade. Em sua primeira noite na cidade, vai ao teatro e lá conhece alguns importantes nomes da imprensa carioca, com quem viria a travar relação posteriormente. O olhar que vemos é o do narrador hoje. Mesmo que aparentemente as impressões

relatadas venham da voz do jovem Isaías, elas estão impregnadas da experiência negativa do Isaías narrador, da voz atual, que avalia os fatos passados a partir de uma perspectiva muito mais crítica do que era possível ao personagem à época em que vivenciou os fatos descritos.

A primeira pessoa importante com quem Isaías estabelece contato, ou melhor, a quem é apresentado pelo amigo de primeira hora Laje da Silva, é justamente aquela por quem demonstra uma maior aversão e cuja caracterização beira o grotesco. Toda a antipatia do narrador, talvez já pressentida naquele primeiro momento, potencializa-se pelo afastamento temporal. Raul Gusmão é a primeira e metonímica representação do jornalista e escritor apresentada no romance. Relembrando a noite passada no teatro, assim Isaías caracteriza o eminente literato:

> [...] voz sem acento de sexo e emitida com grande esforço. Falar era para a sua natureza obra difícil. Toda a sua pessoa se movia, se esforçava extraordinariamente; todos os seus músculos entravam em ação; toda a energia de sua vida se aplicava em articular os sons e sempre, quando falava, era como se falasse pela primeira vez, como indivíduo e como espécie. Essa sua voz de parto difícil, esse espumar de sons ou gritos de um antropoide que há pouco tivesse adquirido a palavra articulada, deu-me não sei que mal-estar, que não mais falei até a sua despedida. [...]
> Falava e não nos olhava quase; errava os olhos – os olhos pequeninos dentro de umas órbitas quase circulares a lembrar vagamente uma raça qualquer de suíno [...]. (BARRETO, 1983, p.43, cap. III)

O personagem, caracterizado à moda naturalista, zoomorfizado, representa, de modo exagerado e carregado pelo tom grotesco, a negatividade que vai permear a caracterização do universo da imprensa. Semelhante descrição encontra-se em *As ilusões perdidas* no momento em que Luciano tenta levar seu romance ao jornal e se depara com a figura do militar que o recepciona[13], o que, segundo Auerbach (1987, p. 425), constituía uma

[13] "Estas palavras saíam de uma cara de fuinha, branca como clara de ovo mal cozida, furada por dois olhos de um azul desbotado, mas assustadores de malícia, que pertenciam a um rapaz de talhe insignificante, que se escondia por trás do corpo espesso do antigo militar. Aquela voz gelou Luciano. Tinha alguma cousa do miar dos gatos e da sufocação asmática da hiena." (BALZAC, 1978, p. 131, segunda parte, cap. VII)

estratégia da narrativa balzaquiana: “[...] Balzac tenta fundamentar suas opiniões acerca da sociedade humana (tipo humano diferenciado pelo meio) mediante analogias biológicas.”. Essa talvez seja uma das razões da crítica mais pesada ao romance de Lima Barreto, considerado por alguns críticos como tendo passagens de “mau gosto”. Embora mantenha o teor irônico e muitas vezes cáustico, que se acentua na passagem em que se refere a Gusmão, deve-se ressaltar que o tom se torna bem menos carregado ao longo do romance e se equilibra com outras questões, como as de foro íntimo do personagem. O que era “mau gosto” à época, pela associação que se fazia aos personagens e fatos da vida “real”, se perdeu no tempo e hoje só leva ao riso crítico, a uma sintonia com o narrador. A ironia utilizada, especialmente nas passagens mais corrosivas do romance, próxima da sátira e com ela muitas vezes se confundindo, é aquela que teria como objetivo “ridicularizar, expor fraquezas, atacar e destruir” e que, “por mais útil, proveitoso e edificante que possa ser, nada tem de benevolente” (HAUSER, 1993, p.108-9).

Não se pode negar que há, no entanto, humor por trás de tanta destruição. Impossível ler tais passagens sem sentir vontade de rir, mesmo que o humor não seja aquele que Hauser caracteriza como sendo reflexo de uma compreensão superior das dificuldades intrínsecas à existência humana. O humor que resvala no romance é aquele que Hauser (1993, p.109) cita de Schopenhauer: “Schopenhauer disse que na ironia um gracejo se oculta sob uma aparente seriedade, enquanto que no humor a seriedade profunda se oculta sob um gracejo”. Pode-se dizer que essas duas faces, da ironia e do humor, se encontram em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, assim como a ironia e a sátira caminham em paralelo.

Compreendendo que, no século XX, a “[...] velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender outra – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas” (Muecke *apud* MARINS, 2004, p. 7), pode-se perceber que, na verdade, a sátira é um caminho de atuação da ironia. Segundo Northrop Frye (*apud* MARINS, 2004, p.7; 40), a “principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são mediados o

grotesco e o absurdo". A sátira, dessa forma, será a expressão de uma "ironia militante" que visa, em última instância, a desnudar os mecanismos de solidificação do poder da imprensa, especialmente a partir de sua maior profissionalização, inserida no perfil de consumo do mundo moderno. Ou seja, a sátira cumpre o papel de educar o olhar do leitor para fora dos limites com os quais estava acostumado, desenvolvendo um viés mais crítico sobre a realidade nacional.

> A arte do satirista é uma arte de persuasão e a persuasão é a principal função da retórica. O escritor satírico está sempre intencionalmente armado para excitar seu público a admirar ou desprezar, a rever suas posições habituais, a desvendar a face escura dos conceitos, a modificar suas opiniões políticas, religiosas, filosóficas. (BRAYNER, 1979, p. 162)

Desse modo, o riso, o humor, a ironia, a sátira serão estratégias discursivas utilizadas na construção ficcional, através da voz do narrador, para desnudar a "falsidade do sistema de relações humanas em suas manobras de funcionamento" (BRAYNER, 1979, p. 161) e, assim, comprovar a positividade do protagonista em meio à sociedade na qual se sente um desajustado, mesmo quando alcança prestígio.

Retomando a passagem em que descreve Gusmão, ela apresenta particular importância porque, desde o primeiro momento em que entra em contato com o meio jornalístico, ressalta-se o poder que a imprensa detém no país, poder que se estende aos que nela trabalham:

> Mal saiu [Raul Gusmão], pedi pormenorizadas informações ao Laje da Silva. Nos confins da minha aldeia natal, eu não podia adivinhar que o Rio contivesse exemplar tão curioso do gênero humano, uma desencontrada mistura de porco e de símio adiantado, ainda por cima jornalista ou cousa que o valha, exuberante de gestos inéditos e frases imprevistas. Laje da Silva, porém, só sabia que ele tinha a *Aurora* à sua disposição, jornal muito lido e antigo, respeitado e que, no tempo do Império, derrubou mais de um ministério. Escrevia nos jornais; era o bastante. [...] Todos para ele [Laje] eram sagrados, seres superiores ou necessários aos seus negócios, pois viviam naquela oficina de ciclopes onde se forjavam os temerosos raios capazes de ferir deuses e mortais, e também os escudos

> capazes de proteger as traficâncias dos mortais e dos deuses. (BARRETO, 1983, p. 44, cap. III)

Tem-se aqui a descrição do poder da imprensa e daqueles que nela operam. É predominantemente em torno desse tema que o romance vai girar, partindo não do jornalista apresentado tão negativamente ou do jornal aludido, mas de um jornal novo, que chegou para tomar o lugar antes ocupado por outros.

Ao destacar novamente seu provincianismo, o narrador termina por evidenciar que a visão que ora apresenta é resultado de uma avaliação feita com o passar do tempo, e não da impressão gerada exatamente naquele momento, em que não possuía a malícia necessária para uma apreciação crítica e sarcástica de tal monta. Nesse momento, Isaías, um provinciano cheio de ideais e de propósitos, tem apenas dezoito anos de idade; não possui, portanto, capacidade para destilar tanto veneno como faz o narrador anos depois, revestido de certa autoridade de quem sabe do que fala pelo conhecimento adquirido. Ou pelas decepções sofridas.

Prefigura-se o mundo moderno a partir do jornal, um mundo em que as pessoas estão submetidas às redes de poder, que determinam quem se é e como se deve viver.

> [...] empresa sujeita às interdições da política. [...] instituição de força socialmente ativa, em especial na incipiente manipulação de consumidores, dirigindo-lhes as escolhas de vestuário, alimentação, linguagem e comportamento. (FIGUEIREDO, 1995, p. 13)

No caso do Brasil, essas redes espraiavam-se ainda mais, porque ainda havia a questão do protecionismo; as ascensões se davam por indicações, a meritocracia quase sempre estava submetida aos interesses dos detentores do poder. É com essa realidade que Isaías vai-se deparar. Com sua carta de indicação na mão, busca incessantemente por um emprego que jamais lhe será dado. Todos os dias transita inutilmente de sua pensão à casa do deputado Castro. É nessas incursões, no entanto, que entra em contato com a cidade e afina seu olhar sobre a vida carioca, tendo de se adaptar a uma

realidade diversa daquela com a qual estava acostumado em sua “vida roceira”:

> [...] As montanhas de Niterói recortavam-se nitidamente sobre o céu azul e fino, que começava a ser manchado, lá no fundo da baía, por cima do casario da Alfândega e do Mercado, por grandes pastas de nuvens brancas. Ainda pouco familiarizado com o trânsito pesado da rua, atravessei a Rua Direita cheio de susto, cercando-me de mil cautelas, olhando para aqui e para ali, admirado que aquela porção de gente trabalhasse sob sol tão ardente, sem examinar que valor tinham as suas Câmaras e o seu Governo. (BARRETO, 1983, p. 51, cap. III)

Surpreende ao provinciano Isaías a cidade em seu complexo e rápido movimento, mas também a política com a qual se confronta em uma sessão na Câmara, em que predomina a falta de respeito daqueles que fazem as leis, a falta de ordem daquelas pessoas que até então considerava superiores sob diversos aspectos. O processo de decepção política culmina na própria figura do deputado Castro. Depois de inúmeras e infrutíferas tentativas, Isaías finalmente consegue encontrar o deputado na casa que este mantinha para uma jovem amante – prática comum, segundo o que se vê no romance. Ao encontrá-lo, o deputado, mesmo mostrando má vontade, promete encontrar alguma ocupação para o rapaz e pede que o procure no dia seguinte. Qual não é a surpresa do jovem ao descobrir, pelo jornal que lê no bonde que o leva de volta à pensão, que o deputado sairia da cidade ainda naquela noite, sem data para voltar. Toda a situação de penúria que se prenunciava antes agora se materializa e há uma completa consciência de que pouco poderá fazer sem o apadrinhamento previsto. Aqui se anuncia a derrota de Isaías, não uma derrota puramente econômica, que ele superará, mas a derrota de suas expectativas, de seus sonhos de formação, de ser um doutor, de se fazer pelo estudo:

> Patife! Patife! A minha indignação veio encontrar os palestradores no máximo de entusiasmo. [...] Num relâmpago, passaram-me pelos olhos todas as misérias que me esperavam, a minha irremediável derrota, a minha queda aos poucos [...]. Veio-me um desejo de ódio, de raiva má, assassina e destruidora; um baixo desejo de matar, de matar muita gente, para ter assim o critério da minha existência de fato. Depois dessa violenta sensação na minha natureza, invadiu-me uma grande covardia e um pavor sem nome: fiquei

> amedrontado em face das cordas, das roldanas, dos contrapesos da sociedade; senti-os por toda a parte, graduando os meus atos, anulando os meus esforços; senti-os insuperáveis e destinados a esmagar-me, reduzir-me ao mínimo, a achatar completamente... [...] (BARRETO, 1983, p. 66-7, cap. IV)

Ao cabo, Isaías encontra forças para acreditar ser capaz de ultrapassar, como tantos heróis cujas histórias conhecia, as dificuldades que se delineavam. A leitura, nesse contexto, exerce a função de influir na crença do poder do homem, induzindo-o ao erro de supor-se capaz de superar o que é, em essência, pelas condições adversas da sociedade, insuperável: “Recordei-me das minhas leituras, daquele *Poder da Vontade*, das suas biografias heroicas: Palissy, Watt, Franklin... Sorri satisfeito, orgulhoso, havia de fazer como eles” (*Idem*, p. 67, cap. III).

Nesse momento, o narrador interrompe a narração das recordações do passado e passa a narrar no seu tempo presente, a partir do que é hoje e da perspectiva que adota sobre esse passado, reavaliando a si mesmo e colocando-se como um homem diferente, marcado pela experiência e consciente do que foi e do que é. A distância temporal que se interpõe entre o narrador Isaías e o protagonista Isaías implicou uma metamorfose existencial (SOUZA, 2006, p.139). O presente do ato de narrar se dá no futuro, no que diz respeito aos fatos narrados. Dessa forma, percebe-se que a voz do eu-passado e a do eu-presente intercalam-se constantemente, ora explícita ora implicitamente, e nem sempre as impressões que julgamos ser do jovem Isaías são fruto de fato daquele momento, mas sim desse narrador do hoje, em seu processo de reavaliação:

> [...] Hoje que sou um tanto letrado sei que Stendhal dissera que são esses momentos que fazem os Robespierres. O nome não me veio à memória, mas foi isso que eu desejei chegar a ser um dia.
> Escrevendo estas linhas, com que saudades me não recordo desse heroico anseio dos meus dezoito anos esmagados e pisados! Hoje!... É noite. Descanso a pena. No interior da casa, minha mulher acalenta meu filho único. A sua cantiga chega-me aos ouvidos cheia de um grande acento de resignação. Levanto-me, vou à varanda. A lua, no crescente, banha-me

> com meiguice, a mim e a minha humilde casa roceira. [...] (BARRETO, 1983, p. 67-8, cap. IV)

O narrador aqui também se institui de um grau de conhecimento que lhe possibilita dar à narração o verniz de credibilidade que anteriormente tentara encobrir. Ele não é simplesmente um escrivão, ele é o rapaz que possuíra inteligência suficiente para levá-lo à cidade grande e que, ao longo da vida, se instruíra ainda mais, habilitando-se para a função que agora desempenha.

O fascínio despertado pela cidade se acentua pelo contraste que há entre o Isaías interiorano, acostumado às coisas simples, e a opulência que vislumbra na capital. Durante um tempo, em sua vida roceira, distinção era manter uma postura desleixada, que o fazia diferente dos demais, como uma espécie de aura às avessas, associada a uma tendência ao isolamento:

> Veio-me a *pose*, a necessidade de ser diferente. Relaxei-me no vestuário e era preciso que minha mãe me repreendesse para que eu fosse mais zeloso. Fugia aos brinquedos, evitava os grandes grupos, punha-me só com um ou dois, à parte [...]. (BARRETO, 1983, p. 29-30, cap. I, grifo do autor)

No espaço da cidade, além de ter de conviver em meio à multidão das ruas, há a necessidade de uma uniformidade que represente também uma distinção, e esta se dá pela ostentação, pela qual Luciano tanto se deslumbra. O mundo moderno se organiza a partir da exposição e, como tal, é preciso possuir elementos e produtos que emprestem credibilidade, que identifiquem o sujeito, e esses elementos são determinados pelos detentores do poder:

> Subia a rua. Evitando os grupos parados no centro e nas calçadas, eu ia caminhando como quem navegava entre escolhos, recolhendo frases soltas, ditos, pilhérias e grossos palavrões também. Cruzava com mulheres bonitas e feias, grandes e pequenas, de plumas e laçarotes, farfalhantes de sedas; eram como grandes e pequenas embarcações movidas por um vento brando que lhes enfunasse igualmente o velame. Se uma roçava em mim, eu ficava entontecido, agradavelmente entontecido dentro da atmosfera de perfumes que exalava. Era um gozo olhá-las, a elas e à rua com sombra protetora, marginada de altas vitrinas atapetadas de jóias e de tecidos macios.
> Parava diante de uma e de outra, fascinado por aquelas cousas frágeis e caras. As botinas, os chapéus petulantes, o

> linho das roupas brancas, as gravatas ligeiras, pareciam dizer-me: Veste-me, ó idiota! Nós somos a civilização, a honestidade, a consideração, a beleza e o saber. Sem nós não há nada disso; nós somos, além de tudo, a majestade e o domínio! (BARRETO, 1983, p. 53-4, cap. III)

Assim como Luciano rapidamente descobre em suas primeiras incursões pelas ruas de Paris, Isaías percebe que o vestuário, a moda e tudo o mais que as vitrines apresentam são marcas de identificação e reconhecimento social, fundamentais na sociedade moderna. É o consumo que determina o que a pessoa é dentro da sociedade, criando necessidades quase sempre inacessíveis, restritas unicamente ao universo do desejo. As experiências humanas são vividas em exposição. Por isso, quase todos os eventos ocorrem no espaço urbano, enquanto Isaías perambula pelas ruas, flanando ora sozinho, ora em companhia de amigos de ocasião. A vida transcorre, em boa parte do romance, no aturdimento sensorial da cidade, e as relações pessoais, sociais se inscrevem nesse espaço efervescente, suscitando tanto a fascinação e a sedução quanto a decepção.

