

Lucien de Rubempré: a história de um fracasso

João Paulo de Freitas Campos

Palavras-chave: Bourdieu, Balzac, literatura, campo literário, habitus.

Keywords: Bourdieu, Balzac, literature, literature field, habitus.

Resumo: Este artigo é uma análise sociológica do romance *Ilusões Perdidas* de Honoré de Balzac. A trajetória do protagonista Lucien de Rubempré no que chamo de pré-campo – ou protocampo – literário francês no período da Restauração Francesa é analisada como uma objetivação feita por Balzac das próprias condições de produção literária de sua época, trabalhada e formalizada no romance. Assim, Lucien é concebido como uma espécie de alter ego de Balzac, personificando em seus dramas as lutas literárias e as restrições simbólicas e materiais da produção cultural da primeira metade do século XIX. Finalmente, o artigo discute a questão da autonomização do campo literário francês através do drama de Lucien de Rubempré, em um momento em que a literatura ainda era fortemente influenciada e dominada por imperativos externos ao campo de produção propriamente literária.

Abstract: This paper is a sociological analysis of the novel *Lost Illusions* from Honoré de Balzac. The path taken by the main character Lucien de Rubempré in what I call French literature pre-field - or protofield - during the French Restoration is analysed as an objectivation of the literary production conditions of his time, developed and formalised in the novel. Therefore, Lucien is seen as Balzac's alter ego, giving life in his own dramas to literary struggles and to the symbolic and material constrictions of the cultural production from the first half of the XIX century. Finally, the paper discusses the question about the empowerment of the French literary field through Lucien de Rubempré's drama, in a certain moment when literature was still strongly influenced and dominated by reasons outside literature's own production field.

"Tantas páginas, tantos livros que foram, para nós, fontes de emoção, e que relemos para estudar a qualidade dos advérbios ou a propriedade dos adjetivos!" (Emil Cioran)

"Vida ordinária. Fracasso notável". (Franz Kafka)

Preâmbulo

As transformações – sociais, políticas, econômicas etc. – decorrentes do que chamamos de modernidade não nos são estranhas. Desse modo, podemos seguramente afirmar que, durante o processo de modernização dos países europeus, um ambiente de tensão, conflito e transformações foi se configurando, fato que culminou em diversas revoluções e modificações estruturais nas sociedades ocidentais. Este processo subverteu, com efeito, todas – ou quase todas – as relações e instituições tradicionais do mundo pré-moderno. Nesse sentido, a racionalidade – como apontava Weber – foi ocupando cada vez mais uma posição central na vida dos indivíduos que presenciaram, por sua vez, um desenvolvimento acelerado das esferas da política, da ciência e, last but not least, das artes – incluindo nesta última, a literatura. Nesse contexto de conflitos e tensões viveu Honoré de Balzac, escritor que, obcecado por estas transformações na vida moral, social e política que acometeram o mundo ocidental, se esforçou a contar a história da França em que viveu, deixando para a posteridade uma obra que abarca mais de noventa romances, contos e novelas que em conjunto receberam o nome de *A comédia humana*.

Existem inúmeras interpretações acerca dessa obra prima da literatura ocidental, pois, como argumenta Umberto Eco, "o universo de

um livro nos surge como um mundo aberto" (Eco, 2003, p. 12) suscetível das mais diversas abordagens e leituras, porém, as nossas interpretações devem seguir certas direções pré-determinadas, isto é, o ato de liberdade do intérprete deve ser ocorrer após certas restrições inerentes ao texto. Em outras palavras, devemos atentar para os limites das nossas interpretações a partir do que ele chama de intenção do texto:

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto (Eco, 2003, p. 12).

