

O HEROÍSMO E A PROLETARIZAÇÃO DOS HOMENS DE LETRAS NO SÉCULO XIX

THE HEROISM AND THE PROLETARIANIZATION OF THE MEN OF LETTERS IN THE 19TH CENTURY

José Roberto Silvestre SAIOL*

Resumo: O artigo discute o deslocamento no estatuto social dos artistas no século XIX. Essa mudança foi tema de vários textos, da filosofia à crítica literária. Damos enfoque especial à conferência proferida por Thomas Carlyle sobre o heroísmo dos homens de letras, o qual considera uma das formas mais anômalas de heroísmo na História, resultado da paralisia espiritual do século XVIII. Consideramos ainda, entre outros textos, o famoso romance de Louis Reybaud *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, em sua edição ilustrada de 1845.

Palavras-chave: Homens de letras; heroísmo; escritores rentáveis.

Abstract: We discuss the displacement on the social status of artist in the 19th century. These changes were subject of many texts, from philosophy to literary criticism. We specially consider Thomas Carlyle's conference about the men of letters' heroism, which he considers one of the most anomalous form of heroism in History, and a result of the spiritual paralysis of the 18th century. We also consider, among other texts, Louis Reybaud's famous romance *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* in its 1845 illustrated edition.

Keywords: Men of letters; heroism; profitable writers.

Se o “gênio” define, na Estética moderna, a característica do artista que o distancia de outras formas de expressão do pensamento, essa definição procura designar a capacidade de criar sínteses de forma e conteúdo, símbolos-superfícies, segundo uma singularidade que é refratária à redução a qualquer outra percepção do mundo e que, por isso, mantém-se sempre um passo além de toda explicação. (SÜSSEKIND, 2009, p. 36)

Apresentação

O impacto da revolução dupla¹ e o advento da modernidade no século XIX mobilizou profundamente a sensibilidade da época. Por meio das mais diversas

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz (PPGHCS/COC/Fiocruz), com bolsa Capes. E-mail: joseroberto_hist@hotmail.com

manifestações artísticas e literárias, os atores históricos desse período buscaram traduzir a consciência sintomática de estarem vivendo um outro tempo, marcado pelo início da industrialização, pelo incremento da vida urbana, pelas consequências políticas e sociais da Revolução Francesa e, sobretudo, pela inauguração de um futuro cujas possibilidades eram infinitas. Tais leituras oscilavam entre a adesão e a recusa dos novos tempos sem, contudo, deixarem de expressar certa ambiguidade (BERMAN, 2007; HARTOG, 2007; HOBSBAWM, 2014). Nesse contexto, ganharam destaque publicações dedicadas ao estudo dos costumes e da vida burguesa – as fisiologias – que, em sua maioria, eram eminentemente satíricas e, vez por outra, reuniam grandes artistas em parcerias de texto e imagem. Um dos temas mais recorrentes nessas publicações dizia respeito às recentes mudanças na produção artística e na posição social dos artistas (NERY, 2006).

Tais transformações exerceram influência significativa na conformação de um novo perfil de literato, o qual intitulou “escritores rentáveis”: escritores que passaram a produzir a partir das demandas de um novo tipo de público e de gosto – o burguês – devido à percepção das transformações ocorridas nas modernas condições de produção artístico-literária.

Se por um lado, o que os caracterizava era sua autonomia frente aos cânones clássicos da sociedade de Corte, por outro, esses escritores passaram a ser confrontados com as demandas materiais do mundo moderno, antes providas pelos mecenas. Nesse sentido, a obtenção de rendimentos mais expressivos, imediatos e menos espaçados passou a protagonizar um papel de destaque na vida desses literatos (MEYER, 1996; SALIBA, 2003).

O objetivo do presente artigo é discutir a mudança no estatuto social dos literatos no século XIX, a partir de uma série de textos de naturezas diversas, provenientes da literatura, da filosofia e da crítica literária. Assumimos como premissa a tese do sociólogo alemão Norbert Elias de que mudanças no estilo e no gosto de uma determinada época marcam também uma mudança na conformação das próprias classes sociais². Dialogamos ainda com Walter Benjamin, que procura demonstrar como as formas de existência coletiva se alteram junto com as formas como se organiza a percepção sensorial dos indivíduos, uma vez que esta última não está naturalmente dada, mas antes, é historicamente condicionada (BENJAMIN, 1987).

A proletarização

Esse tema foi objeto de diversos pensadores do início do século XIX. Ao refletir sobre a liberdade do escritor e sua inserção na sociedade capitalista, Marx (1818-1883) defende a tese de que a obra literária deve constituir um fim em si, pois uma vez que a literatura se torna um meio, o poeta se degrada. Para o filósofo,

A primeira liberdade para a imprensa consiste em não ser uma indústria. O escritor que a rebaixa até fazer dela um meio material, merece como punição desse cativo interior, o cativo exterior, a censura, cuja simples existência já é a sua punição³ (MARX, 1980, p.32-33).

Ao problematizar a relação entre o trabalho produtivo da sociedade capitalista – ou seja, aquele cuja produção está destinada ao capital e à realização do lucro – e os escritores, o filósofo alemão evidencia o caráter proletarizante da literatura industrial⁴: “Um escritor é um operário produtivo, não por produzir ideias, mas porque enriquece o editor que se encarrega da impressão e da venda dos livros, isto é, porque é o assalariado de um capitalista” (MARX, 1980, p. 34).