Se há um enriquecimento das experiências perceptivas pelo aturdimento provocado diante das tantas transformações do espaço urbano, das conquistas da modernização, não se pode perder de vista que tudo isso implicou também a mercantilização das relações e da própria existência. É o mundo das vitrines e das máscaras:

> [...] Ese huracán de estímulos urbanos y mecánicos desaguó en un enriquecimiento inédito de las experiencias perceptivas, aunque también acarrease una creciente mercantilización de la existencia y una estandarización de la vida según lós esquemas industriales. Y también, en ocasiones, un aturdimiento sensorial y cierto embotamiento cognitivo. Pero esa atmósfera que hervía en las calles de las ciudades suscitaba, en sus residentes y visitantes, tanta fascinatión como pavor. [...] Ese estrepitoso mundo de las calles, los teatros, las ferias y los cafés podía ser seductor, pero había que tener mucho cuidado en esas arenas: para moverse en ese universo de afuera era imprescindible el uso de máscaras protectoras, mientras que los reinos de la autenticidad y la verdad se encontraban dentro de casa y dentro de sí mismo. (SIBILIA, 2008, p.117)

Não interessam as necessidades pessoais do indivíduo, no caso de Isaías a busca do conhecimento, da ascensão pelo estudo, e sim aquelas determinadas pela sociedade, assim como os novos modelos de arte também tomam como base as mesmas necessidades de consumo da sociedade moderna: “Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2003, p.33). Em um mundo em que a individualidade se hipertrofia, paradoxalmente o isolamento do sujeito se acentua, e seus desejos estão cada vez mais submetidos à ordem das coisas, ao que é instituído de fora pela sociedade.

Há evidentemente uma discrepância entre o que as vitrines anunciam – honestidade, consideração, beleza, saber –, e a realidade em ruínas em que vive Isaías na capital, sem emprego, sem perspectiva, com a miséria a bater à porta. As ilusões estabelecidas pela cidade escamoteiam a dissolução do sujeito, veiculando o fugidio, o transitório, colocando em segundo plano os elementos fundamentais da constituição do ser humano. Vale o que se exterioriza, não o que se é; vale o que se mostra, o que se vende, não aquilo que se tem como valor intrínseco. Daí serem tão fáceis as vocações que se projetam a partir do que se vende como verdade, mesmo que essa verdade se comprove falsa ou se estruture a partir de fatos forjados, criados, inventados. Perde-se mais do que conhecimento, perde-se o próprio conceito de humanidade. Por isso Isaías, durante longo tempo, relega a segundo plano qualquer memória relativa à casa materna, registro de uma vida em que alguns limites de estabilidade existiam, em um processo de desenraizamento, mesmo levando em consideração a sua estrutura familiar, pouco ortodoxa. Isaías é filho ilegítimo de um padre que, num assomo momentâneo, segundo suas impressões, deixou-se levar pelos desejos carnais, sofrendo não por arrependimento do ato em si, mas por não poder confessar a paternidade de quem tanto amava.

O processo de derrocada anunciado pela mudança do deputado Castro vai em um crescendo. Sem emprego, Isaías só prevê a miséria, e o valor do dinheiro se acentua: “Eu nunca compreendi tanto a avareza como naqueles

dias que dei alma ao dinheiro, e o senti tão forte para os elementos da nossa felicidade externa ou interna [...]" (BARRETO, 1983, p. 53, cap. III).

Não bastasse a iminente miséria, a falta de perspectiva, Isaías ainda se vê confrontado com o preconceito em sua expressão mais autêntica ao ser convocado à delegacia para prestar depoimento de furto cometido no hotel em que se hospedava. Na delegacia, ele pensa em toda a conversa que tivera, durante almoço circunstancial, com Gregoróvitch, um jornalista estrangeiro, desgarrado de qualquer nacionalidade, amalgamando em si as características captadas em suas andanças pelo mundo, no contato com culturas diversas. Apesar de não possuir uma personalidade homogênea, um elemento, no entanto, caracteriza o estrangeiro: o tom permanente de oposição de que reveste seu discurso. O jornalista critica a docilidade nativa, a piedade, a caridade e tem a respeito dos homens em geral uma visão altamente negativa. Sobre o Brasil, define-o como sendo um país como não vira outro igual, em oposição à Europa, por exemplo: "Qual, doutor! Não há como a sua terra! A questão é pendurar, quando se entra, a sobrecasaca de cavalheiro no Pão de Açúcar; e no mais – tudo vai às mil maravilhas!" (*Idem*, p. 53, cap. III). A definição, tão chocante em um primeiro momento, delimita, sob certa medida, a visão que se apresenta ao longo da narrativa. Isaías, embora deposite grande valor na docilidade humana e, em especial, na dos brasileiros, a abandona ao ser colocado em uma situação limite, em que seu valor moral é posto em dúvida.

É na delegacia que pela primeira vez a questão do preconceito racial se torna de fato evidente a partir da escolha do vocábulo "mulatinho" para definir o hóspede do hotel que deveria prestar depoimento. Naquele momento, Isaías se confronta com uma realidade para a qual não se preparara:

> Não tenho pejo em confessar hoje que, quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo; a minha sensibilidade, portanto, estava cultivada e tinha uma delicadeza extrema que se juntava ao meu orgulho de inteligente e estudioso, para me dar não sei que exaltada representação de mim mesmo, espécie de homem superior e digno a quem um epíteto daqueles feria como uma bofetada. (BARRETO, 1983, p. 72, cap. IV)

A delicadeza que tanto valorizava, no entanto, é abandonada quando o delegado o insulta. Seguindo os princípios de Gregoróvitch, considera a docilidade naquele momento inadequada e, em uma "convulsão de personalidade", revida o insulto chamando a autoridade de "imbecil", o que lhe vale algumas horas de cárcere.

Interessante é a reflexão que, neste momento, o narrador passa a fazer a respeito de si mesmo, de seus dois eus, o do passado e o do presente. A trajetória do personagem, ao contrário do que vemos em *As ilusões perdidas*, é de conhecimento e de transformação. Para Luciano as lições da vida parisiense de nada servem, ele segue na crença absurda da ascensão a qualquer preço, mesmo que seja vendendo a alma a uma figura emblemática, misto de marginal superior e ser diabólico, que é Vautrin, o qual lhe impede de tomar a única atitude de fato modificadora ao longo do romance – o suicídio. Já Isaías aprende com sua experiência e, ao fim, é um personagem modificado. É esse fato que possibilita a narração autobiográfica, o resgate das memórias e a visão crítica do passado e de si mesmo, ainda que revestidos de uma grande melancolia:

> Hoje, agora, depois não sei de quantos pontapés destes e outros mais brutais, sou outro, insensível e cínico, mais forte talvez; aos meus olhos porém muito diminuído de mim próprio, do meu primitivo ideal, caído dos meus sonhos, sujo, imperfeito, deformado, mutilado e lodoso. Não sei a que me compare, não sei mesmo se poderia ter sido inteiriço até ao fim da vida; mas choro agora, choro hoje quando me lembro que uma palavra desprezível dessas não me torna a fazer chorar. [...] (*Idem*, p. 72, cap. V)

O capítulo V se encerra com o encarceramento do personagem e, no capítulo subsequente, há uma alteração na forma como a narração vinha se estruturando, coadunando justamente com essa interlocução entre o eu do passado, vivido, e o atual, que reflete a respeito de sua história e de si mesmo. O capítulo VI se inicia no presente do narrador, que parte para uma série de reflexões acerca da própria construção discursiva, da narração em si, em um processo metanarrativo, contestando a validade da própria narração. Analisa o

seu passado agora a partir do papel que desempenha como escritor, na atualidade de seu discurso:

> [...] esta ou aquela manhã, ergo-me e olho pela janela aberta, o rio que desliza lá embaixo, ensombrado de melancolia, cheio de lassidão, com maus desejos passando-me pela cabeça. Penso – não sei por que – que é este meu livro que me está fazendo mal... E quem sabe se excitar recordações de sofrimentos, avivar as imagens de que nasceram não é fazer com que, obscura e confusamente, me venham as sensações dolorosas já semimortas? Talvez mesmo seja angústia de escritor, porque vivo cheio de dúvidas, e hesito de dia para dia em continuar a escrevê-lo. [...] (BARRETO, 1983, p. 78, cap. VI)

Nesse momento, reafirma não ser literato e detestar "essa espécie de animal", reforçando não ter intenções estéticas com sua escritura, e se a faz literária é para que ela possa ser lida. O tipo de literato ao qual se refere, porém, é aquele circunscrito à experiência do jornal, aquele com quem conviveu no período em que trabalhou em *O Globo*: "O que observei neles, no tempo em que estive na redação do *O Globo*, foi o bastante para não os amar, os imitar" (*Idem*, p.78, cap. VI). A despeito dessa necessidade de não filiação literária, porque seu objetivo é, na verdade, falar das suas dores e dos seus sofrimentos "ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele" (*Idem*, p. 78, cap. VI), não nega ter seguido "modelos e normas", nem dialogar com toda uma tradição precedente e também com autores quase a ele contemporâneos:

> [...] Não nego que [para escrever] tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os que mais amo. Estão ali *O crime e o Castigo* de Dostóievski, um volume dos contos de Voltaire, *A Guerra e a Paz* de Tólstoi, o *Rouge et Noir* de Sthendal, a *Cousine Bette* de Balzac, a *Education Sentimentale* de Flaubert, o *Antéchrist de* Renan, o Eça; na estante, sob as minhas vistas, tenho o Taine, o Bouglé, o Ribot e outros autores de literatura, propriamente ou não. (BARRETO, 1983, p. 78, cap. VI)

É interessante notar, nessa listagem de influências, aquilo que Carmem Lúcia Negreiros Figueiredo afirmou a respeito da necessidade que Lima

Barreto, intelectual de seu tempo, teve de pensar a realidade do Brasil, país periférico, sem esquecer o diálogo com a tradição europeia. Ou seja, o difícil dilema de ter de pensar o nacional sem esquecer, no entanto, de dialogar com o estrangeiro e suas influências; o diálogo se dá com a tradição brasileira atrelada a todo um conjunto de valores advindos da tradição europeia. Duplo diálogo, duplo movimento: “[...] o intelectual cinde-se no dilema de interpretar uma cultura latina, mestiça, tropical, em diálogo com a tradição europeia [...]” (FIGUEIREDO, 1998, p. 20).

Toda essa longa digressão, que toma extensa parte do capítulo em questão, mostra a preocupação do narrador com a orientação do seu narrar e com o estabelecimento de uma diretriz ao leitor. Escrever para ele se mostra um enorme sofrimento, tanto por se sentir despido frente ao leitor, como pelo estilo que pode soar inadequado. No entanto, não consegue se livrar da necessidade de realizar como palavra a sua trajetória de vida, a fim de chegar ao seu objetivo, de modificar o pensamento das pessoas em relação aos “rapazes de sua origem”, que também têm o direito de realizar sonhos, como qualquer pessoa que os tenha e por eles lute. O sofrimento da escritura é costurado, de forma magistral, ao sofrimento que encerra o capítulo anterior, ao seu encarceramento, e dessa forma se retoma o fio da narrativa propriamente dita.

A partir daí, o que se verá é a decadência do personagem que, sem dinheiro, pensa em suicídio, tem de largar o hotel no qual ficou sob suspeita, aluga um cômodo e passa dias a penar, muitas vezes sem nem ter o que comer. Toda a sua vivacidade e crença no poder individual ficam subjugadas às forças externas que aniquilam sua vontade: “Aquele meu fervor primeiro tinha sido substituído por uma apatia superior a mim. Tudo me parecia acima de minhas forças, tudo me parecia impossível [...]” (BARRETO, 1983, p. 87, cap. VII). A cidade que o acolhera em um belo entardecer agora lhe parece ameaçadora: “As plumas dos chapéus das senhoras e as bengalas dos homens pareceram-me ser enfeites e armas de selvagens, a cuja terra eu tivesse sido atirado por um naufrágio” (*Idem*, p.85, cap. VI).

Nesse contexto, passa a conviver com um grupo de rapazes boêmios e revoltados com a situação social do país, cuja revolta se revela quase sempre

de ocasião. Luciano também integra um grupo em sua fase de pobreza e solidão, o Cenáculo[14], que, como já foi mencionado, representa os valores imaculados de intelectuais no contexto francês da época. Há entre Luciano e o grupo uma relação de oposição, sendo o protagonista o elemento negativo, aquele que se deixa corromper. Ele encontra um refúgio positivo, mas seu caráter não o deixa seguir a trilha da pobreza, do trabalho e da privação na busca do reconhecimento literário, ele deseja o sucesso rápido. Isaías, por sua vez, é o elemento positivo, em especial em contraposição ao líder dos supostos rebeldes. Isso é percebido especialmente pelo fato de que o discurso que os ampara, repleto de ambiguidades, não escamoteia o fato de que se encontram à espera de uma oportunidade para também galgar seu espaço, deixando a miséria, a fome e a revolta para outros destituídos, até que estes também consigam algo, em um ciclo comum em que a rebeldia dá lugar à servidão bem paga. Representativo desse fato é a figura de Abelardo Neiva, mentor do grupo, cuja verve revolucionária é vista com ceticismo, em um discurso em que a voz do narrador de hoje se sobrepõe à do ingênuo Isaías, a quem o amigo devia, de fato, provocar certa admiração, tal qual Luciano por de Arthez, personagem que, entretanto, ao contrário de Leiva e do próprio Luciano, representa um paladino da ética intelectual:

> No entanto, Leiva parecia-me mais sincero na sua poesia palaciana e de modista do que nas ideias revolucionárias. Não o julgava perfeitamente hipócrita; era a sua situação que lhe determinava aquelas opiniões; o seu fundo era cético e amoroso das comodidades que a riqueza dá. Cessassem as suas dificuldades, elas desapareceriam e surgiria o verdadeiro Leiva, indiferente aos destinos da turba, dando uma esmola em dia de mau humor e preocupado com uma ruga no fraque novo que viera do alfaiate. (BARRETO, 1983, p. 89, cap. VII)

O verdadeiro Leiva não demora a se mostrar. Com a desculpa de visitar Isaías, que conseguira um humilde emprego no jornal *O Globo*, passa a

[14] O significado do termo adotado para nomear o grupo determina a caracterização positiva que lhe é dada, e seu caráter aurático em meio à podridão ao redor. "**Cenáculo** ce.ná.cu.lo *sm* (*lat cenaculu*) **1** Sala em que Jesus Cristo teve a última ceia com os seus discípulos. **2** Convivência. **3** Agrupamento de indivíduos que professam as mesmas ideias ou colimam o mesmo fim." Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?_lingua=portuguesportugues&palavra=cen%E1culo>. Acesso em: 27 de junho de 2012, às 20h53min.

frequentar as pequenas salas do periódico. Às custas de sua vocação para a “cavação", consegue lugar de repórter, passando a tratar o antigo companheiro com a indiferença que merecem os subalternos.

Outra questão importante é refletir sobre o que definiria o leitor da época, que teria de ser instruído para repensar seu modo de olhar o Brasil, modificando suas opiniões a partir do choque com uma realidade quase sempre escamoteada, fosse a da questão racial, fosse a das relações de poder instituídas no centro das questões sociais. O olhar brasileiro foi, de modo geral, educado para o Belo, para ver o país tropical, o gentio ingênuo, para ter de si mesmo uma imagem positiva. Lima Barreto rompe com essa perspectiva que, embora presente em visões críticas de autores como Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis ou nos autores naturalistas, encontra no escritor uma crueza de certo modo inédita.