Desse modo, devemos atentar para a intenção do texto e para as condições da produção desse texto que, por sua vez, orientam as relações no mundo das letras em que os autores se encontram engajados em competição com outros autores. No caso de Balzac essa orientação crítica se torna crucial para compreender sua obra, pois, como aponta Paulo Rónai, o autor "escolhe um passado muito mais próximo, contíguo ao seu próprio tempo" (Rónai, 1989,

p. 33) para tratar em seus livros, o que nos leva a considerar que Balzac representa em suas obras as suas próprias experiências em linguagem literária.

Decorre disto a ideia de que, em sua obra, Balzac formaliza suas experiências na França oitocentista, realizando uma objetivação do mundo social em que ele se encontrava engajado. Portanto, Balzac cria uma representação da realidade social decorrente de um olhar atento, detalhista e, sobretudo crítico do mundo em que vivia, construindo, dessa maneira, uma perspectiva fora do que é dado, capaz de apresentar um panorama crítico à visão dominante. Como apontou Bourdieu em uma entrevista com Roger Chartier, “é comum dizer que Balzac é o precursor da sociologia; aliás, ele chegou a considerar-se sociólogo, reivindicou tal qualificativo”¹ (Bourdieu, 2012, p. 75). Desse modo, a produção literária de Balzac foi importantíssima para a construção da ideia de escritor e afirmação da liberdade criativa deste em um período de lutas por autonomia e liberdade no campo literário francês – ainda em estágio de incipiência nessa época. Assim, a obra de Balzac nos serve de rica fonte de reflexão sociológica, através da qual nós podemos analisar as lutas simbólicas no espaço social em que o autor estava engajado e, portanto, sua própria posição em um campo literário ainda em constituição.

Para tanto, por volta de 1833, Balzac foi acometido pela brilhante ideia – que ia mudar completamente o futuro de seu projeto literário – de ligar todas as suas obras em uma só grande sociedade ficcional, uma miríade de retratos da vida francesa através da qual as personagens retornavam em outros livros e, assim, a literatura de Balzac ganhou mais sangue. Em outras palavras, as personagens de sua *Comédia Humana* ganharam, com este brilhante artifício literário, mais vida e verossimilhança, aproximando mais ainda a ficção literária da realidade social – tema tão discutido entre os literatos:

A volta sistemática das mesmas personagens dentro de diversos romances é, com efeito, uma inovação originalíssima e de grande alcance, que cabe exclusivamente a Balzac. Com ela pretendeu eliminar a maior imperfeição inerente ao gênero, qual seja a incapacidade de dar uma ilusão completa de realidade; o romance, efetivamente, está rigidamente delimitado nos planos de uma construção que não se observa na vida. Mas, os romances de Balzac não começam e não acabam; cada um traz sementes que vão germinar além do fim e por sua vez apresenta o desenvolvimento de germes lançados em um ou mais romances anteriores. Se a personagem principal morre, as outras continuam a própria vida, esperando a sua vez para passar ao primeiro plano. Este que se nos depara feliz numa novela, encontrá-lo-emos infeliz em outra; de um livro para outro as personagens envelhecem; os membros da mesma família têm cada um a sua história, contada em obras diversas. Para aumento da ilusão, elas vivem misturadas a personagens reais: o poeta Canalis, inventado por Balzac, dá-se com Chateaubriand, e

o pintor Schinner, outra citação sua, é aluno de Gros e freqüenta Girodet (Rónai, 1989, p. 46-47).

Este artifício só fortalece o caráter realista e objetivo da obra de Balzac e, sob a minha perspectiva, a torna uma excelente fonte para discussões sociológicas – principalmente sobre o tema abordado neste artigo, uma vez que, apoiados sobre esta obra, podemos analisar um retrato preciso de uma trajetória humana no campo literário parisiense e, além disso, de um contexto histórico da vida social francesa. Muitos acadêmicos criticam a “falta de cientificidade” deste tipo de análise e discussão sociológica e a acusam de insuficiente, mas, afinal, o que de fato legitima um trabalho sociológico? Creio que, além da relevância social de trabalhos deste tipo, devemos atentar para a relevância sociológica de nossos produtos intelectuais. Em outras palavras, um trabalho que discute temas caros à sociologia e contribui para o desenvolvimento do campo intelectual é, com efeito, tão “científico” quanto qualquer outro. Decorre desta discussão a crença de que a partir desta obra o presente trabalho nada perderá de legitimidade e relevância, pois, ancorado neste fragmento dos *Estudos de costumes balzaquianos*, temos a oportunidade de percorrer o mundo em que Balzac viveu e, com isto, observar as suas incoerências, conflitos, virtudes e misérias a partir do olhar crítico do romancista.