Outra expressão contundente dessa crítica é o texto do crítico literário francês Gaschon de Molènes (1821-1862). Colaborador frequente da *Revue des Deux Mondes*, ele publica em 15 de dezembro de 1841 uma *revue littéraire* sobre este tema. Nela, o autor defende a premissa universal de que existiria, em todas as coisas, dois princípios que se combatem entre si. E esses princípios, no caso da literatura, seriam a indústria e o pensamento. Para ele, um princípio cresceria à custa do outro e, assim, “quanto mais a indústria é ativa e barulhenta, mais o pensamento é propenso à falhas e à languidez” (MOLÈNES, 1999, p. 157 – Tradução livre). A confirmação deste princípio estaria, segundo Molènes, justamente na impossibilidade de não reconhecer o “lado industrial” que estaria se desenvolvendo diariamente, em proporções “assustadoras”, nos escritores de sua época:

Dizem que há nas oficinas de artes mecânicas uma forma de distribuir o trabalho que o torna mais fácil e mais rápido: caso se trate de fazer uma charrete, uma pessoa é responsável pelas rodas, a outra pelas molas, e uma terceira pessoa do verniz e das douraões. Nós ficaríamos muito tentados em acreditar, ao ver algumas obras que se declaram, no entanto, obras de inteligência, que há fábricas literárias onde se recorrem à estes mesmos procedimentos. (MOLÈNES *apud* DUMASY, 1999, p. 13 – Tradução livre).

A este “movimento deplorável”, o crítico atribui como causa o surgimento e a difusão do romance folhetim. Para ele, a literatura constituiria fundamentalmente uma

“emanação do espírito”, condição posta em xeque pela conversão do romancista em improvisador por influência desse gênero. Segundo Molènes, o ritmo acelerado e cotidiano da imprensa – voltado para satisfazer o apetite insaciável da loucura – negaria ao escritor e à própria obra literária o elemento mais importante do seu processo criativo – o tempo: “Walter Scott, Fielding, estes homens que tinham o poder inestimável de criar, teriam eles concordado em destruir seus talentos para satisfazer aos apetites insaciáveis da multidão?” (MOLÈNES, 1999, p. 158 – Tradução livre).

É interessante notar o refinamento deste argumento: a industrialização da produção literária não se dá simplesmente pela mecanização do processo criativo, mas antes, pela submissão deste último aos ritmos e à disciplina da produção industrial em série, e em massa.

Além da dimensão mercadológica, alguns textos de época enfatizam também os problemas da ordem do estilo, da tradição, e da falência moral que teriam caracterizado a produção literária dos escritores rentáveis no século XIX, associando-a constantemente ao romantismo. Assim, encontramos publicados em *Le Constitutionnel* entre 02 de outubro de 1839 e 15 de junho de 1840 três artigos atribuídos por Lise Dumasy ao escritor, crítico literário e político francês Louis Reybaud (1799-1879), autor de um dos romances satíricos mais famosos publicados sob Monarquia de Julho, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (1845). As críticas de Reybaud não apenas confirmam a postura avessa do periódico ao movimento romântico⁵, mas também encontram certa consonância com o próprio enredo do romance.

Em seu primeiro artigo, supostamente destinado a George Sand (1804-1876), mas no qual ela praticamente não é citada, Reybaud identifica na “revolução literária” provocada pelos românticos o início do processo de decadência da literatura de sua época. Segundo ele, tal decadência estaria expressa na crescente separação entre a sociedade e a literatura, manifesta na sobreposição da ligação moral que deveria existir entre os autores e os leitores pela simples curiosidade. Em outras palavras, tratava-se da tomada da literatura como uma distração mesquinha e temporária, ao invés do devido aprofundamento e estudo (REYBAUD, 1999, p. 44-49).

Chama atenção durante a leitura a narrativa irônica que Reybaud constrói acerca dos “chefes” da insurreição literária romântica. Isso porque o escritor elabora seu argumento sob a premissa de que a imprudência dos revolucionários românticos pode ser explicada pela característica precipitação e extravagância da juventude. Isto esclareceria, por exemplo, os limites da simpatia popular pelo movimento. Na

contrapartida, estariam os ensinamentos perenes da tradição, cujo maior deles – o respeito à própria tradição – os românticos não teriam compreendido.

Assim, o orgulho e a adoração de si, o amor exagerado da forma e do paradoxo, o abuso do monstruoso, e a ausência de qualquer senso moral, eis o que desacreditou a escola revolucionária, o que levou a reação que testemunhamos hoje (REYBAUD, 1999, p. 49 – Tradução livre).

O próximo alvo de Louis Reybaud no *Le Constitutionnel* viria a ser o famoso romancista Honoré de Balzac (1799-1850), um dos primeiros “mestres do romance-folhetim”. O tom de ambos os textos é parecido e a ironia em relação às aspirações revolucionárias românticas continua ditando o ritmo da narrativa. Segundo o autor, a escolha de Balzac para um estudo daquela natureza se justificava por se tratar de um expoente perfeito da chamada “escola em decadência”. Isso porque, ao considerar a obra do romancista a partir do que ele define como suas três fases, Reybaud contrapõe ao “exagero das monstruosidades excepcionais” da sociedade⁶, característico da temerária terceira fase de Balzac⁷, a disciplina e as regras como as duas condições imprescindíveis para as grandes obras:

A indisciplina e a improvisação só levaram ao fracasso. Uma tende a coroar o capricho individual em detrimento da experiência; a outra a excluir o elemento mais valioso de qualquer execução, o tempo (REYBAUD, 1999, p. 56 – Tradução livre).

Já em *Jérôme*, considerado um dos romances mais famosos da Monarquia de Julho (1830-1848), publicado pela primeira vez em 1843, Reybaud produz uma narrativa detalhada, muito rica e perspicaz, sobre a modernidade e sobre o processo de industrialização da literatura. No romance, o próprio Jérôme nos conta sobre os diferentes caminhos percorridos por ele na sua busca por uma posição social, geralmente marcados por uma frustração profunda e a necessidade de buscar novos começos – há que se lembrar sempre o lema da sátira: pelo riso castigam-se os costumes.