Em *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, Leonardinho encarna ainda o malandro que supera as vicissitudes, o pícaro heroico. Os burgueses machadianos olhavam a sociedade de cima, de posições privilegiadas, adotando um olhar irônico. No Naturalismo, destacam-se as patologias, e elas predominam nas classes baixas, o que revela, sob certos aspectos, um olhar comprometido com os valores da classe dominante. Lima Barreto, por sua vez, não poupa ninguém, e não há mais subterfúgios ao mostrar as questões nacionais e seus problemas. No romance em questão, esse olhar é focado em aspectos diversos, da cidade em modificação, moderna, que se quer europeizada, a despeito dos problemas inerentes à realidade local, até às instituições arcaicas de poder, e do papel do intelectual nesse contexto, observado, em especial, a partir de sua associação com a imprensa. Assim, a ficção barretiana “retira dos olhos de quem se lê a venda das convicções e estereótipos que explicam o país” (FIGUEIREDO, 1998, p. 21).

Em uma sociedade em que o efêmero é valorizado, nada mais representativo dessa cultura que a informação veiculada pelos jornais, justamente o maior veículo de divulgação da matéria literária no contexto da modernidade. Assim, a história de Isaías, a sua história individual, relaciona-se à história do jornalismo, em especial à do jornal *O Globo*. Curiosamente, o que

o narrador percebe e evidencia em sua narração são as contradições de um país periférico que vive as mesmas premências de consumo das sociedades desenvolvidas. Dessa forma, pode-se ver ao mesmo tempo, convivendo no mesmo espaço, o luxo e a pobreza, o desenvolvimento e o atraso, a modernidade de um mundo construído em imagens e o atraso de uma sociedade em que sequer o acesso à educação se dá de forma igualitária. A ignorância é, desse modo, ainda mais facilmente manipulada pelos meios jornalísticos, veículos de fundamental importância ao influir nos rumos da política, das questões sociais, e, claro, da literatura produzida. Dessa forma,

> [...] no lugar de abrir horizontes dos indivíduos, levando-os a posicionar-se em relação ao que veem – rever opiniões, fazer comparações, diversificar modelos –, a imprensa substitui, no Brasil do início do século, a formação da opinião pública para incitar a repetição, o clichê, o monopólio do pensamento de perspectiva unilateral, uniforme, retrógrado. (FIGUEIREDO, 1998, p. 184)

E esse papel delineado por Carmem Figueiredo não difere do desempenhado pelo jornal na França do período retratado em *As ilusões perdidas*.Não há objetivos edificantes, o desejo de conduzir ao conhecimento, à luz; a palavra de ordem é agradar e manipular, conforme se observa pelas palavras do personagem Claudio Vignon:

> – [...] Um jornal não é feito para esclarecer, mas para lisonjear as opiniões. Desse modo, todos os jornais serão, dentro de algum tempo, covardes, hipócritas, infames, mentirosos, assassinos. Terão a vantagem de todos os seres pensantes; o mal será feito sem que ninguém seja o culpado. [...] Napoleão explicou a causa desse fenômeno moral – ou imoral [...]: '*Os crimes coletivos não comprometem ninguém*'. (BALZAC, 1978, p.175, segunda parte, Cap. XVIII)

O universo da imprensa se faz presente no romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* desde a chegada de Isaías à capital, pelas mãos de Laje da Silva, sempre tão interessado em tudo que dizia respeito a jornais e jornalistas. No momento em que se encontra na mais desesperadora situação, é também o contato com o jornalista Gregoróvitch, promovido pelo padeiro, que

possibilita ao narrador sair da situação em que se encontra e arranjar justamente um humilde emprego de contínuo no jornal *O Globo*, periódico novo na praça, mas já de grande influência.

Antes de tomarmos conhecimento, como leitores, desse fato, a imprensa aparece avaliada, de forma extremamente crítica, em seu percurso histórico, na voz de Plínio Salgado, amigo de Leiva. Plínio é a representação típica de um rebelde, sem os cacoetes de quem deseja escalar degraus sociais como o amigo Leiva. Ao conhecer Isaías, os três travam um significativo diálogo a respeito da forte influência do jornal, da trajetória da imprensa no Brasil e da situação que ela vivia naquele momento, antecipando, assim, aquilo que Isaías verá e relatará nos capítulos seguintes:

> – Você exagera, objetou Leiva. O jornal já prestou serviços.
> – Decerto... não nego... mas, quando era manifestação individual, quando não era cousa que desse lucro; hoje, é a mais tirânica manifestação do capitalismo e a mais terrível também... É um poder vago, sutil, impessoal, que só poucas inteligências podem colher-lhe a força e a essencial ausência da mais elementar moralidade, dos mais rudimentares sentimentos de justiça e honestidade! São grandes empresas, propriedade de venturosos donos, destinada a lhes dar o domínio sobre as massas, em cuja linguagem falam, e a cuja inferioridade mental vão ao encontro, conduzindo os governos, os caracteres para os seus desejos inferiores, para os seus atrozes lucros burgueses... Não é fácil a um indivíduo qualquer, pobre, cheio de grandes ideias, fundar um que os combata... Há a necessidade de dinheiro; são precisos, portanto, capitalistas que determinem e imponham o que se deve fazer num jornal... [...] (BARRETO, 1983, p. 96, cap. VII)

Pode-se dizer que Plínio faz, em sua fala, um mapeamento do cenário jornalístico brasileiro, tal qual apresentamos na primeira parte desta tese. Em sua réplica a Leiva, o personagem mostra as diferenças entre a imprensa inicial, com inúmeros periódicos aparecendo e desaparecendo rapidamente, de feições mais pessoais, e a que se solidifica em fins do século XIX, de caráter mais empresarial. O aspecto mercantil, capitalista, em consonância com o mundo moderno, urbano, define o perfil do jornalismo que se faz e traça seus objetivos e seu papel social, delimitando a forte influência que passa a desempenhar sobre a sociedade. É esse novo universo que se abrirá para Isaías, no capítulo seguinte, pelas mãos de Gregoróvitch, que, com pena ao

ver a situação de Isaías, de penúria e sofrimento, também provocado pela descoberta da grave doença que acometera sua mãe, oferece-lhe uma oportunidade de emprego no jornal.

6.4 A vida vista pelas lentes do jornal

Isaías, ao contrário de Luciano, não sai da província em busca de sucesso literário, não possui a pretensão de se tornar um escritor famoso. Nesse aspecto, Luciano é um exemplo muito mais significativo da influência negativa da imprensa sobre o literato, do processo de aniquilamento das verdadeiras vocações em nome de uma mercantilização da escrita, em favor dos interesses do jornal e do gosto do público consumidor. Isaías passa grande parte de seu tempo como um espectador dos fatos vividos no ambiente do jornal, e sua entrada nesse ambiente ocorre de forma quase circunstancial.

Gregoróvitch oferece a Isaías uma oportunidade de emprego no jornal *O Globo*, e o jovem vai à redação ao encontro do jornalista. Contrariamente à grande importância que possui e à influência que exerce na sociedade, o local onde se instala o periódico apresenta um aspecto opressivo, é pequeno, mal dando para aqueles “escolhidos” expandirem suas “inteligências”. Há um evidente contraste entre a forma como os jornalistas se apresentam em sociedade, assim como a grandiosidade do jornal como instituição e o espaço físico em que este se realiza concretamente, absolutamente desprovido de qualquer *glamour* ou mesmo do mínimo de conforto:

> Era uma sala pequena, mais comprida que larga, com duas filas paralelas de minúsculas mesas, em que se sentavam os redatores e repórteres, escrevendo em mangas de camisa. [...] O espaço era diminuto, acanhado, e bastava que um redator arrastasse um pouco a cadeira para esbarrar na mesa de trás, do vizinho. Um tabique separava o gabinete do diretor, onde trabalhavam o secretário e o redator-chefe; era também de superfície diminuta, mas duas janelas para a rua davam-lhe ar, desafogavam-no muito. Estava na redação do *O Globo*, jornal de grande circulação, diário e matutino, recentemente fundado e já dispondo de grande prestígio sobre a opinião. (BARRETO, 1983, p. 99, cap. VIII)

Todo o capítulo VIII gira em torno das impressões de Isaías a respeito do jornal, durante o curto período em que fica à espera de Gregoróvitch e do emprego prometido. A voz do narrador atual e suas avaliações se confundem com as impressões geradas naquele momento. Sabemos que Isaías, aos dezoito anos de idade e ainda desconhecendo as forças que impulsionavam a rede jornalística, não poderia avaliar o jornal e sua estrutura da forma que o faz. Assim, há uma mistura das duas vozes do narrador, a do rapaz de dezoito anos, impressionado com o poder emanado daquele espaço, já vislumbrado no primeiro contato, e a do narrador, no tempo presente, que esteve sob aquele regime de trabalho por cinco anos.

Quieto a um canto, na posição de um observador privilegiado, Isaías vai-nos apresentando, gradativamente, não só o espaço físico do jornal, mas também seus integrantes e seus papeis dentro “daquele teto que abrigava a falange sagrada que vinha combatendo pelos fracos e oprimidos” (BARRETO, 1983, p. 99, cap. VIII).

Era sob as diretrizes de Ricardo Loberant, dono e diretor do jornal, que os jornalistas escreviam:

> “Homem temido pelos fortes, pela gente mais poderosa do Brasil, ministros, senadores, capitalistas; mas em quem, com espanto, notei uma falta de firmeza, de certa segurança de gestos e olhar, própria dos vencedores” (*Idem*, p.100, cap. VII).

Assim como exerce esse poder sobre pessoas iminentes, Loberant administra seu negócio mantendo seus subalternos submissos a sua vontade. A arrogância que a maioria dos jornalistas exibia nos ambientes sociais da cidade era abandonada frente ao poder do dono do jornal. A manutenção do *status* de cada um naquele espaço dependia da vontade do diretor e contrariá-la representava muito mais do que a possibilidade de perder o emprego, significava perder o poder agregado à própria função de jornalista:

> Passando por entre as mesas [Loberant], tal era a concentração das faces e o ar aterrado daqueles homens tão arrogantes lá fora, sublimes nas ruas, que eu pensei que se fossem atirar ao chão para serem pisados por aquele novo

> deus, dando-me ali um espetáculo da índia mística. (BARRETO, 1983, p. 102, cap. VII)

O desejo de manter a pose de jornalista é maior do que a independência intelectual. Em inúmeras situações esse fato se evidencia e se torna ainda mais flagrante na atitude submissa de Adelermo Caxias. Ele é, dentro do jornal, o responsável por carregar nas tintas quando assim solicitado, tendo a mente criativa capaz de forjar fatos, criar situações, de inventar os elementos que deem à notícia o aspecto pretendido:

> Adelermo era obediente e fazia. Intimamente desgostava-se com aquele papel de mentiroso; mas temia ser despedido, posto na rua. Era esse o grande terror de todos. Não eram os ordenados, não era a miséria que os apavorava; temiam não encontrar outro lugar nos jornais e perderem por isso a importância, a honra suprema de pertencer ao jornalismo. Eles não valiam por si; o jornal é que lhes dava brilho. (BARRETO, 1983, p. 140-1, cap. X)

A estrutura de *O Globo* é desvelada, assim como os elementos que fizeram dele um jornal de sucesso, em comparação a outros, já mais tradicionais no cenário carioca: a linguagem renovada; os colaboradores de renome; a postura atrevida, com uma suposta independência de pensamento – independência dependente da vontade do diretor –, o que lhe conferia um alto poder de crítica. Em comparação aos outros, quase sempre comprometidos com a visão oficial, com o governo, que lhes comprava a "opinião favorável", sendo muitas vezes subvencionados pelo poder público, *O Globo* se apresentava como um jornal independente, o que lhe garantiu em grande parte o sucesso. E aquilo a que se propunha de fato, como jornal comercial que era, se consumou: "E *O Globo* vendeu-se, vendeu-se, vendeu-se..." (BARRETO, 1983, p. 101, cap. VIII).

Tal independência, conforme destacado, não condiz em nada com o modo real de produção do jornal, como antecipa o narrador a partir do ponto de vista de quem passou cinco anos naquele ambiente e como se atesta ao longo dos fatos narrados. Escreve-se sob a influência de Loberant e de acordo com seus propósitos imediatos, que podem se alterar dependendo do que ele deseja em determinada situação.

Paulatinamente somos apresentados às figuras iminentes que constituíam aquela “falange” do jornalismo carioca, alguns já vislumbrados pelas andanças de Isaías pela cidade, em situações diversas. O narrador faz um retrato da estrutura funcional do jornal, comparando-o a um exército, a uma máquina de ataque, de aniquilamento, com cada um exercendo uma função em prol da destruição pretendida. A metáfora estruturadora se explica mais adiante na narrativa, quando, de fato, essa função se cumpre e se explicitam os reais objetivos que a motivaram.

De forma geral, os integrantes do jornal são apresentados a partir de aspectos comuns: são de natureza medíocre, quase todos se fizeram sem méritos reais, são incapazes de grandes escritos, possuem limitações de ordem intelectual. Diferente do que se vê em *As ilusões perdidas*, em que algumas vocações foram eliminadas para se adequarem ao meio jornalístico, como é o caso de Lousteau, por exemplo, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, a maioria dos colaboradores típicos é retratada como inculta, despojada de conhecimento, sem talento para a atividade que desenvolve. Leporace, o secretário do jornal, cresceu na empresa por ter caído nas graças do diretor e, sem ter ele próprio qualquer inclinação intelectual, é responsável por ser “árbitro do mérito, distribuidor de gênios e talentos” (BARRETO, 1983, p. 103, cap. VIII). Adelermo Caxias, “escritor de seu talento, uma grande esperança das gerações novas” (*Idem*, p. 103, cap. VIII), se gaba de sua honestidade intelectual, mas escreve o que lhe mandam. “O fino, o elegante, o diplomático, o macio Frederico Lourenço do Couto” (*Idem*, p. 107, cap. VIII), mais conhecido no meio jornalístico como Floc, personagem por quem o narrador nutre inicialmente profunda antipatia, representa, junto a Lobo, o responsável pela correção gramatical, o lado intelectual do jornal. Losque e Lara formam o ataque propriamente dito e escrevem os artigos críticos e cáusticos em nome de Loberant. Assim segue a formação do *staff*, cujo traço comum é o fato de todos se terem em alta conta, se considerarem intelectuais de ponta, mesmo se desprovidos de inteligência ou vocação. De modo geral, todos se consideram seres especiais simplesmente por frequentarem aquele lugar, mesmo quando ocupando um posto sem a menor relevância. A importância e o poder do jornal se expandem àqueles que nele trabalham, e

mesmo Isaías, em sua simples função de contínuo, sente-se contaminado por essa sensação inebriante, achando-se de alguma forma superior simplesmente por integrar aquele meio:

> De tal maneira é forte o poder de nos iludirmos, que um ano depois cheguei a ter até orgulho da minha posição. Senti-me muito mais que um contínuo qualquer, mesmo mais que um contínuo de ministro. [...]
> Fiquei enervado de orgulho pueril, tratando toda a gente com um desdém sobranceiro, sentindo-me tocado, atingido por um pouco da grandeza que cabia ao doutor Loberant, ao Losque e ao inimitável Floc. (BARRETO, 1983, p. 117, cap. IX)

Salienta-se mais uma vez a visão crítica que o narrador adota em relação ao seu eu passado, o que talvez o incapacitasse para revelar a feição do jornalismo como o faz agora. Embora muitas vezes as opiniões expostas pareçam ser as do jovem Isaías, a maior parte da visão que o narrador apresenta a respeito da estrutura do jornal e daqueles que nele trabalhavam só é possível a partir do afastamento das relações pessoais que ali se estabeleciam e das influências de poder sofridas, mesmo porque o próprio narrador tem no hoje da narração a consciência do poder a que ele próprio estava subjugado vivendo em meio àquelas pessoas que também lhe pareciam superiores. Isso ocorre na medida em que

> na evocação dos tempos idos e vividos, o narrador adota uma perspectiva dual, em que se alternam ou interpenetram-se duas visões narrativas [...].
> [...] o pacto da memória autoriza a interação de um eu de agora e de um eu de outrora [...]. (SOUZA, 2006, p. 141-2)

Floc, o responsável pela seção relativa às artes, incluindo as críticas às peças teatrais em cartaz, às exposições, e, especialmente, às resenhas literárias, é, em grande parte, quem revela o universo do escritor no jornal. Ao final do capítulo VIII, o leitor é introduzido ao cenário literário carioca tal qual ele se descortina a partir das páginas jornalísticas. Aparece no jornal a figura emblemática do famoso escritor Veiga Filho. O narrador o apresenta como um literato de sucesso, “grande romancista de luxuoso vocabulário” (p. 113, cap. VIII), conhecido nos quatro cantos do Brasil e a quem o próprio Isaías “tinha

habituado a admirar desde os quatorze anos" (p. 113, cap. VIII). A fisionomia do escritor contrasta com a imagem que dele Isaías fizera desde menino:

> [...] Era aquele o homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão? Era aquela a forte cerebração literária que escrevia dois volumes e três volumes por ano e cuja glória repousava sobre uma biblioteca inteira? Fiquei pasmado. Com aquele frontal estreito, com aquele olhar de desvairado, com aquela fisionomia fechada, balda de simpatia, pareceu-me sem mobilidade, sem ductibilidade, rígido, sinistro e limitado. [...] (*Idem*, p. 113, cap. VIII)

A impressão negativa causada pela figura de tão consagrado escritor se confirma ainda mais quando se menciona a conferência literária por ele proferida e a atitude tomada a seguir no âmbito do jornal.