Em sua análise da obra canônica de Gustave Flaubert *Educação sentimental*, Bourdieu discute certos elementos interessantes referentes à sociologia e à construção ficcional da literatura romanesca, chegando ao ponto de compará-las e aproximá-las. Segundo Miceli, o sociólogo francês aponta que a “realidade” que serve de fonte de mensuração e objeto de estudo para o sociólogo “não consegue escapar ao referente universalmente garantido de uma ilusão coletiva” (Miceli, 2003, p. 76). Desse modo, Bourdieu aproxima a ficção romanesca da realidade empírica e sugere que a realidade reproduzida nos romances – no caso, no romance de Flaubert – constitui, com efeito, uma fonte preciosa para a reflexão sociológica:

Conforme ressalta Bourdieu, o fato de as relações afetivas e sentimentais constituírem a estrutura que alicerça a ficção contribui decisivamente para a ilusão de realidade suscitada pela trama romanesca e, ao mesmo tempo, nubla sua própria inteligibilidade, tornando o “senso literário” pouco afeito a buscar a chave dos sentimentos nas estruturas sociais. Logo, o universo romanesco, espaço finito e fechado, é o sucedâneo de um exercício sociológico rigoroso, um simulador de sociabilidade no interior do qual todos os personagens deverão forçosamente se deparar uns com os outros, fazendo disparar todas as peripécias suscitadas por suas aventuras e interações (Miceli, 2003, p. 76).

Na obra analisada neste artigo, dedicada ao escritor Victor Hugo, Honoré de Balzac narra a trajetória do poeta provinciano Lucien de Rubempré no mundo da literatura na França do séc. XIX, onde este ambiciona a glória, se sub-

¹ Não obstante essa afirmação, de acordo com Bourdieu o mais sociólogo dos escritores foi Gustave Flaubert.



metendo a tudo – ou quase tudo – para alcançar tal objetivo, no mínimo arriscado, em meio a constrições, simbólicas e materiais, no que diz respeito à atividade social nesta “metrópole mundial (...) onde nos deparamos com a história a cada esquina”². Nesta obra, o autor reproduz as diferenças entre a cidade provinciana de Angoulême e a grande cidade de Paris, no que diz respeito aos costumes, gostos, maneiras, práticas, consumo cultural etc., além de reproduzir o conflito entre a aristocracia e a burguesia emergente. Assim, ao chegar a Paris com o fito de se consagrar no campo da literatura o herói deste romance enfrenta diversos obstáculos: depara-se com a emergente indústria editorial; uma aristocracia pérfida e ardilosa, completamente distinta da aristocracia provinciana; e, por fim, um campo literário em vias de constituição, submetido a relações de força externas à produção literária e, portanto, completamente diferente do que ele esperava, onde amiúde ele é engazopado e enganado; humilhado e ofendido; tanto “pelos seus” – ou, mais precisamente, os que ele considerava seus companheiros – como pelos seus inimigos declarados. Neste mundo cruel e traiçoeiro, centro cultural, social, político, enfim, a principal cidade do mundo ocidental até então, Balzac nos apresenta um drama das diferenças e distinções, no qual o nosso herói, como sugere o título, definha. Assim, as obras de Lucien são menosprezadas, o que o leva a buscar outra ocupação para se sustentar materialmente – o jornalismo³ – com o fim último de, com os rendimentos obtidos pelo novo empreendimento conseguir enveredar no mundo das letras em direção à sua tão desejada glória⁴.