As ideias expressas por Reybaud em seu romance parecem estar articuladas àquelas dos textos publicados no *Le Constitutionnel*. A principal justificativa para essa hipótese – além da proximidade temporal entre a publicação do romance e dos artigos – é o fato de que a narrativa sobre as aventuras de Paturot na imprensa e na literatura se desenrolam a partir da mesma premissa expressa nas críticas publicadas no periódico: a

de que as frustrações do personagem estariam ligadas ao seu entusiasmo infantil, sua admiração pela novidade e sua boa-fé. Essas características teriam o levado a engrossar as fileiras do exército revolucionário romântico. Assim, em suas próprias memórias, Paturot enfatiza constantemente a imprudência de sua juventude: “Quando se é jovem, não se conhece o perigo.” (REYBAUD, 1845, p. 08 – Tradução livre).

Em uma de suas aventuras, Jérôme se lança à empreitada de fundar um jornal. Embora a intenção inicial tenha sido a criação de um periódico cotidiano de grande circulação, o produto do trabalho de Paturot e seus parceiros deu origem a um jornal mais modesto, *L’Aspic – Journal Littéraire*, cuja periodicidade seria “ocasional”. Logo após seu lançamento, o periódico teria feito sucesso instantâneo, medido pelo seu volume crescente de assinaturas, assim como pelo destaque social à figura pública de Jérôme, editor chefe da publicação.

Apesar disso, em pouco tempo o jornal começa a agonizar, a despeito dos esforços do editor e de sua equipe, cujas estratégias para garantir mais algumas edições de vida ao periódico fracassam. Essas estratégias, das mais diferentes ordens, ao final, levaram Jérôme à convivência com o “trabalho mercenário” que a empreitada demandava: “Foi a aliança da musa e das artes, o pensamento junto ao fato, a união da poesia e do comércio. O que importava à nós, homens elegantes, este trabalho mais mercenário que ocorria ao nosso lado?” (REYBAUD, 1845, p. 60 – Tradução livre). Mas Jérôme logo se justificava a seu interlocutor:

Um jornal é como uma criança, senhor: quanto mais sofrida, mais presos ficamos a ela. Especialmente quando é um primeiro filho, você não iria acreditar o cuidado em como ele é monitorado, quanto ele é amado, que sacrifícios estamos dispostos a fazer por ele. Eu tinha fundado *L’Aspic*: era a minha vida, a minha glória, minha esperança e minha dor. (REYBAUD, 1845, p. 60 – Tradução livre).

Contudo, apesar do desaparecimento do periódico, a ambição e a vaidade que tomam conta do antigo editor chefe levam-no a apostar no grande fenômeno da modernidade: o folhetim. Para ele, os folhetins não deviam ser tratados com desdém, uma vez que constituíam nada menos que o meio de ação mais eficaz sobre o público à sua época, podendo assim, ser empregado para o bem das plumas. Assim, Jérôme se põe a elaborar uma refinada teoria sobre o folhetim que o conferiria uma nova feição moral e filosófica, impedindo-o de sucumbir aos “ídolos vulgares” e aos “deuses imorais”. Da

teoria para a prática, o folhetinista produz uma série de romances com base em suas elucubrações.

O clímax do capítulo é o momento em que Jérôme se defronta com o experiente redator chefe de um grande periódico para explicar-lhe sua teoria. O diálogo que se segue é um dos mais perspicazes do romance: antes de conseguir finalizar sua explanação, Paturot é interrompido pelo redator chefe, que explica a dinâmica editorial de sua época nos mínimos detalhes. A primeira questão para a qual ele chama a atenção do folhetinista é o fato de que as “questões de arte” não devem ser a prioridade quando se escreve para um público numeroso: “quando se fala a todo mundo, senhor, é preciso falar como todo mundo”. A isso, o jovem e idealista Jérôme Paturot responde:

Mas, senhor, sem querer lutar contra uma experiência igual a sua, não podemos acreditar que, precisamente porque temos em nossa mão um grande público, deveríamos tentar elevá-lo ao sentimento da arte, e não rebaixar a arte até ele? (REYBAUD, 1845, p. 64 – Tradução livre).

O argumento mobilizado por Jérôme para convencer o experiente editor sobre a sua teoria constituía uma espécie de lugar comum para desqualificar o romance-folhetim. Conforme Dumasy, os detratores do gênero folhetinesco atribuíam-no como características a grosseria estética e a prosa banal/superficial. Tais apontamentos estariam ligados à ideia de uma estratificação entre alta literatura (legítima e elevada) e baixa literatura. Esta última, por destinar-se a um público cujo estereótipo encarnava na figura feminina, infantil e, sobretudo, em posição de dependência – elementos que se definiam pela passividade, pela falta de julgamento político, moral e estético, segundo a concepção da época – constituía uma espécie de abecedário da produção literária (DUMASY, 1999, p. 14; 18-20):

[...] os escritores só deram à composição o segredo de aguçar os apetites grosseiros e de excitar as curiosidades vulgares [...] Em vez de se dirigir à elite das inteligências, só se dirigiu aos instintos da multidão, não para corrigi-los, mas para satisfaze-los. A literatura foi colocada ao alcance dos merceeiros; não quero dizer que nós não estimamos esses honestos cidadãos, Deus me livre! Apenas não acreditamos que a literatura deva descer até eles quando ela não pode eleva-los até ela" (LA MODE *apud* DUMASY, 1999, p. 20 – Tradução livre)

A boa fé de Paturot parece despertar um afeto sincero por parte do redator, que mais uma vez se coloca, pacientemente, a tentar dissuadi-lo de sua teoria. Assim, o

veterano explica ao jovem folhetinista que na imprensa, a melhor teoria seria aquela que trouxesse mais assinaturas. Categórico, o redator afirma:

Nós vivemos em um século burguês, senhor, no meio de uma nação que se apaixona cada vez mais pela sucata. O que fazer? Resistir? Retirar-se no Monte Himeto para viver do mel da poesia? É preciso ser muito jovem para ter essas ideias, e você logo será curado. (REYBAUD, 1845, p. 65 – Tradução livre).