No cenário literário carioca da época, eram muito comuns as chamadas Conferências Literárias, apresentações de escritores para a nata da sociedade, a qual pagava para assistir as celebridades do mundo da literatura recitando seus textos, fazendo leituras, mostrando seu conhecimento em récitas privadas. Esse público era composto, em sua maioria, pelo mesmo público predominante na leitura dos romances, o feminino. Assim ocorre também na conferência pronunciada por Veiga Filho, quando Floc fala a respeito da plateia que o prestigiara: "– E quanta gente! Muitas senhoras... gente fina... Estavam as Wallesteins, as Bostocks, as Clarks Walkovers... Podes-te gabar que tens o melhor auditório feminino na cidade... Nem o Bilac." (BARRETO, 1983, p. 114, cap. VIII)

Grandes nomes da literatura da época foram notórios conferencistas, entre eles Olavo Bilac, como citado por Floc, e, especialmente conhecido e sucesso absoluto de público, Coelho Neto. Assim como a relação dos escritores com os jornais é sustentada pelo pagamento pelos romances produzidos ou pelos reclames, as conferências apresentam um valor utilitário. As conferências remuneradas viraram febre no Rio de Janeiro da época, transformando-se em espetáculos, a ponto de perderem, inclusive, seu caráter literário e, por serem pagas, ter de, como qualquer produto de consumo, agradar ao público:

> [...] Habituados a imitar em tudo os franceses, adotamos aqui a conferência, logo após a sua implantação em Paris. [...]
> [...] já em 1878 havia quem considerasse a proliferação do gênero, entre nós, uma verdadeira mania [...].
> [...] é certo que o sucesso extraordinário das conferências pagas fez com que elas se tornassem – na própria expressão de Medeiros e Albuquerque – "uma epidemia insuportável". A mania se foi alastrando de tal modo que chegou até a invadir setores extraliterários: anunciavam-se palestras sobre os assuntos mais arrevesados e extravagantes. [...]
> [...] as conferências eram pagas, tornava-se necessário agradar a freguesia. (BROCA, 1975, p. 136-7, 140, cap. X)

Há um novo perfil de intelectual no contexto do mundo moderno, que, adequando-se à nova realidade e em sintonia com seus valores, tem que se transformar para atender às demandas do momento.

> O novo ritmo da vida cotidiana, alterado pelas inovações técnicas do início do século, transformou drasticamente a função do homem de letras. A diminuição do tempo livre necessário ao exercício e à contemplação literária, a disputa com o jornal diário, os manuais didáticos, as novas formas de lazer produzidas com a tecnologia sofisticada restringiram ao máximo a importância e a função do literato. (FIGUEIREDO, 1995, p. 29)

O personagem Veiga Filho integra o rol dos escritores conferencistas, o que lhe confere ainda mais fama e sucesso, além do prestígio necessário junto às páginas dos jornais, o que expressa um processo natural no meio jornalístico brasileiro, assim como no europeu. Geralmente os jornais publicavam algo a respeito dessas conferências, uma crítica que, dependendo de quem fosse o conferencista e de suas ligações com o jornal, poderia ser positiva ou negativa. Floc, naquele momento, ao ser inquirido por Veiga Filho sobre o comentário a ser feito a respeito da conferência, diz estar sem tempo. É proposto, então, que Veiga Filho fale a respeito de... sua própria conferência. Obviamente, na nota publicada só saem elogios e tal atitude merece do narrador uma avaliação do papel do escritor no contexto da imprensa.

O mundo do consumo, da aparência, dos reclames é aquele em que o sucesso se faz a partir da maior ou menor capacidade de venda que cada um tenha de si mesmo. Quanto maior a capacidade de autopropaganda, maior a chance de sucesso. É o que o narrador verifica, pasmo diante da fama que se

forja pelo elogio pessoal, e, em função dessa observação, começa a questionar até que ponto esse processo não se estenderia a todos os escritores e a outras esferas da vida pública:

> [...] Enquanto ele [Veiga] lia cheio de paixão, esquecido de que fora ele mesmo o autor de tão lindos elogios, fiquei também esquecido, e convencido do seu malabarismo vocabular, do sopro heroico de sua palavra, da sua erudição e do seu saber... Cessando, lembrei-me que amanhã tudo aquilo ia ser lido pelo Brasil boquiaberto de admiração, como um elogio valioso, isto é, nascido de entusiasmo sem dependência com a pessoa, como coisa feita por um admirador mal conhecido! A Glória! A Glória! E de repente repontaram-me dúvidas: e todos os que passaram não teriam sido assim? E os estrangeiros não seriam assim também?... (BARRETO, 1983, p. 115, cap. VIII)

O capítulo se encerra com o narrador avaliando as sensações que teve naquele primeiro contato com a imprensa, elemento que se fez presente desde seu primeiro dia na capital:

> Naquela hora, presenciando tudo aquilo, eu senti que tinha travado conhecimento com um engenhoso aparelho de aparições e eclipses, espécie complicada de tablado de mágica e espelho de prestidigitador, provocando ilusões, fantasmagorias, ressurgimentos, glorificações e apoteoses com pedacinhos de chumbo, uma máquina Marinoni[15] e a estupidez das multidões.
> Era a Imprensa, a Onipotente Imprensa, o quarto poder fora da Constituição! (*Idem*, p. 115, cap. VIII)

[15]MARINONI, Hippolyte (1823-1904) - Mecânico e tipógrafo francês, de origem italiana, concebeu em 1847/48 uma das primeiras máquinas de reação para a imprensa e, em 1867, uma das primeiras rotativas, que expôs na Exposição Universal de Paris. A máquina de reação, de quatro cilindros, que concebeu em 1847 imprimia, por cilindro, 1500 folhas de 45 por 134 cm em uma hora. Esse sistema, desenvolvido em conjunto com a casa Gaveaux, tinha um destinatário – o jornal "La Presse" de Emile de Girardin –, que tinha requerido a esses construtores uma nova máquina para o seu jornal. Foram célebres os seus prelos modelo Indispensável (de 1.200 a 1.500 exemplares por hora, no formato 76 por 55 cm), Universal (de 1.200 a 1.500 exemplares por hora, no formato de 1m por 68 cm, empregava 4 homens) e Especial (para impressão a 2 cores, de 500 a 600 exemplares por hora, no formato de 1,18 m por 80 cm, com 11 rolos de dar tinta, 7 distribuidores de tinta).
Em Portugal, Hippolyte Marinoni esteve representado na Exposição Universal do Porto, que decorreu no Palácio de Cristal em 1865, onde expôs um prelo mecânico (Classe 10º – Machinas e Utensílios de Manufacturas e Officinas Industriaes). Vários jornais, como o "Comércio do Porto", "O Primeiro de Janeiro" e o "Diário de Notícias", tiveram nas suas oficinas máquinas deste constructor. (**Museu virtual** press. Disponível em: <http://www.imultimedia.pt/museuvirtpress /port/persona/m-n.html>. Acesso em: 9/05/2012, às 0h56min.)

É interessante notar a escolha do verbo “sentir” para descrever as impressões que teve, porque, na verdade, naquele momento, sob aquela circunstância específica, dentro daquele contexto, o personagem só pode ter percebido, intuído o que mais tarde será capaz de avaliar como narrador. A concretização dessa percepção em uma real avaliação crítica, que se evidencia claramente nesses dois parágrafos, em que o intuído se verbaliza, só ocorre, de fato, a partir do afastamento do ambiente da imprensa e de um distanciamento temporal necessário à revisão dos fatos, efetuada no agora, no presente do narrador. Inclui-se, nesse caso, a apropriação de um conhecimento jornalístico que não lhe era próprio na ocasião, a que só teria acesso ou no ambiente do jornal ou por conhecimento adquirido *a posteriori*.

Tem-se aí um perfeito retrato do mundo moderno, das ilusões forjadas pelas máquinas de rápida impressão, pelas fantasmagorias que não se solidificam, porque a solidez já se desfaz no ar, em que tudo se faz fugidio, fragmentado, sem a possibilidade de resgate de unidade. A multidão, sem face, compra o que lhe vendem e não questiona aquilo que a imagem mostra.

A partir do capítulo seguinte, IX, a vida de Isaías passa a estar amalgamada à do jornal. Todas as pretensões e sonhos de estudo são deixados de lado. O personagem não se sente mais apto aos grandes feitos intelectuais, subjugado que se encontra às forças sociais que lhe solaparam a vontade. Se a princípio o posto de contínuo é aceito a custo, com certo desconforto, a acomodação vence. As ambições de Isaías foram aniquiladas pela experiência dolorosa da fome, da miséria, do confronto com uma realidade na qual ele era inferior, porque a inteligência não era distinção. O choque da existência fora dos muros de proteção com os quais estava acostumado lhe ensinou a esperar e a buscar menos, a contentar-se com o suficiente. Acomoda-se, portanto, com a superficialidade. Afora isso, ser contínuo em um jornal de prestígio, como constata posteriormente, não era de todo mal:

> [...] Vivia, então, satisfeito, gozando a temperatura, com almoço e jantar, ignobilmente esquecido do que sonhara e desejara. Houve mesmo um dia em que quis avaliar ainda o que sabia. Tentei repetir a lista dos Césares – não sabia; quis resolver um problema de regra de três composta, não sabia; tentei escrever a fórmula da área da esfera, não sabia. E notei essa ruína dos

> meus primeiros estudos cheio de indiferença, sem desgosto, lembrando-me daquilo tudo como impressões de uma festa a que fora e a que não devia voltar mais. Nada me afastava da delícia de almoçar e jantar por sessenta mil-réis mensais. (BARRETO, 1983, p. 165, cap.XII)

Assim como o narrador avalia criticamente o jornal e aqueles que serviam aos seus propósitos, não isenta também dessa visão crítica o próprio protagonista, ou seja, a si mesmo naquele tempo. Ao criticar a autoimagem positiva que Isaías tem de si simplesmente por trabalhar no jornal, o narrador o iguala a tantos outros – logo, não se poupa –, e isso só é possível pelo distanciamento crítico que adota ao narrar.

O narrador possui consciência de que aquele modo de viver o anestesiara, e que a experiência, enquanto vivida, não possibilitara nenhuma forma de conscientização, que só virá quando ele se afastar física e cronologicamente daquele espaço:

> [...] Ainda não tinha coordenado todos os elementos que mais tarde vieram a encher-me de profundo desgosto e a minha inteligência e a minha sensibilidade não tinham ainda organizado bem e disposto convenientemente o grande *stock* de observações e de emoções que eu vinha fazendo e sentindo dia a dia. (BARRETO, 1983, p. 165, cap.XII)

Essa acomodação, assim como esse prestígio estendido aos trabalhadores do jornal, leva a digressões do narrador, que apresenta, ao contrário do protagonista, uma visão mais realista, a partir de um ponto de vista pessoal, a respeito da imprensa e de seu poder de manipulação:

> A não ser o *Jornal do Comércio*, pode-se dizer que os diários do Rio nada têm o que se leia e todos eles se parecem, pois todos têm a preocupação de noticiar crimes, escândalos domésticos e públicos, curiosidades banais e, em geral, ilustrados com zincografias que nada têm com o caso, quando não são hediondas ou imorais, como aconteceu com *O Globo* que, certa vez, deu a de um cadáver exumado, inteiramente nu. (BARRETO, 1983, p. 118, cap.IX)

O quadro que o narrador traça era o dominante no período. Segundo Brito Broca (1975), por essa época, a maior parte dos jornais estava mais

preocupada com notícias e reportagens de caráter mais sensacionalista e, portanto, de apelo popular, do que com matérias mais sérias e de maior reflexão. Os folhetins estavam cedendo lugar às crônicas, aos contos, curtos, de fácil assimilação, e o papel do escritor naquele meio se tornava cada vez mais o de repórter e menos o de literato. Segundo análise de Carmem Figueiredo (1998, p. 185),

> Como mercadoria, dá-se com a informação o mesmo que com os objetos – segue indiretamente as fantasmagóricas e sedutoras características da moda. Por isso, a busca do sensacional, a dramatização dos fatos do cotidiano, a fabricação de ídolos e vedetes para mostrar o inesperado, curioso e até trágico, garantidos pelo tom da escrita.

Se o romance é influenciado pelo jornal, não se pode negar que a linguagem folhetinesca também o contamina, com seus ganchos, com a estratégia de manter o suspense ao relatar episódios espetaculares da realidade, donde surge o fascínio por crimes em que o mistério seja a tônica. É o que ocorre no episódio do crime de Santa Cruz: um casal, de boa aparência, é encontrado morto, sem identificação, gerando uma série de especulações.

> A notícia espalhou-se rapidamente, com uma rapidez de telégrafo, com essa rapidez peculiar às notícias sensacionais que, nas grandes cidades, se transmitem de homem para homem com a velocidade espantosa da eletricidade. (BARRETO, 1983, p.137, cap. X).

A velocidade do mundo é medida em certa escala pela rapidez da notícia. A falta de detalhes e informações provoca uma procura permanente pelos “próximos capítulos” reveladores. O título da matéria mostra também essa interpenetração do jornal e do folhetim. Os jornalistas discutiam que título seria o mais atraente, até que “Leporace lembrou um título rocambolesco de romance popular: ‘Descampado da morte’. Boa ideia! Gritaram todos; e Adelermo pôs-se a escrever.” (*Idem*, p. 139, cap.X). O clima de tensão que perpassa o misterioso caso corresponde à própria tensão na forma como a linguagem se organiza na narração dos fatos pelo narrador, como se houvesse uma intersecção de elementos e como se nós também, como leitores,

fôssemos tomados por aquela sensação vivenciada naqueles momentos. Acompanhamos os fatos em seu desenrolar, partilhando da mesma curiosidade tanto da população quanto do próprio meio jornalístico. Somos deslocados para dentro dos eventos pelo modo ágil e tenso como a narração se articula:

> A calma voltou um instante à redação, mas foi logo interrompida pelo tilintar do telefone. Lemos, que estava na polícia, mandava dizer que se tinha encontrado um chapéu de palha, quase junto aos cadáveres. A multidão, em frente ao jornal, aumentava sempre. Muitos subiam pedindo informações. A curiosidade era geral; o crime impressionara a população. Por essa estranha e misteriosa faculdade das multidões, aquele caso, vulgar um mês antes ou depois, naquele dia tomou a proporção de um acontecimento, de um fato pouco comum. Para atender à impaciência da massa, constantemente se telefonava para a polícia. A resposta era a mesma; não havia notícias. O diretor, por detrás da veneziana semicerrada, espreitava o poviléu embaixo. Os repórteres chegaram trazendo para a redação a ansiedade das ruas, a emoção dos cafés – toda a imprevista vibração da cidade em face daquele fato de polícia quase banal. (BARRETO, 1983, p. 139-140, cap. X)

A tensão é construída discursivamente, na sucessão de períodos curtos e também pela seleção vocabular, quase toda associada a termos que remetem à excitação que foi provocada pelo mistério do caso e se estende ao leitor. O primeiro período do parágrafo se articula em torno do vocábulo “calma”, cujo sentido é desconstruído nos períodos subsequentes, gerando a tensão pretendida.

O narrador assinala a mudança de interesses do público da época. Se antes fatos “banais” não teriam mais do que duas linhas de atenção da imprensa, na conjuntura moderna, um fato como esse mobiliza todo o jornal e sua máquina passa a funcionar em torno da elucidação do evento. Quanto mais tempo para resolver o enigma, mais o jornal lucra em torno dele. Ao contrário do que ocorre nos romances folhetinescos, no entanto, a insignificância do real impera ao fim, com a morte se revelando na banalidade prevista pelo narrador e sem, de fato, se descortinarem as razões e os autores do atentado. Mas isso já não importava mais; o fato, explorado em todas as esferas possíveis, inclusive médica e antropológica, já tinha rendido os lucros econômicos e políticos desejados.

O narrador desempenha importante papel no processo de orientar o leitor em relação a essas estratégias jornalísticas e de fazê-lo compreender a linguagem própria do jornal. Daí o processo metanarrativo ser acionado, mais de uma vez, de forma absolutamente integrada à narração. O leitor aprende o vocabulário específico do meio jornalístico sem que isso soe didático ou descontextualizado. É o narrador instruindo o leitor, não só lhe dando as ferramentas necessárias à compreensão dos fatos mas também o instrumentalizando para olhar aquele meio de uma forma mais abrangente. Semelhante processo surge em *As ilusões perdidas.* Um exemplo ocorre quando Luciano inicia sua carreira jornalística; nesse momento ele não está familiarizado com o vocabulário típico do jornal. Assim, o narrador, orientando o leitor, se encarrega de delimitar o sentido próprio àquele tipo particular de linguagem. Como os repórteres usavam termos específicos, o narrador, nos dois romances, se incumbe do papel de elucidar, de forma irônica, como lhe era peculiar, o que poderia criar entraves à leitura:

> Em gíria tipográfica, chama-se "cópia" ao manuscrito a compor, sem dúvida porque se julga que os autores não enviam aos jornais senão cópias de sua obra. Ou, quem sabe, também, é uma irônica tradução da palavra latina *copia* (abundância), porque a "cópia" falta sempre! (BALZAC, 1978, p. 166, segunda parte, cap. XVI)

> – Quem está fazendo a "cabeça"? [Loberant]
> Chama-se "cabeça" nos jornais às considerações que prendem uma notícia. Feita com a moral de Simão de Nântua[16] e a leitura dos folhetins policiais, a "cabeça" é a pedra de toque da inteligência dos pequenos repórteres e dos redatores anônimos. (BARRETO, 1983, p. 137, cap. X)

[16] "*História de Simão de Nantua,* de Laurent Pierre de Jussieu, é um compêndio de leitura francesa. Os compêndios de leituras eram livros utilizados pela instituição escolar para a instrução das crianças como livro didático. A estrutura do compêndio é a seguinte: o livro contém 254 páginas, é dividido em duas partes: a primeira, com 39 capítulos e a segunda, com 8 capítulos. Os personagens do compêndio são Simão de Nantua, principal personagem, que instrui a todos através das suas experiências advindas de suas viagens, e o amigo de viagem de Simão (narrador-testemunha).
O livro demonstra ser uma verdadeira enciclopédia, pois se refere a variados assuntos, como a condenação dos diferentes vícios e exaltação das virtudes, conselhos concedidos pelo personagem Simão de Nantua, proclamação sobre a saúde através do discurso da vacina, a instrução do caminho para o jovem virtuoso, ensinamentos e conhecimentos do personagem Simão, dentre outros." (LIMA, Jocilene P. *Livro e história e editorial.* Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/Jocilene_P_Lima.pdf> Acesso em 02 de junho de 2012, às 15h25min.)

Segue a essa explicação um exemplo didático do mecanismo de produção da “cabeça”. A produção de matérias em torno dos assassinatos possibilita que o leitor acompanhe a dinâmica desse processo, sob a perspectiva crítica do narrador. Curiosamente, a língua que deve falar sobre um fato banal como esse não deve conter nenhum tipo de incorreção gramatical e, ainda assim, chegar ao povo inquieto e curioso.

O narrador trava uma interessante discussão acerca do uso da língua, revelando a dissonância existente entre a pretensa erudição sem mácula da língua representada por Lobo Neves e a necessidade própria do jornal de se fazer compreensível e, portanto, com uma língua mais próxima do falar “brasileiro” que do “português”: “[Lobo] Não admitia equivalências, variantes; era um código tirânico, uma espécie de colete de força em que vestira as suas pobres idéias e queria vestir as dos outros” (*Idem*, p. 153, cap. XI). A opção pela proximidade com uma linguagem mais informal também está presente na narração do romance e em toda obra de Lima Barreto, e essa escolha é a vencedora afinal, do ponto de vista da narrativa. Essa vitória se destaca no desfecho do gramático Lobo que, enlouquecido, se ilha em sua língua perfeita, sem mácula, sem querer falar ou ouvir, pois “– Os erros são tantos, e estão em tantas bocas, que temo que eles me tenham invadido e eu fale esse calão indecente” (*Idem*, p. 187, cap. XIV).

A trajetória do escritor e do intelectual no jornal também se amplia, assim como o papel de Floc, o crítico literário. Logo que apresenta o personagem, o narrador já antecipa sua morte, anuncia seu futuro suicídio. Se, por um lado, a forma como o narrador descreve o personagem leva o leitor a antipatizar com a figura do crítico, o conhecimento de sua morte de certo modo suaviza a impressão negativa das descrições. Floc possui, por conta do *status* de crítico, uma liberdade de escrita de que poucos desfrutam sob a tutela de Loberant. Como não é capaz de avaliar o que o jornalista faz, o diretor não censura sua escrita. Essa talvez seja uma das razões do sucesso de Floc, do poder adquirido, a despeito da sua clara falta de vocação para a escrita, justamente aquilo que era seu objeto de trabalho:

> Floc era contra a Academia, contra os novos, contra os poetas, contra os prosadores; só admitia, além dele, com a sua obra subjacente, que se poetassem e fizessem versos certos rapazes de sua amizade, bem nascidos, limpinhos e candidatos à diplomacia. Confundia arte, literatura, pensamento com distrações de salão; não lhes sentia o grande fundo natural, o que pode haver de grandioso na função da Arte. Para ele, arte era recitar versos nas salas, requestar atrizes e pintar umas aquarelas lambidas, falsamente melancólicas.
> Na crítica, tinha-se na convicção de um fazedor de poetas, um consagrador de reputações; com aquele endosso da firma Burlesca – Floc – o autor que lhe recebesse elogios, passava imediatamente para o Larousse. [...] (BARRETO, 1983, p. 121, cap. IX)

As críticas culturais de Floc, representação metonímica do que, segundo o narrador, era prática comum nos jornais no que dizia respeito à arte e à literatura, não passam por critérios estéticos, pois valem os conhecimentos pessoais, as relações sociais e econômicas na hora de avaliar o objeto cultural, e não seu valor intrínseco. Ao visitar a casa de Floc, após sua morte, a sua biblioteca comprova o que narrador falara a respeito da ausência de cultura do crítico, de sua incapacidade para a função que ocupava e para o prestígio que possuía:

> [...] Quando se suicidou (oh! como isto é triste de recordar!), quando se suicidou, fui-lhe ver os livros; lá havia a *Grande Marnière*, de Ohnet[17]; *Je suis belle*, de Victorien de Saussay[18]; uns volumes de Bourget[19], alguns de Maupassant, nenhum

[17] George Ohnet começou sua carreira no jornalismo, incluindo o *País* e *Constitucional*. Suas primeiras obras literárias são peças: *Regina Carpi* (1875) e *Martha* (1877). Com ambas não teve sucesso real. Em seguida, publicou vários romances. Foi autor, entre outros, da série intitulada *As Batalhas da vida*. Ele teve grande sucesso e as impressões de seus romances foram extremamente importantes. Vários de seus romances foram adaptados para o teatro.
Sua obra é marcada por uma oposição, na forma e na escolha de temas, ao movimento literário do naturalismo. Ele era um historiador da burguesia francesa do século XIX. Assim, sua obra mais popular, *O Mestre de Forges*, é uma história de amor que tem lugar num quadro burguês, usando os recursos de melodrama e novela. (WIKIPÉDIA**.** Disponível em http://fr.wikipedia.org/ wiki/Georges_Ohnet Acesso em 02 de junho de 2012, às 17h12min.)

[18] A respeito do escritor Victorien de Saussay pouco conseguimos saber, salvo que ele escreveu outros romances, dentre eles *Morfina*, parecendo ter sido autor popular na França no século XIX, mas, como comprovamos, e pensamos ser a proposta do autor Lima Barreto, a biblioteca de Floc, de modo geral, só possuía títulos sem importância, de autores que caíram no ostracismo.

[19] Paul Charles Joseph Bourget (Amiens, 2 de setembro de 1852 – Paris, 25 de dezembro de 1935) foi um romancista e crítico literário francês, autor de romances psicológicos. Bourget exerceu grande influência nas letras francesas no período que antecedeu o naturalismo, o qual

> historiador, nenhum filósofo, nenhum estudo de crítica literária, mais dez de anedotas literárias de autores de todos os tempos e de todos os países. A sua crítica não obedecia a nenhum sistema; não seguia escola alguma. As suas regras estéticas eram as suas relações com o autor, as recomendações recebidas, os títulos universitários, o nascimento e a condição social. Elogiava nefelibatas, se eram de sua amizade, se eram "limpos"; detratava se não eram. [...] (BARRETO, 1983, p. 122, cap. IX)

Aos jornais só importavam os nomes dos escritores famosos, só se valorizavam os conhecidos, e mesmo a literatura, que vivera uma época de esplendor, sendo o chamariz das vendas de jornais com os romances de folhetim, já começa a ser substituída pela notícia escandalosa e pelo fato de ocasião, os quais aparecem na mesma velocidade dos eventos do mundo em sucessivas mudanças.

> Mas na segunda fase de modernização, de 1900 em diante, os jornais, sem desprezarem a colaboração literária, iam tomando um caráter cada vez menos doutrinário, sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem. As notícias de polícia, particularmente, que outrora, mesmo quando se tratava de um crime rocambolesco, não mereciam mais do que algumas linhas, agora passavam a cobrir largo espaço [...] (BROCA, 1975, p. 218)

Na ocasião do escândalo de Santa Cruz, os textos pretensamente literários foram retirados das páginas do jornal *O Globo* em nome da notícia espetacular. Assim, a "festejada colaboradora Pilar de Giralda, uma velha senhora das salas burguesas de Botafogo e Petrópolis, que dera em escrever, depois de avó, uns contos colegialmente eróticos", tem seu texto suprimido, assim como "o folhetim do jovem Deodoro Ramalho, um discípulo de Veiga Filho, autor de uns contos pastosos, pejados de frases redondas, redondinhas" (BARRETO, 1983, p. 143, cap. X). Interessam os temas ligeiros e leves, afinal, como afirma Floc, nosso modelo deveria ser dos textos populares parisienses: "[...] Nada de calhamaços, de cousas pantafaçudas e solenes; ligeirezas, *gauloiseries*, um quase tudo e um quase nada [...]"; segundo o crítico, "[...] Vocês [escritores] levam-se voltados para o calhamaço, têm a mania livresca, e

---

combateu. Ele representava a tradição e a ordem moral. (adaptação de WIKIPÉDIA. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Bourget. Acesso em 02 de junho de 2012, às 18h10min.)

não conhecem a verdadeira literatura francesa... É o papá Flaubert e o vovô Hugo...” (1983, p. 144, cap. X).

Dentro desse contexto, qual é o destino dos livros que desembocam nas mãos dos críticos de jornal? Segundo o narrador, o destino dos livros entregues nas redações dependia da fama do autor, da simpatia ou da antipatia do jornal em relação ao nome impresso sob o título. Os novos escritores eram quase sempre ignorados, salvo se tivessem padrinhos poderosos. O contínuo Isaías recebe das mãos de um poeta novato a cópia de seu livro para a apreciação crítica de Floc, e é justamente a partir desse episódio que o narrador avalia a forma como esses escritos eram recebidos na imprensa:

> Os livros nas redações têm a mais desgraçada sorte se não recomendados e apadrinhados convenientemente. Ao receber-se um, lê-se-lhe o título e o nome do autor. Se é de autor consagrado e da facção do jornal, o crítico apressa-se em repetir aquelas frases vagas, muito bordadas, aqueles elogios em *cliché* que nada dizem da obra e dos seus intuitos; se é de outro consagrado mas com antipatias na redação, o *cliché* é outro, elogioso sempre mas não afetuoso nem entusiástico. Há casos em que não se diz uma palavra do livro. Acontecia isso com três ou quatro autores. Um deles era Raul Gusmão, a quem o diretor invejava o talento de escrever; além dele, havia um grande poeta, respeitado em todo o Brasil, e um outro moço que se rebelara contra a ditadura do jornal. Com os nomes novos não havia hesitações; calava-se, ou dava-se uma notícia anódina, “recebemos, etc.”, quando não se descompunha. (BARRETO, 1983, p. 159, cap. XII)

Se há pouco espaço para a novidade no mundo das letras, pelo menos a promovida pelos jornais, menos espaço há ainda para os poetas. Como Luciano aprendera, a poesia já não encontra lugar em um mundo moderno, em que o real invade a vida das pessoas, em que há demanda de histórias contadas. O mundo agora é predominantemente narrativo, pouco restando para o lírico.

O ato de escrever é, paradoxalmente, o grande pesadelo do crítico literário Floc, o que termina por levá-lo ao suicídio e Isaías a um sucesso não pretendido. A dificuldade do jornalista é revelada no momento em que tem que escrever um artigo no próprio jornal, na hora da publicação, e o narrador a

descreve a partir de uma seleção lexical que reforça essa dificuldade: “tortura”, “pesadelo”, “contração”, “franzir da testa”, “desespero”, “esforço” (BARRETO, 1983, p. 161, cap. XII). Assim como há regras a serem seguidas para obter êxito nos jornais parisienses, como Luciano aprende e pelas quais é devorado, no Brasil também haveria uma rede de fatores a influir no sucesso ou no fracasso do literato em sua carreira nos jornais. A influência do jornal não é menor no meio literário.

O prestígio do jornal era medido pela sua ascendência e pela quantidade de anúncios que publicava, o que determinava, sob certa medida, o seu grau de sucesso e de alcance: “[...] [Lobertant] forjava anúncios, ‘calhaus’, calhaus de ‘precisa-se’, de ‘aluga-se’, de pequenos anúncios que, em abundância parecem ser o índice da prosperidade de um jornal” (BARRETO, 1983, p. 125, cap.IX). O poder da imprensa se intensifica por ser o veículo de maior consumo da população em geral, e, consequentemente, cresce seu poder de manipulação:

> Loberant sabia o segredo do seu sucesso e velava pela folha com cuidados especiais. [...] Tinha uma imaginação doentia; forjava coisas terríveis, inventava, criava crimes. Eram cárceres privados, enterramentos clandestinos, incestos, tutores dolosos, etc. (BARRETO, 1983, p. 127, cap. IX)

O jornal de Loberant nada mais é do que uma resposta às necessidades daquele momento histórico, e o narrador traça um quadro exemplar do processo de solidificação da República, dos interesses que se colocavam naquele momento e das consequências disso no êxito de um periódico como *O Globo*:

> A República saltou de dentro das nossas almas todas uma grande pressão de apetites de luxo, de fêmeas, de brilho social. O nosso império decorativo tinha virtudes de torneira. O encilhamento, com aquelas fortunas de mil e uma noites, deu-nos o gosto pelo esplendor, pelo milhão, pela elegância, e nós atiramo-nos à indústria das indenizações. Depois, esgotado, vieram os arranjos, as gordas negociatas sob todos os disfarces, os desfalques, sobretudo a indústria política, a mais segura e a mais honesta. Sem a grande agricultura, com o grosso comércio nas mãos dos estrangeiros, cada um de nós, sentindo-nos solicitado por um ferver de desejos caros e

> satisfações opulentas, começou a imaginar meios de fazer dinheiro à margem do código e a detestar os detentores do poder que tinham a feérica vara legal de fornecê-lo a rodo. Daí a receptividade do público por aquela espécie de jornal, com descomposturas diárias, pondo abaixo um grande por dia, abrindo caminho, dando esperanças diárias aos desejosos, aos descontentes, aos aborrecidos. E os outros jornais? Nos outros o suborno era patente; a proteção às negociatas da gente do governo não sofria ataques; não demoliam, conservavam, escoravam os que dominavam. (BARRETO, 1983, p. 127, cap. IX)

O fazer-se, o ter sucesso foi também uma marca histórica da França pós-revolucionária, o que em muito motivou o movimento de busca de prestígio por Luciano. Só que o triunfo já não era mais tão facilmente alcançável, ainda mais para aqueles que não possuíam as chaves sociais, econômicas, das redes de poder, para conquistá-lo. Os apetites brasileiros condiziam com os europeus, mas a realidade social abrangia problemas próprios de um país colonizado, pós-republicano.