Jérôme, cada vez mais desconcertado, ouve com desânimo a teoria do veterano, a do folhetim doméstico. Segundo o experiente redator, tratava-se de produzir um folhetim que fosse introduzido nos lares das famílias para degustação dos pais e identificado pelos filhos como um elemento constitutivo daquela ordem doméstica. Caso o folhetinista fosse bem-sucedido na tarefa, o folhetim por si mesmo acabaria se tornando um elemento determinante da harmonia social dentro de casa; uma vez suspensa sua assinatura, a casa entraria em convulsão, e a paz só seria reestabelecida por meio de sua reassinatura. “Agora há pouco você estava falando de arte: aqui está a arte. É a arte de se fazer desejar, de se fazer esperar”, ensina o veterano (REYBAUD, 1845, p. 66 – Tradução livre). Com isso, Paturot finalmente aceita a teoria do redator chefe e decide abrir seu “ateliê de folhetins a preço fixo”.

O heroísmo

A percepção desses autores encontra consonância naquela expressa pelo ensaísta, historiador e escritor escocês Thomas Carlyle (1795-1881), em uma conferência proferida por ele em 1840, na qual discutia o tratamento dispensado às almas heroicas dos homens de letras pelas “novas idades”. Nela, mais do que demonstrar sua lucidez singular, Carlyle sinaliza a consciência de estar vivendo uma época nova, caracterizada por um tipo muito particular de heroísmo: o do homem de letras.

É um produto destas idades novas, disse eu; existe há pouco mais dum século no mundo. Nunca, senão desde há uns cem anos, se viu qualquer figura de uma grande alma viver deste modo anômalo; esforçando-se por exprimir a inspiração existente dentro de si em livros impressos, e encontrar posição e subsistência com aquilo que o mundo lhe quer dar por fazer isso. Muito se havia comprado e vendido, e barganhado na praça do mercado; mas nunca até então, a inspirada sabedoria de uma alma heroica, dessa maneira clara. Ele, encerrado na sua esquálida água-furtada, com seu casaco surrado, com seus direitos de autor reconhecidos ou não reconhecidos; reinando (porque é isto o que ele faz) da sua sepultura, após a sua morte, sobre

inteiras nações e gerações que quiseram ou não quiseram dar-lhe pão enquanto vivo, - é um espetáculo bastante curioso! Poucas formas de heroísmo podem ser mais singulares (CARLYLE, 1963, p. 149).

Inspirado pela filosofia alemã da época – sobretudo por J. G. Fichte (1762-1814) – ele acreditava profundamente na ideia de que os heróis eram únicos capazes de alcançar a “Divina Ideia do Mundo”, ou seja, “a realidade que ‘jaz no fundo de toda aparência’”. Seu papel seria, portanto, o de discernir o dialeto em que essa “Divina Ideia” se expressa em cada geração e torná-la manifesta para os homens comuns, revelando assim a eles o que é divino. Dessa forma, Carlyle associa a figura do herói com a do profeta e do sacerdote, conferindo a ele uma espécie de estatuto sagrado.

Entusiasta do advento da imprensa, Carlyle associa a ela e à sua subsistência o heroísmo dos homens de letras. Em acordo com Edmund Burke (1729-1797), ele vê na “galeria dos repórteres” do Parlamento uma espécie de “quarto Estado”, o mais importante entre todos eles, cuja consequência inevitável era a democracia. Aos livros, confere o estatuto do mais importante dos produtos humanos, uma vez que eles seriam, na verdade, a “mais pura incorporação” do pensamento humano.

E é justamente por desempenhar um papel tão relevante para o mundo, que o escritor escocês se assombra com a forma como as “novas idades” lidam com o heroísmo dos homens de letras:

Parece-nos absurdo a nós, que os homens, na sua singela admiração, tomassem um sábio e grande Odin por um deus e o adorassem como tal; um sábio e grande Maomé por um homem inspirado por Deus, e religiosamente seguissem a sua lei durante doze séculos: mas que um sábio e grande Johnson, um Burns, um Rousseau, sejam tomados por algum tipo ocioso e excêntrico, existente no mundo para divertir a ociosidade e receber algumas moedas e aplausos que lhe sejam lançados, para que assim possa viver; *isto* talvez, como atrás se insinuou, parecerá um dia uma das fases mais absurdas da nossa vida coletiva! – Não obstante, visto que é sempre o espiritual que determina o material, este mesmo Homem de Letras deve ser considerado como a nossa mais importante pessoa moderna. [...] A maneira como o mundo o trata é a feição mais significativa da condição geral do mundo⁸ (CARLYLE, 1963, p. 149-150).

Para ele, o que explica esta situação tão anômala é uma espécie de “paralisia espiritual” que tomou conta de toda aquela época, e sua origem estaria no ceticismo que caracterizou o século XVIII. Segundo Carlyle, o “século cético” teria inaugurado um mundo estéril, desprovido dos valores de admiração, divindade e grandeza e cujos modos de pensar eram “pobres” e “mesquinhos”. Esse mundo, marcado não apenas pela

dúvida intelectual, mas sobretudo pela dúvida moral, era um mundo sem Deus e, portanto, sem possibilidades para o heroísmo, paralisado em meio ao caos inorgânico.

Essa denúncia da profanação do estatuto sagrado dos homens de letras pode facilmente ser inscrita na discussão mais ampla do campo da Estética moderna sobre o gênio, entendido, de acordo com Pedro Sússekind, como a capacidade criativa que define a arte (SÜSSEKIND, 2009, p. 33). Em seu percurso pela filosofia alemã da virada do século XVIII, o autor procura precisar a especificidade do gênio artístico a partir das reflexões de Kant, Schiller e Hegel. Este último oferece duas definições ao termo:

Na primeira, trata-se de uma “atividade produtiva da fantasia por meio da qual o artista elabora em si mesmo na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra”. Em seguida, Hegel acrescenta: “o gênio é a capacidade geral para a verdadeira produção da obra de arte, bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento dessa capacidade” (SÜSSEKIND, 2009, p. 34).