As grandes negociatas e o dinheiro esbanjado vinham, em grande parte, do processo de remodelação da cidade; o “Bota-abaixo” de Pereira Passos promoveu ganhos sobre as desapropriações, possibilitou desvios de verba e, consequentemente, enriquecimentos súbitos e ilícitos. À necessidade real de saneamento somou-se a de fazer do Rio uma Paris tropical. Havia uma “crise de elegância” e por ela pagava-se qualquer preço:

> E os da frente, os cinco mil de cima, esforçavam-se por obter as medidas legislativas favoráveis à transformação da cidade e ao enriquecimento dos patrimônios respectivos com indenizações fabulosas e especulações sobre terrenos. Os Haussmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca; [...] (BARRETO, 1983, p. 136, cap. X)

Essa necessidade de ter uma “população catita e limpinha” casava-se aos anseios próprios ao período da Restauração, de destruição da velha cidade e da montagem da estrutura urbana:

> Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose [...]: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 1989, p. 30)

Desse processo, como já mencionado, todos tentaram buscar algum lucro, tanto os políticos quanto a imprensa, com seu poder de fazer e desfazer imagens. As campanhas para tornar mais civilizada a população carioca de baixa renda foram comuns à época, chegando a situações que beiravam o absurdo, como a tentativa da criação da lei de obrigatoriedade do uso de paletó e sapatos para todas as pessoas, sem exceção, que quase foi levada a termo, sendo seriamente (?) discutida pelo Conselho Municipal (SEVCENKO, 1989, p. 33). O projeto de lei não vingou na realidade, mas vingou como ficção.

Loberant e seu jornal atacam ferozmente a lei da obrigatoriedade dos sapatos, em busca de afirmar-se politicamente e mostrar seu poder, ampliando ainda mais sua possibilidade de influenciar os rumos do país: “todos os transeuntes da cidade, todos que saíssem à rua seriam obrigados a vir calçados” (BARRETO, 1983, p. 136, cap. X). A obrigatoriedade cria especulações várias, inclusive a de que quem tivesse pés grandes teria de operar para diminuí-los, como na China, o que ficou conhecido como “operação chinesa”. A citada lei estava em discussão pelas ruas da cidade, mas ninguém lhe dera real atenção, pois o crime de Santa Cruz mobilizara o jornal e a opinião pública. Solucionado o mistério, a lei ecoa no ambiente de *O Globo* e o diretor vê nesse fato um elemento importante de projeção e avaliação da capacidade de influir no curso dos eventos. O jornal, com seus artigos, insufla a população a colocar-se contra a lei e termina por ser, indiretamente, responsável por uma rebelião que custou a vida de alguns cidadãos.

O narrador, escrupulosamente, diz não desejar acusar Loberant por aquela tragédia, mas afirma que, em seu relato, “as minhas palavras dirão exatamente o que vi e o que senti” (1983, p. 135, cap. X). Enquanto o verbo “ver” pode ser enquadrado na categoria da objetividade, o “sentir” desmonta a

pretensa objetividade e realoca a narração nas impressões do narrador, dinâmica que permeia a narrativa, como assinalamos a respeito da “Breve notícia” e das estratégias de tessitura discursiva do romance. Colocam-se os fatos dentro de uma suposta perspectiva realista, mas estas estão submetidas ao “sentir” do narrador, o que constitui, segundo Adorno (2003, p. 58-9), um realismo aparente, de fachada:

> [...] Quanto mais firme o apego do realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim.

A discussão, ao chegar ao ambiente jornalístico, também gera controvérsias, e o absurdo da proposta é destacado justamente pelo olhar do estrangeiro, Gregoróvitch, que critica o descompasso existente entre nossa realidade e nosso desejo de sermos franceses nos trópicos:

> Entrava no momento Leiva, que fazia polícia e “Vida Operária”. Sentindo que se falava na questão dos sapatos, interveio na palestra:
> – Vocês não imaginam... As coisas estão feias! Estive na Gamboa e na Saúde... Os estivadores dizem que não se calçam nem a ponta de espada. Não falam noutra cousa. Vi um carroceiro dizer para outro que lhe ia na frente guiando pachorrentamente: Olá He! Estás bom para andares calçado que nem um doutor! Por aí vocês avaliam... Creio que há “turumbamba”!
> – Agora, aqui para nós, aduzia Floc, a cousa é necessária... Causa má impressão ver essa gente descalça... Isso só nos países atrasados! Eu nunca vi isso na Europa...
> – Ora, deixa-te disso Floc! Observou Gregoróvitch que entrara. No Norte, é justo, o clima, o gelo; mas no Sul, em Nápoles, na Grécia, vê-se muito...
> – Isso não é Europa.
> – Engraçado! Com que liberdade modificas a geografia... E em Londres?
> – Que tem Londres?
> – Que tem! Não há cidade do mundo em que a multidão seja mais andrajosa, mais repugnante...
> – Andam de casaco e sapatos! Gritou triunfantemente Floc.
> – Que casaco! Que sapatos! Naturalmente que hão de procurar coberturas para o frio, mas onde vão buscá-las? Ao lixo e é um disparate! Se queres uma multidão catita, arranja meios de serem todos remediados. Vocês querem fazer disto uma Paris em que se chegue sem gastar a importância da passagem ao

> mesmo tempo ganhando dinheiro, e esquecem de que o deserto cerca a cidade, não há lavoura, não há trabalho enfim... (BARRETO, 1983, p. 163-4, cap. XII)

No discurso de Gregoróvitch se destaca a dissonância entre e a realidade social brasileira e o desejo de uma cidade remodelada, tanto do ponto de vista geográfico quanto no de usos, costumes, do ambiente. No centro, uma cidade parisiense, ao redor um deserto de desvalidos, a periferia destituída, retrato de uma cidade que se reestruturou urbanisticamente sem se preocupar em fazer o mesmo com os subúrbios, para onde se dirigiu boa parte da população que ocupava as ruas centrais, ou com os morros. Ao mesmo tempo, traça também um retrato do país, preocupado quase sempre com as aparências, com um desenvolvimento de fachada, com políticas pouco voltadas para questões de ordem estrutural, que propiciariam um desenvolvimento mais igualitário e consistente.

Insistindo que o ato do governo era um atentado contra a população, o jornal incute no povo a semente da revolta, que eclode em um motim que toma as ruas da cidade. A insistência com que tematiza o assunto e a reiteração da oposição à lei são destacadas pelo narrador como elementos que favoreceram o recrudescimento do sentimento de revolta. A agitação mantém-se por três dias, com barricadas, lutas e trocas de tiros entre populares e a polícia. Não havia chefes ou ordem naquela rebelião, que se manifestava aqui e ali, formada pelos mais díspares tipos sociais: garotos e moleques; vagabundos; desordeiros profissionais; pequenos burgueses, empregados, caixeiros, estudantes; emissários de políticos descontentes (BARRETO, 1983, p. 167, cap. XII). O jornal estimula o conflito, exaltando os atos dos populares, sem expor, no entanto, os prejuízos causados, especialmente os humanos, com as mortes sendo escamoteadas, ocultas nas páginas. A manipulação da informação, os fatos abordados ao sabor da ocasião e dos interesses da imprensa se evidenciam no episódio de maneira exemplar:

> No jornal exultava-se. As vitórias do povo tinham hinos de vitórias da pátria. Exagerava-se, mentia-se para se exaltar a população. Em tal lugar, a polícia foi repelida; em tal outro, recusou-se a atirar sobre o povo. Eu não fui para casa, dormi

> pelos cantos da redação e assisti à tiragem do jornal: tinha aumentado cinco mil exemplares. [...]
> [...] Houvera muitas mortes assim [por bala perdida], mas os jornais não as noticiavam. Todos eles procuravam lisonjear a multidão, mantê-la naquelas refregas sangrentas, que lhes aumentava a venda. Não queriam abater a coragem do povo com a imagem aterradora da morte. A polícia atirava e não matava; os populares atiravam e não matavam. [...] (BARRETO, 1983, p. 167-8, cap. XII, grifos nossos)

O capítulo XII termina com uma cena plasticamente construída para destacar e exemplificar esse poder de manipulação e o desinteresse da imprensa pelo lado humano do motim, casando-se magistralmente com o início do capítulo subsequente. Isaías afirma ter visto uma morte, logo em frente ao jornal, e o narrador passa a narrar o evento como se fosse um observador, como de fato foi o papel desempenhado por ele. Após informar o leitor a respeito da morte, introduz a figura de um italianinho, encarregado de apregoar os jornais e seus assuntos, vendendo os periódicos da tarde. Paralela a essa ação, o narrador costura a imagem da cidade já retomando a sua rotina, quando, subitamente, instala-se, da forma como geralmente transcorreram os episódios do conflito, um clima de confronto entre a polícia e populares, e o italianinho, personagem secundário, no centro da ação somente por ser porta-voz daqueles que fazem a notícia, é atropelado por cavalos e “atirado de um lado para outro como se fosse um bocado de lama” (BARRETO, 1983, p. 168, cap. XII). Da mesma forma descuidada, o corpo é levado à redação do jornal.

O capítulo seguinte se inicia da seguinte forma: “O homem que acaba de morrer não era um homem vulgar” (1983, p. 169, cap. XIII). Ainda sob o impacto da cena que fecha o capítulo precedente, o leitor é induzido a acreditar que ali se noticia a morte do vendedor de jornais. No entanto, o leitor se surpreende, no decorrer da leitura, ao constatar que se trata do obituário do cozinheiro particular de Loberant, tal qual publicado no jornal, o qual ainda apresentava uma tarja preta, em sinal de luto. A construção do texto, em que o término de um capítulo e o início do outro enfocam o mesmo assunto, a morte de uma pessoa, sob abordagens tão diferentes, é extremamente irônico. O narrador, ao se manter no mesmo tema, nos induzindo a uma leitura preliminar equivocada, demonstra a futilidade de que se reveste a prática jornalística, que

dá destaque a um fato sem importância – ou que só teria importância para os familiares e para o diretor do jornal – e ignora os eventos relevantes. Ou seja, a relevância de um assunto é particular, diz respeito ao universo de quem detém o poder de produzir a notícia.

Nesse momento, o leitor toma conhecimento do sucesso da empreitada do jornal durante os eventos do motim e do prestígio ampliado, tanto do periódico quanto, especialmente, de seu dono. O funeral do cozinheiro, com ares de funeral de ministro, representa metaforicamente o poder conquistado por Loberant em seu apoio à rebelião. O jornal alcança *status* de sétima secretaria e passa a ser responsável por fazer e desfazer o que desejasse no campo político:

> O motim obrigara o presidente a demitir a maioria dos ministros, isto é, os ministros atacados pelo *O Globo*; o prefeito e o chefe de polícia também saíram. A lei dos sapatos foi para as coleções legislativas e o empréstimo ficou prometido ao Rodrigues [também apoiado pelo jornal]. O diário de Loberant ficou sendo quase a sétima secretaria do Estado. As nomeações saíam de lá e as demissões também. [...] (BARRETO, 1983, p. 171, cap. XIII)

Se o jornal possui esse poder, ele emana não só de seu dono, mas também de todos aqueles que nele trabalham e que foram responsáveis pelo sucesso da empreitada: os jornalistas. Assim, gradativamente cada um vai conseguindo um cargo público aqui, uma nomeação ali, fazendo-se para além dos muros da redação, alcançando solidez econômica e social. Durante esse processo, Isaías começa a se dar conta, de fato, das engrenagens que regiam a máquina em que se encontrava como peça secundária. O processo de conscientização do personagem ocorre nesse momento, em que, confrontado com aquela situação, reflete sobre os eventos, mas a voz que realiza esse discurso, transformando as impressões em palavras, é do narrador hoje:

> No meio daquele fervilhar de ambições pequeninas, de intrigas, de hipocrisia, de ignorância e filáucia, todas as cousas majestosas, todas as grandes cousas que eu amara vinham ficando diminuídas e desmoralizadas. Além do mecanismo jornalístico, que tão de perto eu via funcionar, a política, as

> letras, o saber – tudo o que tinha suposto até aí grande e elevado ficava apoucado e achincalhado.
> [...] fiquei tendo um imenso desprezo, um grande nojo, por tudo quanto tocava às letras, à política e à ciência, acreditando que todas as nossas admirações e respeitos não são mais que sugestões, embustes e ilusões, fabricados por meia dúzia de incompetentes que se apoiam e se impuseram à credulidade pública e à insondável burrice da natureza humana. (BARRETO, 1983, p. 175, cap. XIII)

É nesse contexto de conquista de cargos que se dá a surpreendente virada na vida de Isaías. Todos os jornalistas, revestidos do poder que advinha do jornal, buscaram cargos que suprissem as suas necessidades, econômicas e sociais. Floc, por sua vez, não pleiteia nenhum cargo, pois desejava a diplomacia, ambiente perfeito para aqueles destituídos de inteligência e de brilho próprio.

> – Oh! A diplomacia! Vocês não imaginam o que é! É a mais deliciosa vida que há... Entra-se em toda parte, têm-se os melhores lugares; é-se cercado, amimado... Uma delícia! Pode-se ser burro ou inteligente que é o mesmo! [...] (BARRETO, 1983, p. 172, cap. XIII)

Floc representa a dissimulação, a arrogância do saber que oculta, na verdade, sua vacuidade, escamoteando o vazio existencial, humano e de conhecimento que os jornalistas ali representados, de modo geral, apresentam. O anseio diplomático se coaduna com o perfil do crítico, afeito às coisas da arte, mas delas afastado pela inconsistência da própria formação. É quando confrontado com a sua incapacidade para a escrita, quando colocado em situação limite, de ter de escrever sob a premência do tempo, da folha que precisava se fechar, que Floc toma a atitude honesta que o reabilita frente ao narrador e, por extensão, ao leitor: o suicídio. De personagem típico das frivolidades da *Belle Époque*, que tão bem representava e tanto alardeava, Floc constitui-se como personagem trágico, como “tragicamente silencioso” se mostrou antes de tomar a decisão fatal. E é esse ato que possibilita a virada na vida do protagonista.

Floc comete suicídio no jornal, e Isaías é encarregado de levar a notícia a Loberant. O diretor do jornal não se encontrava em sua residência e,

segundo informação, estaria no jornal. Na verdade, ele se encontrava em uma "casa famosa entre os rapazes ricos da cidade, pelas orgias e pelas mulheres que a habitavam" (*Idem*, p. 179, cap. XIII). Era necessária discrição total e coube ao contínuo a tarefa de buscar Loberant e dar-lhe a notícia. Encontrado em situação constrangedora, em meio a uma orgia na companhia de Aires d'Ávila, Loberant é confrontado com aquela figura do contínuo, até então insignificante, mas agora detentora de informação privilegiada a seu respeito.

Mantendo a técnica de dar início aos capítulos de forma imprevista, sem obedecer à sucessão dos eventos, no capítulo XIV o ambiente da casa de prostituição é substituído pelo "gabinete do ministro", onde se encontravam "poucas pessoas" (*Idem*, p. 181, cap. XIV). Ali estavam o secretário, capitão de fragata, o vice-almirante, inspetor das construções navais, e Isaías. O leitor é surpreendido ao encontrar o protagonista em situação tão privilegiada, a ouvir explicações do ministro a respeito de consertos de navios. Percebemos que ele não se encontra mais na posição de simples contínuo. Agora Isaías é repórter e, como tal, é assediado e adulado como todos os outros detentores do poder da imprensa.

A explicação de tal mudança vem a seguir, com o narrador informando ao leitor como ele teria alcançado essa posição, resgatando, assim, o assunto do capítulo anterior, e costurando a narrativa. A morte de Floc foi o trampolim para a ascensão de Isaías. Ao ser flagrado em plena orgia, o diretor passa a demonstrar interesse pelo contínuo e se surpreende ao constatar que Isaías possuía família, formação intelectual, a despeito das impressões denotarem o contrário: "Percebi que espantava muito o dizer-lhe que tivera mãe, que nascera num ambiente familiar e que me educara. Isso, para ele, era extraordinário" (BARRETO, 1983, p. 183, cap. XIV).

Avaliando, a partir do ponto de vista do momento da narração, como Loberant se espanta com sua formação pessoal, o narrador faz uma profissão de fé de seus propósitos com a escritura de suas memórias, tal qual fizera no prefácio, resgatando seus objetivos:

> A indolência mental leva-os a isso [as pessoas de "seu nascimento" seriam naturalmente "malandros, planistas, parpalapatões"] e assim também pensava o doutor Loberant.

> Não tive grande trabalho em o fazer modificar o juízo na parte que me tocava. Mas não me dei por satisfeito. Percebi que me viam como exceção; e, tendo sentido que a minha instrução era mais sólida e mais cuidada do que a maioria deles, apesar de todos os seus diplomas e títulos, fiquei animado, como ainda estou, a contradizer tão malignas e infames opiniões, seja em que terreno for, com obras sentidas e pensadas, que imagino ter força para realizá-las, não pelo talento, que julgo não ser muito grande em mim, mas pela sinceridade da minha revolta que vem do Amor e não do Ódio, como podem supor. (BARRETO, 1983, p. 183, cap. XIV)

Percebe-se claramente a mudança do rapaz que o narrador fora para o homem que ele é agora. O livro de memórias seria a primeira contribuição para alcançar os objetivos de transformação assinalados no prefácio e reafirmados nesse momento da narrativa. Nesse sentido, cita um livro que estaria escrevendo, *Clara dos Anjos*, obra de Lima Barreto, a qual, naquela ocasião, era ainda um projeto ambicioso do escritor, com alguns capítulos compostos. O narrador, no entanto, novamente reafirma a dissonância entre o eu de agora e o eu de outrora. Isaías personagem não tinha essa consciência, vivendo ao sabor das benesses advindas do interesse do diretor, que lhe propiciaram galgar degraus significativos na influente máquina jornalística de Loberant: “Penso, <u>agora</u>, dessa maneira; mas, durante o resto do tempo em que estive no *O Globo*, quase me conformei, tanto mais o interesse que o diretor mostrou por mim não foi platônico” (BARRETO, 1983, p.183, cap. XIV, grifo nosso). Apesar das facilidades promovidas pela proteção do diretor, Isaías confrontou-se com dificuldades, especialmente entre seus colegas, que rejeitavam a ascensão do antigo contínuo. Ainda assim, Isaías termina por integrar-se à redação, aprendendo, inclusive, a utilizar as mesmas estratégias de dissimulação da escrita de que todos faziam uso, aproveitando-se delas, tornando-se um igual na mediocridade da escrita:

> Com o andar dos tempos, aprendi os processos, fiz-me exímio e quase tão fecundo como Deodoro Ramalho. Aprendi com o Losque a servir-me dos outros jornais, a receber inspiração neles, a calcar os meus artigos nos que estampavam. Como Losque, norteei-me para as revistas obscuras, essas que ninguém lê nem os jornais dão notícia. Havia nelas uma pequena ideia, desenvolvi-a, enxertava umas considerações quaisquer. Não foi Losque quem me ensinou, foi a minha

> sagacidade que descobriu e tirou, da descoberta, os ensinamentos proveitosos. (BARRETO, 1983, p. 185, cap. XIV)

O jornal passa por modificações, a própria ascensão de Isaías é uma delas. Boa parte dos jornalistas deixam seus postos, por razões várias, dentre elas a conquista de cargos. Apesar do sucesso adquirido pela função de repórter e por gozar da amizade íntima de Loberant, com tudo que isso representava em prestígio, dinheiro e posição, o protagonista sente-se em descompasso com aquela realidade. Simula uma atitude de quem se sente à vontade na "vida brilhante" que passara a ter, mas o desconforto sempre se avultava em algum momento. O destino do protagonista começa a se configurar, em uma tomada de consciência do que ele desejou ser, dos seus sonhos iniciais, e no que efetivamente se transformou.

Surpreendentemente, o antigo contínuo pede ao diretor que interceda para que ele consiga um cargo fora do Rio, cargo em que se encontra no momento em que narra, de escrivão da Coletoria Federal de Caxambi, Estado do Espírito Santo, sob a alegação de que desejava ser simplesmente um marido e cuidar de uma mulher e de seus futuros filhos. Sobre essa pretensão, o narrador se encarrega de relatar o que conquistou: "Não consegui realizar tudo isso. Casei-me, é verdade; mas o único filho que tive acaba de morrer em tenra idade" (1983, p. 188, cap. XIV). Sabíamos antecipadamente, pela voz do "editor" Lima Barreto, na "Breve notícia", que Isaías enviuvara sem filhos e que, após dez anos da escritura das memórias, seu destino tomara rumo diferente do que pretendera e ele teria sido assimilado pela sociedade de consumo:

> [...] o meu amigo perdeu muito da sua amargura, tem passeado pelo Rio com belas fatiotas, já foi ao Municipal, frequenta as casas de chá; e, segundo me escreveu, vai deixar de ser representante do Espírito Santo, na Assembléia Estadual, para ser, na próxima legislatura, deputado federal. Ele não se incomoda mais com o livro; tomou outro rumo. Hei de vê-lo em breve entre as encantadoras, fazendo o tal *footing* domingueiro, no Flamengo, e figurando nas notícias elegantes dos jornais. Isaías deixou de ser escrivão. Enviuvou sem filhos, enriqueceu e será deputado. Basta. (BARRETO, 1983, p. 28, "Breve Notícia")

Independente do rumo que a vida do narrador tenha tomado após a produção de suas memórias, sobre o qual não temos informações que possibilitem a compreensão de tal fenômeno, importa analisar e compreender o processo de modificação sofrido pelo Isaías narrador memorialístico.

O mal-estar permanente em que se encontra, apesar da vida privilegiada que passa a ter, nasce da compreensão de que não lhe é possível corresponder às expectativas dos que o rodeiam, especialmente às do dono do jornal. Mesmo que aparentemente o mundanismo em que passa a viver na companhia de Loberant lhe caia bem e com ele conviva de forma satisfatória, internamente o personagem se sente um estranho naquele contexto. Começa a sofrer com a consciência de que não cumpriu seus ideais, suas metas, seus objetivos, em uma vida de fachada, em que falseava sua verdadeira essência:

> Queria-me um homem do mundo, sabendo jogar, vestir-se, beber, falar às mulheres; mas as sombras e as nuvens começavam a invadir-me a alma, apesar daquela vida brilhante. Eu sentia bem o falso da minha posição, a minha exceção naquele mundo; sentia também que não me parecia com nenhum outro, que não era capaz de me soldar a nenhum e que, desajeitado para me adaptar, era incapaz de tomar posição, importância e nome. [...] Desesperava-me o mau emprego dos meus dias, a minha passividade, o abandono dos grandes ideais que alimentara. Não; eu não tinha sabido arrancar da minha natureza o grande homem que desejara ser; abatera-me diante da sociedade; não soubera revelar-me com força, com vontade e com grandeza... Sentia bem a desproporção entre o meu destino e os meus primeiros desejos; mas ia. (BARRETO, 1983, p. 189, cap. XIV)

O percurso de consciência leva o personagem a uma tomada de atitude, ao desejo de mudar-se da capital, devoradora dos sonhos, e de retornar à vida interiorana, em uma cidade pequena. Não por acaso, o processo de conscientização de Isaías concretiza-se em uma viagem de barca à Ilha do Governador, com Loberant e uma cortesã italiana, Leda. O trajeto finaliza o que teve início também em uma travessia de barca, os sonhos do jovem estudante no primeiro olhar lançado à cidade dão lugar ao entendimento de sua impossibilidade, de sua não realização. O personagem passa a recordar-se da família e de seus propósitos de vida, o que gera o sentimento de angústia por não ter sido o que projetou. No caso, o fazer sucesso, objeto de desejo de

qualquer pessoa no contexto de consumo da sociedade moderna, não lhe traz satisfação, porque não representa um valor em si, sendo resultado de um acaso, não de seu mérito:

> [...] À vista deles, dos pratos velhos e daquelas facas, lembrei-me muito da minha casa, e da minha infância. Que tinha eu feito? Que emprego dera à minha inteligência e à minha atividade? Essas perguntas angustiavam-me.
> [...] Lembrava-me... Lembrava-me de que deixara toda a minha vida ao acaso e que não a pusera ao estudo e ao trabalho com a força de que era capaz. Sentia-me repelente, repelente de fraqueza, da falta de decisão e mais amolecido agora com o álcool e com os prazeres... Sentia-me parasita, adulando o diretor para obter dinheiro. (BARRETO, 1983, p. 192, cap. XIV)

Isaías, ao pedir a Loberant para intervir na aquisição de um cargo no interior, de volta à vida roceira, empreende uma tentativa de resgatar a unidade perdida, aquela que possuía, ainda que de forma inconsciente, antes de ir à cidade. Essa unidade se fragmentou em seu contato com aquele mundanismo que esfacelou a ele e aos seus sonhos, decorrendo daí seu desejo de, de certa forma, voltar ao passado, pois, como afirma Hall (2003, p. 39),

> [...] nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude.

Isaías tenta recuperar um mundo fixo e estável quando essa possibilidade não mais existe. Além disso, essa é a forma de mostrar que ele, ao contrário dos outros, valia por si, que era capaz de superar o brilho do meio e, mais do que isso, de rejeitá-lo.

"Não sei se poderia ter sido inteiriço até o fim da vida" (BARRETO, 1983, p. 72, cap. VI), conclui o narrador, dimensionando a sua fragmentação e, por extensão, a do homem frente ao mundo moderno. Mudar do sucesso ao obscurantismo é, desse modo, uma escolha do personagem. Diferente de Luciano, que foi levado pelos acontecimentos, sem se modificar ao longo de sua trajetória e que jamais escolheria uma vida pacata e sem o brilho parisiense, Isaías opta pela consciência, pela integridade aos seus propósitos iniciais, podendo parecer um tolo ao olhar social, mas mantendo-se coerente consigo mesmo ao fim.

7. CONCLUSÃO

Esta tese trabalhou especialmente com os eixos romance, realismo, imprensa e papel do intelectual a partir dos romances *As ilusões perdidas*, de Balzac, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto. Buscamos demonstrar de que forma a trajetória de desilusão dos protagonistas dos romances é resultado de fatores históricos e sociais, das mudanças operadas no espaço urbano, nas novas formas de apreensão da realidade, nas formas de inserção do intelectual no mundo moderno, burguês e capitalista que se configurava. Dentro desse contexto, a imprensa passa a desempenhar papel fundamental como difusora da literatura e como domínio de conhecimento, é ela em grande medida a responsável pelo fracasso das ambições dos protagonistas dos romances, por motivos diversos, conforme foi visto ao longo de nosso estudo.

Um aspecto interessante acerca da obra dos dois autores que foi motivo de crítica por parte de muitos estudiosos diz respeito à questão da linguagem utilizada. Acusados muitas vezes de relaxamento – sim, Balzac também o foi, não por incorreções gramaticais, mas pela redundância, por exemplo, acusação que Lima também sofreu –, pode-se comprovar que muitas vezes esse fato não representava falta de apuro formal. Auerbach (1987, p. 422) chama atenção para esse aspecto ao dizer que

> A falta de ordem e o desleixo racional do texto são consequências da pressa com que Balzac trabalhava, mas, mesmo assim, não são casuais, pois a própria pressa é, em boa parte, um resultado da sua obsessão por imagens sugestivas.

Pode-se dizer quase o mesmo no caso de Lima Barreto. Muitas vezes o que era considerado relaxamento era tanto resultado de sua letra ruim, o que o levava a inúmeras revisões, comprovadas por documentos da época, e

também uma opção estética por uma linguagem mais próxima do cotidiano e não das convenções de formalidade que, ainda à época, predominavam na literatura brasileira.

Os dois escritores, em um curto período de tempo, em média vinte anos, construíram uma obra extensa e de qualidade e perscrutaram seu tempo. Balzac o fez com a amplitude surpreendente de quem era capaz de abarcar simultaneamente os grandes conjuntos e os pormenores mínimos (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 46), e Lima, com sua acuidade sobre as transformações sociais, políticas, intelectuais pelas quais passava a então capital brasileira. Cada um a seu modo efetuou um verdadeiro tratado de seu tempo histórico, e a linguagem utilizada deve ser compreendida em relação às suas opções artísticas e à fecundidade de seus escritos.

A linguagem é um dos elementos que tornam as obras dos dois autores tão próximas do leitor, ainda hoje. Quanto a Balzac, dentro do projeto de *A divina comédia*, conforme assinalou Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 52), o autor apresenta uma obra extremamente contemporânea também porque, apesar de os romances poderem ser lidos de forma independente, "[a obra] oferece uma adequação estrutural ao hipertexto, por numerosas razões, [...] cada livro se prestando a leituras autônomas, ao mesmo tempo em que remete a outros". Esse aspecto de hipertexto, tão moderno, é percebido nas inúmeras referências a personagens que transitam pelos variados romances que compõem *A divina comédia* e também fica em evidência ao final do romance *As ilusões perdidas*, quando o autor deixa em aberto o destino de Luciano e o narrador explicitamente sugere ao leitor que ele só conhecerá o final da história se seguir adiante na leitura das *Histórias de uma cortesã*. Esse fato também remete à influência do folhetim na feitura narrativa de Balzac, com o fim do romance criando o "gancho" para outra leitura, mantendo, assim, a curiosidade do leitor presa à trama que ainda está por vir.

Tanto Lima Barreto quanto Balzac submergem seus personagens em sua temporalidade, conforme atesta Auerbach a respeito do autor francês (1987, p. 430). O presente é história que se faz, emanando das forças do momento histórico em que se inserem e, como tal, em sintonia com o cotidiano do próprio leitor. Desse modo, a atividade de criação, ficcional, também é, em

certa medida, uma atividade histórico-interpretativa, em sintonia com as características que definiam o gênero romance.

Os dois autores traçaram um perfil contundente do ambiente intelectual da Paris do início do século XIX e do Rio de Janeiro do início do XX. Há um painel dos costumes do jornal, do que Balzac definiu como “o início da doença”, o que vale tanto para o contexto de *As ilusões perdidas* quanto para o de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Ambos perceberam e registraram a ampliação da importância e da influência de uma das instituições essenciais do século XX. A imprensa é vista como uma espécie de moléstia contagiosa, infectando os que com ela se envolvem. Luciano, por seu caráter maleável, se deixa levar pelos seus encantos de forma visceral, mergulhando naquele ambiente e assimilando-o como uma esponja. Isaías também exemplifica a ascendência desse poder, ao se sentir detentor de certo *status* simplesmente por conviver com os jornalistas e fazer parte daquele universo, mesmo que em uma posição subalterna. Entretanto, o brilho da imprensa não o inebria a ponto de levá-lo à perdição existencial. Em um movimento do próprio personagem, ele se descola daquela magia inebriante e retorna a uma vida que lhe parece mais digna, mais adequada aos valores morais e éticos que o constituíam.

Luciano, como analisa Paulo Rónai (1981, p. 7), assim como Isaías, é o tipo universal de talento provinciano seduzido pelo brilho da capital, mas os dois personagens também são frutos de uma sociedade e época específicos. Ambos acreditam na vitória individual, mas se deparam com uma estrutura que lhes impede a ascensão, ou a possibilita desde que se submetam à ordem vigente, mercantil, do mercado. No entanto, se Luciano encarna a fraqueza moral, a despeito de possuir grande poder de sedução, Isaías é seu oposto. Rejeitado pela sua aparência, pela sua humildade, pela sua origem, pela sua cor, o jovem Isaías se deixa levar momentaneamente, mas reage e resiste, não vende sua alma, apesar de se fragmentar e carregar as marcas de sua batalha urbana.

No jornalismo, como se verifica nos dois romances, deve-se ser medíocre para se chegar a algum lugar, pois a base de tudo é a exploração do trabalho dos outros, sem que haja lugar para a originalidade. A mediocridade leva à submissão aos interesses do patrão, como se observa na formação do

batalhão que compõe o jornal *O Globo*, todos fiéis seguidores das ordens do diretor Loberant. Um dos pecados de Luciano, assinalado inúmeras vezes pelo narrador, é justamente mostrar brilhantismo no lugar de ser como a maioria, um medíocre reprodutor de fórmulas de escrita. Luciano rivaliza com todos, com editores que lhe querem comprar a mercadoria literária a baixo custo, visando ao próprio lucro, e com escritores e jornalistas, que veem nele um rival de qualidade. A ascensão de Isaías também desperta antipatia semelhante entre seus pares que passam a ver o simples contínuo como um homem de cultura superior a muitos deles e, ainda por cima, tutelado pelo dono do jornal, que o tomou sob sua proteção.

Os narradores dos dois romances cumprem a função de, cada qual a seu modo e em sintonia com contextos específicos, preparar o olhar do leitor, educá-lo para a nova sensibilidade que se constitui a partir da formação de uma sociedade eminentemente capitalista. Ambos alertam para a necessidade de desconfiar do que veem, de que aquilo que está à mostra nem sempre corresponde ao que é de verdade.