O conceito de fantasia mobilizado por Hegel nessas definições se distingue da imaginação em função de constituir uma “atividade subjetiva produtora”, dotada, portanto, de capacidade criativa. Essa capacidade criativa envolve fundamentalmente dois procedimentos: a observação atenta do mundo e a elaboração, entendida como processo através do qual o artista “fermenta” o que foi acolhido, ao mesmo tempo em que confere àquilo um novo sentido, “uma verdade ou universalidade que vão além da percepção cotidiana e objetiva das coisas particulares” (SÜSSEKIND, 2009, p. 33-34). Em Hegel, portanto, a criação artística assume um estatuto autônomo em relação à filosofia, constituindo um campo de pensamento e reflexão próprios capaz, não apenas de expressar verdades que são produto de um processo próprio de ponderação, mas também de ensinar à própria filosofia (SÜSSEKIND, 2009, p. 35).

Assim, o que toda essa literatura denuncia e reafirma, é a submissão do produto inspirado de todo esse processo de fermentação a uma dinâmica que o corrompe ou, em última instância, o inviabiliza. Embora esses textos não reflitam diretamente a realidade social da época, os indícios verossímeis oferecidos por estas fontes certamente nos concedem acesso à forma como os atores históricos receberam e repercutiram essa mudança. Justamente por isso o interesse em seu caráter auto-referenciado; ao falarem de si mesmas, elas nos permitem acessar suas próprias condições de produção e circulação, assim como a forma como seus produtores [se] enxergavam e se inseriam nessa nova configuração.

O escritor como celebridade

O fenômeno da proletarização dos homens de letras, assim como o do escritor como celebridade está intimamente ligado com uma possibilidade nada trivial da modernidade – a da cotidianidade, cuidadosamente discutida por Walter Benjamin no famoso ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

Para o autor, embora a obra de arte tenha por princípio o potencial de ser reproduzida, os avanços crescentes da reprodutibilidade técnica provocaram mudanças muito significativas. Assim, no século XIX, Benjamin identifica, por exemplo, o momento em que se inaugura a possibilidade de se ilustrar o cotidiano por meio da litografia, cujo processo muito mais conciso que o da xilogravura e da gravura em cobre ofereceu às artes gráficas a possibilidade de colocar seus produtos no mercado (BENJAMIN, 1987, p. 166). Nesse sentido, o filósofo da Escola de Frankfurt percebe a reprodutibilidade técnica como um recurso ambíguo: se por um lado, ela seria capaz de “colocar o original em situações que nem o próprio original consegue atingir”; em contrapartida, a obra de arte perderia sua “aura”, ou seja, aquilo que conferiria a ela seu estatuto quase sagrado – seu caráter único, original, autêntico –, convertendo-a em “ocorrência de massa” (BENJAMIN, 1987, p. 167-169).

Outro aspecto digno de nota sobre a cotidianidade é o fato de que ela retira do artista o controle absoluto do processo produtivo e do produto final de seu trabalho, forçando-o a produzir a partir de demandas imprevisíveis, como aquelas de caráter mercantil que já mencionamos. Sobre isso, a historiadora francesa Marie-Ève Therenty⁹ nos oferece informações relevantes. Para ela, os contornos assumidos pela imprensa moderna teriam criado entre o jornal e o leitor uma espécie de pacto de hábito, de costume. Além disso, a seção do folhetim, antes do fenômeno do romance-folhetinesco, teria como uma de suas principais características o fato de ser um espaço interativo, aberto às contribuições do público leitor. Assim, o advento da literatura folhetinesca periódica, com capítulos redigidos dia-após-dia, criou a possibilidade até então inédita dos leitores interferirem no rumo das narrativas.

Outra questão interessante apontada pela autora é o fato de que, muito embora a literatura sobre os folhetins insista na predominância de uma poética da peripécia e do suspense, há que se considerar também que ela é sintomática dessa nova temporalidade moderna da cotidianidade. Nesse sentido, pouco a pouco o que se observa nos

romances, sobretudo por meio de seus longos diálogos (que também eram longos porque os romancistas recebiam por linha), é o fato de que se instala na literatura um novo tempo na narrativa: o tempo da ação, do diálogo. Logo, é através dessa poética da cotidianidade característica do romance-folhetim, que se observa a instauração de um tempo de leitura equivalente ao tempo da ação narrada.

Até o momento, portanto, esta investigação nos permitiu identificar pelo menos três instâncias em que as mudanças no estatuto social dos homens de letras se manifestam: em primeiro lugar, com a gradual substituição do regime de mecenato pelo mercado editorial, os literatos foram obrigados a lidar com a necessidade de recursos para sua subsistência; em segundo lugar, o ritmo e o volume da sua produção passou pouco a pouco a ser ditado pelo ritmo acelerado e pela crescente demanda do mercado; em terceiro lugar, o arbítrio sobre o êxito das obras literárias passou para as mãos de um público cada vez maior, deixando assim a crítica oficial em segundo plano. Essas mudanças abriram caminho para o fenômeno do “culto dos escritores” sobre o qual o historiador Robert Darnton nos dá notícias, para os contratos de cifras astronômicas entre editores e romancistas, também trouxeram à tona o escândalo dos chamados escritores fantasmas.

Todavia, seria um equívoco circunscrever ao nosso recorte temporal as singularidades que caracterizam o perfil dos escritores rentáveis. De fato, elas se tornam corriqueiras a partir da década de 1830. Entretanto, um estudo mais consistente exige um recuo de pelo menos setenta anos, até meados do século XVIII. Isso porque, segundo a historiografia disponível, este teria sido o período em que as bases para a fundação de uma sensibilidade romântica teriam sido lançadas, promovendo a reboque uma aproximação inédita entre público, autor e obra.