Nos dois romances, o título resume e antecipa o que vai ser lido, em um processo irônico, apontando o que virá. Embora os fatos venham a ser conhecidos no processo da narração, o leitor não será completamente surpreendido, porque o fim já foi anunciado desde o início. Essa mesma antecipação ainda é corroborada, na obra de Balzac, pelos títulos dos capítulos, também eles de fundamental importância pra antecipar os fatos e revelar ironicamente a visão do narrador.

Apesar das diferentes perspectivas, levando-se em consideração os diferentes focos narrativos adotados nos dois romances, a narrativa de Balzac mostra-se muitas vezes tão subjetiva quanto a de Lima Barreto, a despeito de sua necessidade de conferir verossimilhança ao texto e de tentar abranger o máximo de detalhes com suas descrições. Imbuído do estatuto do narrador onisciente que a tudo domina, o narrador balzaquiano se intromete frequentemente na narrativa, revela suas impressões a respeito do que narra e coaduna suas opiniões às dos personagens, com quem muitas vezes cria um contraponto opinativo, a corroborar suas avaliações. Desse modo, a história se constrói mais sob a visão do narrador, pessoal, do que sob a de alguém fora

dos eventos, o que caracterizaria de certo modo a onisciência. Nesse sentido, a narração balzaquiana assemelha-se à narração de Isaías, em primeira pessoa, sob a forma de memórias, com um narrador que, também afastado temporalmente dos eventos, avalia-os sob um ponto de vista crítico, subjetivo, de quem conhece os fatos e, por isso, se reveste do estatuto do conhecimento para criar um efeito de credibilidade ao leitor.

Isaías adota, de certo modo, um olhar melancólico sobre seu passado. Esse "estado da alma", essa sensação é, segundo Charles Taylor (1997, p. 374), "o que se vivencia ao tomar certa distância da tristeza e perdas da própria vida e observá-las como história, sob uma espécie de anteparo.". O mesmo ocorre em *As ilusões perdidas*, mas o olhar sobre a história, tanto da sociedade parisiense quanto da de Luciano, ocorre pelo ponto de vista do narrador, que domina o conhecimento dos fatos e os analisa à luz de um olhar futuro.

Assim, pode-se dizer, remetendo ao título desta tese, que certamente Lima Barreto foi um leitor de Balzac, não apenas por ser conhecido o fato de que havia vários livros do autor francês na biblioteca de Lima Barreto, ou mesmo pelo fato de em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* Balzac ser nominalmente citado. O romance de Lima dialoga incontestavelmente com o romance de Balzac, *As ilusões perdidas*. Na verdade, Lima foi um leitor atento de toda uma tradição que lhe precedeu e com a qual a literatura brasileira sempre dialogou. O autor brasileiro tentou responder às demandas de representar a realidade de sua época, traduzindo-lhe de acordo com o real aqui vivido. Assim como Balzac retratou a França pós-Restauração em *As ilusões perdidas*, a relação entre sociedade e intelectual, na figura do escritor corrompido pelos valores da imprensa, o autor brasileiro traçou retrato semelhante, mas inserindo o intelectual na natureza da sociedade brasileira pós-republicana, de uma capital que se modernizava, carregando, desse modo, as condições de sua história.

É preciso dizer que, como todo trabalho de pesquisa, não se encerram aqui as possíveis leituras dos temas propostos. As questões levantadas podem ser observadas e analisadas sob outros enfoques e podem complementar pesquisas em áreas diversas, não só no campo da literatura ou da teoria literária, mas também no da história ou da sociologia, por exemplo. A relação

entre imprensa e intelectual vem sendo investigada há algum tempo, mas a perspectiva de se olhar esse tema a partir do ponto de vista de dois autores de nacionalidades diversas, que se voltaram sobre o mesmo assunto, amplia os estudos relativos à influência da imprensa sobre o fazer literário. Dessa forma, abrem-se, a partir do enfoque aqui adotado, portas e diálogos para outras pesquisas, ampliando a avaliação teórica e também os estudos sobre os autores em destaque. Esperamos, assim, ter contribuído, especialmente, para o aumento da fortuna crítica de um dos autores mais importantes do século XX brasileiro, já há muito reabilitado pela crítica e merecedor de importantes estudos de prestigiados críticos.

Como afirma Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 45), “ler Balzac é reconhecer, no passado, nosso presente”. O mesmo vale para Lima Barreto. Ambas as narrativas mantêm seu frescor de contemporaneidade, explicando muito do que somos como sociedade atualmente. Com Luciano e Isaías aprendemos que o mascaramento não é garantia de sucesso, que a ascensão nem sempre é fruto do mérito e, especialmente, que ilusões nascem, na maior parte das vezes, para serem demolidas. Cruel e amargo aprendizado de quem tem suas ilusões perdidas.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, G. “Marx ou a exposição universal/Baudelaire ou a mercadoria absoluta”. *In:* _____. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental.* Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Ediouro, n/d.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Ática, n/d.

ARISTÓTELES. *Poética.* São Paulo: Cultrix, 1990.

AUERBACH, Erich. “Na mansão de la Mole”. *In:* _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica.* São Paulo: Braga, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. *In:* _____.*Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, Editora da UNESP, 1993.

BALZAC, Honoré de. *Esplendores e misérias das cortesãs. In:* _____. *A comédia humana*. Org. Paulo Rónai. Porto Alegre: Editora Globo, 1954. Volume IX.
_____. *As ilusões perdidas.* Rio de Janeiro: Victor Civita Abril Cultural, 1981.
_____. *O pai Goriot*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1981.
_____. Lima Barreto: homem e literato nos anos 20. *In:* _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Correspondências*, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1956.
_____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha.* São Paulo: Brasiliense: 1983.
_____. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.
_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.

BARROS, Diana L. Pessoa & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EdUsp, 2003.

BARTHES, Roland. *S/Z*. São Paulo, Edições 70, 1999.
_____. Triunfo e ruptura da escrita burguesa. *In:* _____. *O grau zero da escrita.* Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. O efeito de real. *In:* _____. *O rumor da língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.
_____ et alii. *Literatura e realidade (que é o realismo?)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BEIGULEMAN, Paula. *Por que Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BENJAMIN, WALTER. Pequena história da fotografia. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In:* _____. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense, 1986.
_____. *Paris, capital do século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo*. O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.

BRAYNER, Sônia. Lima Barreto: Mostrar ou Significar? *In:* _____. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da Literatura Brasileira (1880-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* São Paulo, Itatiaia, 1959.
_____.O escritor e o público. *In:* _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980.
_____. Os olhos, a barca e o espelho. *In:* BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
_____. Aspectos históricos do Pré-Modernismo brasileiro. *In:* _____ et alii. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CASTRO, Gustavo de, GALENO, Alex (org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra.* São Paulo: Escrituras, 2002.

CERVANTES, de Saavedra, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. *In:* _____. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. *In:* _____ *et alii*. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
_____. Discurso do Método. *In:* _____.*Meditações*. Trad. J. Guinsburg Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ECO, Umberto. *Socialismo y consolación*. Barcelona: Tusquets Editor, 1970.

FERNANDES, J. *Coleção Nosso Século – 1910-1930*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. A paisagem e o olhar – relíquias do Brasil. *In:* _____ *et alii*. *As simetrias nas Américas. Brasil/Canadá: culturas e literaturas*. Rio de Janeiro: Ed. Cortez, 2007.
_____. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
_____. *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
_____. Cotidiano e ficção: escrita de vida e de morte; Lima Barreto: a ousadia de sonhar. *In:* BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2004.

FOUCAULT, Michel. Representar. *In:* _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Michail. 3ª São Paulo: Martins Fontes, 1990. pp.61-91.

GRAMSCI. Literatura popular. *In:* _____. *Cultura y literatura.* Barcelona: Ediciones Península, 1977.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. *In:* _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 23-65.

HAUSER, Arnold. Tragédia e humo. *In:* _____. *Maneirismo.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

IVO, Ledo. Lima Barreto: a autoridade do malogro; Escritores do Rio. *In:* _____. *A ética da aventura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

JAMESON, Fredric. Realismo e desejo: Balzac e o problema do sujeito. *In:* _____. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico.* São Paulo: Ática, 1992.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

LACOMBE, Américo Jacobina. Literatura e Jornalismo. *In:* COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil.* volume 6. São Paulo: Global, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Com-Arte, EDUSP,1990.

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. *In:* _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LINS, Ronaldo Lima. O “destino errado” de Lima Barreto. *In:* BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.

LOBO, Luiza. A ficção impressionista e o fluxo de consciência. *In:* VASSALO, Lígia (org.). *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
_____.Balzac: Les Illusions Perdues. *In:* _____. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARINS, Álvaro. *Machado e Lima: da ironia à sátira*. Rio de Janeiro: Utópos, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Do folclore ao popular; Das massas à massa. *In:* _____. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
_____. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

MORAES, Carlos Dante. *Realidade e ficção.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Depto. da Imprensa Nacional, 1952.

MORIN, Edgar. A integração cultural. *In:* _____. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NIETZCHE, Friedrich. *Acerca da verdade e da mentira*. São Paulo: Rideel, 2005.

OAKLEY, Robert. *Triste fim de Policarpo Quaresma*: passado, presente e futuro. *In:* BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.
_____. Ilusões perdidas na *Belle Époque* carioca. *In:* BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Quadros mecânicos. *In:* _____. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC. São Paulo: Ed. Marca D"Água, 1996.

PEREIRA, Astrojildo. Posições políticas de Lima Barreto; Lição de Lima Barreto. A Revolução Russa e os escritores brasileiros. *In:* _____ *et alii*. *Crítica impura (autores e problemas)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. São Paulo: Itatiaia, 1949.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Atualidade de Balzac. *In:* _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
_____. Balzac e a narrativa eufêmica; Balzac e as flores da escrivaninha. *In:* _____. *Flores da escrivaninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

REZENDE, Beatriz. A apresentação do Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto. *In:* CARVALHO, José Murilo *et alii*. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil*. São Paulo: Imesp, 1988.

RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. *In:* BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas.* Rio de Janeiro: Victor Civita Abril Cultural, 1981.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In:* _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé (dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*). *In:* _____. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. Lima Barreto, a conciência sob assédio. *In:* BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.
_____. *Literatura como missão.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIBILIA, Paula. *Yo invisible* y el eclipse de la interioridad; *Yo real* y la crisis de la ficción. *In:* _____. *La intimidad como espetáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina S.A., 2008.

SILVA, Geysa. A fraude e as máscaras. *In:* MARCHEZAN, Luiz Gonzaga &

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. O defunto autor em *Dom Casmurro*. *In:* _____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUerj, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
_____. *Cinematógrafo de letras.* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
_____. O figurino e a forja. *In:* CARVALHO, José Murilo *et alii*. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências.* São Paulo: 1923.

TAYLOR, Charles. A cultura da modernidade; A virada expressivista; Visões da era pós-romântica; Epifanias do modernismo. *In:* _____. *As fontes do self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Editora Loyola, 1997.

TELAROLLI, Sylvia (organizadores). *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório Editorial / FCL / Unesp: Paz e Terra, 1982.

TODOROV, Tzevan. Apresentação. *In:* BARTHES, Roland *et alii*. *Literatura e realidade (que é o realismo?)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote,1984.

VASCONCELOS, Sandra Giardini. Subjetividade e mundo doméstico no romance. *In:* _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.* São Paulo: Boitempo, 2002.

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. *In:* _____ *et alli*. *O texto: escrita e leitura*. Campinas / São Paulo: Pontes, 1988.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WELSCH, Wolfagang. Estetização ou estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. *In:* _____. *Porto Arte*. Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto Ed Artes/UFGRS, v. 1, num. 1, junho de 1990.

WISNIK, José Miguel. Ilusões perdidas. *In:* NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

WOODS, James. *Como funciona a ficção.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios, 1974.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental*. São Paulo: Coleção Elos/Perspectiva, 1982.

ANEXO

Listagem das partes que compõem o romance *As ilusões perdidas*, bem como dos títulos de cada capítulo

PRIMEIRA PARTE: “Os dois poetas”

Cap. I: Uma tipografia de província
Cap. II: A Sra. De Bargeton
Cap. III: A noite num salão
Cap. IV: A noite à beira d’água
Cap. V: Catástrofes do amor na província

SEGUNDA PARTE: “Um grande homem da província em Paris”

Cap. I: As primícias de Paris
Cap. II: Flicoteaux
Cap. III: Duas variedades de livreiro
Cap. IV: Um primeiro amigo
Cap. V: O cenáculo
Cap. VI: AS flores da miséria
CAp. VII: O jornal visto de fora
Cap. VIII: Os sonetos
Cap. IX: Um bom conselho
Cap. X: Terceira variedade de livreiro
Cap. XI: AS galerias de madeira
Cap. XII: Fisionomia de uma livraria nas galerias de madeira
Cap. XIII: Quarta variedade de livreiro
Cap. XIV: Os bastidores
Cap. XV: Utilidade dos droguistas
Cap. XVI: Corália
Cap. XVII: Como se fazem os pequenos jornais
Cap.XIX: Uma casa de atriz
Cap. XX: Última visita ao Cenáculo
Cap. XXI: Uma variedade de jornalista
Cap. XXII: Influências das botas sobre a vida privada
Cap. XXIII: Os arcanos do jornal
Cap. XXIV: Redauriat
Cap. XXV: A primeira luta
Cap. XXVI: O livreiro em casa do autor
Cap. XXVII: Estudo sobre a arte de cantar a Palinódia
Cap. XXVIII: Grandezas e misérias do jornal
Cap. XXIX: O banqueiro dos autores dramáticos
Cap. XXX: O batismo do jornalista
Cap. XXXI: A sociedade
Cap. XXXII: Os vivedores
Cap. XXXIII: Quinta variedade de livreiro
Cap. XXXIV: A chantagem
Cap. XXXV: Os descontadores
Cap. XXXVI: Mudança de frente
Cap. XXXVII: Finuras de Finot
Cap. XXXVIII: A semana fatal
Cap. XXXIX: Jobismo
Cap. XL: Despedidas

TERCEIRA PARTE: “Os sofrimentos do inventor”
Introdução

Cap. I: Triste confissão de um filho do século
Cap. II: O coice do asno

História de uma diligência
Cap. III: O problema a resolver
Cap. IV: Uma mulher de coragem
Cap. V: Um Judas em esboço
Cap. VI: Os dois Cointet
Cap. VII: A primeira trovoada
Cap. VIII: Uma vista d’olhos à indústria do papel
Cap. IX: Dos procuradores de província em geral e de mestre Petit-Claud em particular
Cap. X: Curso público e gratuito das contas de recâmbio para os que não estão em condições de pagar suas promissórias
Cap. XI: Onde se vê que um selo de cinquenta cêntimos faz o mesmo que um obus em trajetória e estragos
Cap. XII: O que se chama fogo nos negócios
Cap. XIII: O pai e os dois criados
Cap. XIV: Descrição do incêndio alimentado por Petit-Claud e Cachan com a assistência de Doublon
Cap. XV: O apogeu das perseguições
Cap. XVI: De como a prisão por dívidas quase não existe na província
Cap. XVII: Duas experiências, uma que atingiu o coração paterno e outra que atingiu o seu fim
Cap. XVIII: Na disputa da presa, quando os cães se entreolham
Cap. XIX: O futuro de Petit-Claud
Cap. XX: Uma frase de cura

O tipo fatal de família
Cap. XXI: A volta do filho pródigo
Cap. XXII: Um triunfo inesperado
Cap. XXIII: As engrenagens do triunfo
Cap. XXIV: Uma dedicação como as vezes se encontra na vida
Cap. XXV: Luciano toma a sério sua glória distrital
Cap. XXVI: Um Cérizet na grama
Cap. XXVII: Desforra de Luciano no palácio de Bargeton
Cap. XXVIII: O cúmulo da desolação
Cap. XXIX: O adeus supremo
Cap. XXX: Um encontro de estrada
Cap. XXXI: História de um favorito
Cap. XXXII: Curso de História para o uso dos ambiciosos por um discípulo de Maquiavel
Cap. XXXIII: Curso de moral por um discípulo de R. P. Escobar
Cap. XXXIV: Perfil do espanhol
Cap. XXXV: Por que os criminosos são essencialmente corruptores
Cap. XXXVI: O instante em que se larga a presa
Cap. XXXVII: AS influências da prisão
Cap. XXXVIII: Um dia demasiado tarde
Cap. XXXIX: História de uma sociedade comercial
Cap. XL: Conclusão