O caso mais emblemático e digno de nota é o do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), cuidadosamente estudado por Robert Darnton no célebre *O grande massacre dos gatos*. Através da correspondência recebida por Rousseau, o autor demonstra a relação de intimidade que o filósofo procurou estabelecer com seus leitores por meio de uma retórica que abriu caminho para a sensibilidade romântica, ao mesmo tempo em que buscava orientar a leitura de suas obras. Para muitos, Jean-Jacques assumiria o papel de mentor e amigo íntimo, objeto de admiração e afeto profundos. De acordo com Darnton, *La nouvelle Héloïse* teria sido nada menos que o maior sucesso editorial do Antigo Regime:

Os leitores comuns de todos os escalões da sociedade perderam a cabeça. Choravam, sufocavam, vociferavam, examinavam em profundidade as suas vidas e decidiam viver melhor, depois aliviavam seus corações com mais lágrimas – e em cartas a Rousseau, que colecionava seus testemunhos num imenso maço (DARNTON, 2011, p. 310).

Para o historiador estadunidense, embora *La nouvelle Héloïse* não tenha sido a obra responsável por despertar a primeira “epidemia de emoção” na história da literatura moderna, Rousseau teria inaugurado por meio dela uma conexão profundamente íntima entre os leitores, os personagens e o próprio autor.

Você sabe – escreveu uma senhora aristocrática à sua amiga – que, enquanto ele me apareceu apenas como um filósofo, um homem de espírito, eu nunca cogitei na possibilidade de fazer um esforço para conhecê-lo. Mas o amante de Julie, o homem que a amava com ela merecia ser amada, ah!, não é a mesma coisa. Meu primeiro impulso foi mandar arrear meus cavalos, para poder ir a Montmorency e vê-lo, a qualquer preço, a fim de dizer-lhe como sua ternura o coloca acima dos outros homens, a meus olhos, para convencê-lo a me deixar ver o retrato de Julie, beijá-lo, ajoelhar-me diante dele e venerar aquela mulher divina, que nunca deixou de ser um modelo de todas as virtudes, mesmo quando perdeu sua virtude (DARNTON, 2011, p. 312).

Desta forma, afirma Darnton, “a correspondência de Rousseau tornou-se a extensão lógica de seu romance epistolar” (DARNTON, 2011, 313). Este é um dado muito interessante. Isso porque, sobretudo com a consagração do romance folhetim no século XIX, a popularidade dos romances é que determinaria a sua continuidade – prática recorrente nas telenovelas de nossa época. No caso de Rousseau, a extensão de *La nouvelle Héloïse* se dava por meio da correspondência trocada entre ele e seus leitores.

Apesar dessas aproximações, é necessário destacar o fato de que o século de Rousseau repassou aos homens do XIX a consciência tipográfica de sua época, assentada no princípio do esmero e da individualidade dos volumes encadernados. De acordo com Robert Darnton, a qualidade material das encadernações podia ser considerada pelos contemporâneos do filósofo francês tão importante quanto a mensagem contida nelas. Essa consciência tipográfica era tão enraizada que é possível encontrá-la registrada em manuais escolares para o aprendizado de língua francesa da época, como neste trecho destacado por Darnton: “Bons livros são publicados cuidadosamente. Maus livros são suprimidos prontamente” (VIARD *apud* DARNTON,

2011, p. 290). Isso nos ajuda a compreender melhor a crítica mais conservadora do século XIX a respeito da produção de livros e romances em massa e em formatos cada vez mais econômicos.

Três quartos de século mais tarde, encontramos outro caso desta natureza que é digno de nota. Referimo-nos ao estrondoso sucesso de Eugène Sue com a publicação de seus *Mistérios de Paris* no *Journal des Débats* entre junho de 1842 e outubro de 1843 (MEYER, 1996, p. 76). Walter Benjamin estima em nada menos que cem mil francos o valor que o romancista teria recebido como sinal pela obra; uma quantia astronômica para os padrões da época. Consagrado rei do romance folhetinesco, Sue atravessa um processo de metamorfose profunda do início ao fim do processo de produção desse romance: suas incursões pelos submundos de Paris e seu contato com as classes operárias o convertem de dândi¹⁰, com gosto pela ostentação, a um socialista que em 1850 é eleito deputado pela classe operária de Paris (BENJAMIN, 1989, p. 25) – a despeito dos limites de seu socialismo, alvo de duras críticas (ECO, 2006, p. 187).

Como dissemos há pouco, no século XIX o que determinava a extensão de um folhetim era sua popularidade, medida sobretudo pelas cartas dos leitores, e pelo crescente número de assinaturas dos jornais cotidianos. Todavia, essas cartas não se limitavam a dirigir aos romancistas suas impressões de leitura; na verdade, cada vez mais o público aprendeu como interferir nos rumos das histórias. E com os *Mistérios* não teria sido diferente. Marlyse Meyer reúne relatos preciosos: “Ah! M. Eugène Sue, por favor não deixe está infeliz criança pertencer outra vez a esses miseráveis, senão seu romance será imoral” (MEYER, 1996, p. 76). Dessa forma, Eugène Sue era diariamente confrontado com uma série de demandas imprevisíveis em seu processo criativo – desde a falta de um plano prévio para sua obra, até as súplicas de seus ávidos leitores.

Um terceiro caso digno de nota é o do famoso romancista e dramaturgo Alexandre Dumas (1802-1870), que ao lado de Eugène Sue concedeu ao romance-folhetim sua forma clássica e fez fortuna com a publicação de suas histórias de aventura, muitas vezes inscritas em acontecimentos históricos muito conhecidos do público. Nascido na pequena cidade de Villers-Cotterêts, o jovem Alexandre Dumas estabeleceu-se em Paris por volta de 1823, quando passou a frequentar os salões de pinturas, estabelecendo, aos poucos, sua “rede literária”. No final da década de 1820 conhece Charles Nodier (1780-1844) e passa a frequentar o Arsenal, ateliê romântico administrado por ele, em que Dumas conhece e passa a conviver com outros gigantes do

movimento romântico, à época, em plena disputa pela consolidação (PRIETO, 2012; WINNOCK, 2006, p. 135-154).

Consagrado dramaturgo ainda jovem, com a encenação de Henrique III pela *Comédie Française* em 1829, é só em 1838, com a publicação de *Capitaine Paul* – traduzido e lançado paralelamente no Brasil, no *Jornal do Comércio* –, que Dumas embarca na aventura do folhetim, na qual é extremamente bem sucedido (MEYER, 1996, p. 60). Ao sucesso de *Capitaine Paul*, seguem-se o de *Os três Mosqueteiros* (1844), *O conde de Monte Cristo* (1844-1845), entre muitos outros, e uma série de contratos altamente rentáveis para o romancista.

Entretanto, todo esse sucesso colocou Dumas na mira dos críticos. Isso porque, se por um lado, alguns romancistas alcançaram fama e fortuna tornando-se mestres de verdadeiras casas de fabricação de romances, à grande maioria dos literatos do século XIX estava reservado o que de mais cruel as relações editoriais modernas podiam reservar. A denúncia clássica do romancista elegante que mantinha poetas presos em seus porões produzindo para lhe garantir a fama e a boa vida logo colocou em dúvida a conduta de escritores famosos como Honoré de Balzac e do próprio Alexandre Dumas, alguns dos alvos preferidos dos detratores (SEIGEL, 1992, p. 136).

Em 1845, este último foi alvo de um dos mais virulentos panfletos sobre o tema dos escritores fantasmas. De autoria de Eugène de Mirecourt (1812-1880), *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie*, acusava o autor de *O Conde de Monte Cristo* de incitação ao plágio e de comandar um exército de escritores fantasmas. O panfleto extremamente racista rendeu ao seu autor alguns meses na cadeia, e provavelmente gerou muita repercussão na imprensa da época. Outro caso envolvendo disputas de autoria dos romances de Dumas opôs o romancista e seu maior colaborador, o historiador Auguste Maquet (1813-1888), que após romper a parceria de anos entrou na justiça com um processo cujo desfecho obrigava Dumas ao pagamento de royalties suplementares sem, contudo, conceder a Maquet o direito de assinar em coautoria (LACERDA, 2012, p. 12; MEYER, 1996; PRIETO, 2012).

Na visão dos literatos do século XIX, sobretudo aqueles que expressavam grande hostilidade em relação aos “grandes da literatura” – cuja soberba os teria feito virar as costas àqueles membros da boemia que lutavam contra a fome e contra a pobreza –,

a sociedade do século dezenove era capaz de grande crueldade e terrível hipocrisia; a exigência boêmia de que ela se abrisse às pessoas

Página | 272

História e Cultura, Franca, v. 7, n. 1, p. 258-276, jan-jul. 2018.

que estavam de fora era uma insistência para que ela se provasse leal a seus próprios princípios liberais, que mantivesse as promessas que fazia (SEIGEL, 1992, p. 139).

Considerações finais

Charles Baudelaire (1821-1867) é considerado por muitos como o grande poeta da modernidade – e com razão! Sua percepção apurada de estar vivendo num outro tempo se traduz em sua belíssima produção literária, verdadeira reflexão filosófica acerca da modernidade. Tal percepção se estende também à nova condição do homem de letras de sua época, a qual ele confronta em diferentes textos. Walter Benjamin desenterra um deles, não publicado em *As Flores do Mal* (1857), onde o confronto é mais evidente:

Para ter sapatos, ela vendeu sua alma;
Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame,
Eu bancasse Tartufo¹¹ e fingisse altivez,
Eu, que vendo meu pensamento e quero ser autor (BENJAMIN, 1989,
p. 30).

Para Benjamin, “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1989, p. 30). Segundo a concepção do escritor francês, o poeta que aceita moedas em troca de suas “confissões” se aproxima, em condição, das prostitutas que para sobreviver, vendiam seus corpos – ambos estavam irmanados pela boemia. Esses boêmios estariam, segundo Seigel, na base do fenômeno da proletarização literária, vivendo da venda de sua inteligência, fosse para os grandes editores, fosse para outros romancistas assinarem em seu lugar. “Por isso, como as *grisettes*, eles eram prostitutas, pondo à venda suas mentes como as jovens mulheres colocavam seus corpos” (SEIGEL, 1992, p. 142).

Todavia, a proletarização era apenas uma das faces da literatura industrial. Como vimos, seus dois outros tripés tinham sido a mecanização e a mercantilização da produção literária. Novidade das épocas modernas, elas convertiam o produto único da sabedoria das almas inspiradas num produto industrial, massivamente reproduzível, destinado a satisfazer o apetite insaciável do mercado e encher os bolsos dos grandes editores e, vez por outra, de seus autores. Esses últimos, convertidos em simples operários não se limitaram a observar de maneira passiva o impacto da revolução dupla sobre o campo artístico literário. Alguns fizeram fortunas como Alexandre Dumas e

Eugène Sue; outros como Baudelaire, que era conhecedor profundo de sua condição desfavorável, procuraram estratégias não para subverter a ordem das coisas, mas para pelo menos sobreviver a ela: “O próprio comportamento de Baudelaire corresponde a esse estado de coisa” – afirma Benjamin. “Põe o mesmo manuscrito à disposição de várias redações, autoriza reimpressões sem caracterizá-las como tais. Desde cedo, contemplou sem ilusões o mercado literário” (BENJAMIN, 1989, p. 29); muitos outros sucumbiram nas casas de saúde à fome e à miséria ou nos porões reservados aos escritores fantasmas.

O fato é que todo esse processo de industrialização da produção literária e o fenômeno dos escritores rentáveis foi muito bem descrito e catalogado pelos próprios objetos dessa transformação – temos reafirmado sempre o caráter auto-referenciado de nossas fontes. Isso nos permite não apenas entender o processo, mas sobretudo, a sua recepção na visão de seus contemporâneos. Assim, a consciência expressa pelo poeta francês nos versos acima citados, encontra consonância nos textos de Reybaud e Molènes, e na conferência de Carlyle, embora Baudelaire pareça mais resignado que os demais; talvez porque tenha vivido e escrito sobre um período um pouco posterior, onde as aspirações e utopias românticas já haviam sido sufocadas.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Vol. 3. (Obras escolhidas, Walter Benjamin). São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARLYLE, Thomas. “Quinta conferência: O herói como homem de letras. Johnson, Rousseau, Burns”. In: _____. *Os Heróis*. Trad. Antonio Ruas. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1963. pp. 149-186.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Trad.: Sonia Coutinho. São Paulo: Graal, 2011.

DUMASY, Lise. *La querelle du Roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble: Ellug, 1999.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola De Carvalho. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Trad.: Antonio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HARTOG, François. “Tempos do mundo, História e Escrita da História”. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. pp. 15-25.

HOBBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções: Europa (1789-1848)*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira; Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

LACERDA, Rodrigo. “Apresentação”. In: DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARX, Karl. “Debates sobre a liberdade de imprensa”. In: _____. *Marx e Engels: Sobre literatura e arte*. 2ª Ed. São Paulo: Global Editora, 1980. pp. 32-33.

_____. “Teorias sobre a Mais-Valia”. In: _____. *Marx e Engels: Sobre literatura e arte*. 2ª Ed. São Paulo: Global Editora, 1980. pp. 34.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRECOURT, Eugène de. *Fabrique de romans*. Maison Alexandre Dumas et Compagnie. Paris: Chez tous les marchands de nouveautés, 1845.

MOLÈNES, Gaschon de. *Revue Littéraire. Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1841. In: DUMASY, Lise. *La querelle du Roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble: Ellug, 1999. pp. 157-183.

NERY, Laura. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. 2006. Tese de doutorado em História Social da Cultura. Departamento de História, Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

REYBAUD, Louis. *Jérôme Parturot à la recherche d'une position sociale*. Paris: Typ. Schneider et Langrand/ J. J. Dubochet et cie, Éditeurs, 1845. Disponível em: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

_____. “Littérature. Oeuvres complètes de George Sand”. *Le Constitutionnel*, 02 de outubro de 1839. In: DUMASY, Lise. *La querelle du Roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble: Ellug, 1999. pp. 44-49.

_____. “Revue Littéraire. Oeuvres de M. de Balzac (premier et deuxième articles)”. *Le Constitutionnel*, 08 de maio de 1840 e 15 de junho de 1840. In: DUMASY, Lise. *La*

querelle du Roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848). Grenoble: Ellug, 1999. pp. 50-61.

SÜSSEKIND, Pedro. “Considerações sobre a teoria filosófica do gênio”. *Viso: Cadernos de estética filosófica do gênio*, vol. III, n.º 7 (jul-dez), pp. 27-37, 2009.

PRIETO, Heloisa. “Chez Dumas”. In: DUMAS, Alexandre. *A mulher da gargantilha de veludo e outras histórias de terror*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2012.

SALIBA, Elias T. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

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

THERENTY, Marie-Ève. Les feuilletons littéraires au XIX^{ème} siècle. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IWmdqCFKYo4>. Acesso em 16 jan. 2017.

WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX*. Trad.: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

¹ Referimo-nos ao termo utilizado por Hobsbawm (2014) para tratar dos processos revolucionários da segunda metade do século XVIII, a saber a Revolução Industrial e a Revolução Francesa.

² Quem dá notícias dessa tese é Hermann Korte, em sua apresentação do livro *A peregrinação de Watteau à ilha do amor* (ELIAS, 2005, p. 11).

³ Grifo do autor.

⁴ A expressão “literatura industrial” é atribuída à Sainte-Beuve (1804-1869), famoso crítico literário francês, após a publicação de seu célebre artigo “De la littérature industrielle” na *Revue des Deux Mondes* em setembro de 1839 (DUMASY, 1999, p. 11; MEYER, 1996: p. 59).

⁵ Embora ironicamente, a salvação do jornal que, no final da década de 1830, vinha tendo seu número de assinantes reduzido vertiginosamente, tenha vindo com a publicação de *O judeu errante*, de Eugène Sue em 1844. (DUMASY, 1999, p. 44, nota I).

⁶ Ao referir-se aos enredos de Balzac, Reybaud afirma: “Não há mais nem família, nem laço, nem vínculo; há apenas uma grande e vasta intriga em que Paris é o centro, e que estende ramificações inesperadas até a província.” (REYBAUD, 1999, p. 58 – Tradução livre).

⁷ A terceira fase de Balzac é justamente aquela que para o crítico se inaugura com a publicação de *La vieille fille* no *La Presse* (1836), considerado o primeiro romance folhetim.

⁸ Grifo do autor.

⁹ THERENTY, Marie-Ève. Les feuilletons littéraires au XIX^{ème} siècle. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IWmdqCFKYo4>. Acesso em 16 jan. 2017.

¹⁰ De acordo com Jerrold Seigel, esse termo descreve sujeitos que aspiram à elegância: “Baudelaire definia os dândis como aqueles que ‘não tinham outra profissão além da elegância... nenhum outro status a não ser o de cultivar a ideia da beleza em suas próprias pessoas’ [...] ‘O dândi deve aspirar a ser sublime o tempo inteiro; deve viver e dormir diante de um espelho.’” (SEIGEL, 1992, p. 103).

¹¹ O termo designa uma pessoa hipócrita, e é inspirado na comédia homônima de Molière, encenada pela primeira vez em 1664.

Artigo recebido em 29/07/2017

Aceito para publicação em 02/03/2018