Neste íterim, Lucien de Rubempré, como pretende ser chamado a título de distinção⁵, sonhava com a glória e a fama, mas se vê obrigado a assistir a sua derrota no mundo da literatura e, com isto, enterra as suas ingênuas e ambiciosas ilusões de poeta provinciano em solo parisiense, retornando assim a Angoulême com o fardo de suas desilusões e dissabores pesando-lhe a consciência e o coração.

Dessa forma, a partir do drama vivido pelo herói deste romance demonstrarei que o artista não possui, como o senso comum nos induz amiúde a acreditar, uma existência que ultrapassa a esfera social e sobrepõe o seu contexto histórico, dotada de um talento inato e criatividade transcendental que possibilitam a criação constante de obras originais, pois o artista é, de fato, um produtor cultural inserido em um contexto específico e, além disso, não escapa às constrições institucionais e simbólicas próprias do mundo da arte.

No período retratado por Balzac, veremos que o campo da literatura ainda se encontrava em vias de constituição, submetido a imperativos externos às relações que regem o campo da literatura em um estágio de autonomia relativa. Assim, o presente artigo não ambiciona dar conta de toda a obra em que se apóia. Pretendo, portanto, fazer uma leitura deste clássico da literatura universal, demonstrando que, através dessa obra, Balzac formalizou suas experiências em um estágio de incipiência do desenvolvimento do campo da literatura, o que torna esse livro uma fonte preciosa de reflexão sobre a constituição do campo literário francês e das lutas simbólicas e materiais que acompanharam esse processo de autonomização.

Todas essas características, inerentes à

vida social do artista nesse período, estão presentes de forma tão viva quanto no dia-a-dia de homens e mulheres de carne e osso nesta obra prima de Honoré de Balzac que conseguiu, in factum, contar a história social, política e moral da França em que viveu a partir de uma miríade de personagens e cenas presentes nessa “impetuosa torrente de obras primas” (Rónai, 1989, p. 45) intitulada A comédia humana.

Prelúdio de uma tragédia

O romance, segundo Lukács e, posteriormente, Goldmann, consiste em um gênero literário no qual o universo criado pelo romancista é regido por valores autênticos que, por sua vez, organizam de modo implícito o conjunto de seu universo. Nesse sentido, o romance moderno está intimamente ligado à subjetividade do herói, da relação deste com o mundo no qual ele se encontra inserido e nos problemas que esta relação acarreta. Assim, o herói problemático, típico da prosa romanesca e essencialmente moderno, está envolvido constantemente, segundo Lukács, em uma reconciliação com o mundo e consigo mesmo.

O herói demoníaco do romance é um louco ou um criminoso, em todo caso, como já dissemos, um personagem problemático cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram de “romance” (Goldmann, 1976, p. 9).

Na obra analisada neste artigo, o herói do romance, como já foi dito anteriormente, atende por Lucien de Rubempré, poeta provinciano que busca a consagração literária em um mundo que lhe é estranho e hostil. Não desprovido de certo talento, o que lhe falta é a consciência da lógica interna do jogo de poderes e tensão em que se entrincheira neste universo reproduzido por Balzac.

Lucien adquirira, seguindo a perspectiva de Bourdieu, certo volume de capital simbólico, fruto dos seus estudos no Liceu de Angoulême, além de ter herdado certas competências de seus familiares. Porém, a única herança deixada à Lucien foi a impressionante beleza materna, “um presente tantas vezes fatal quando a miséria o acompanha” (Balzac, 2011, p. 46). Os estudos de Lucien no liceu foram também decisivos para a sua formação, uma vez que a partir desses estudos o poeta construiu um gosto especial pela alta literatura, gosto este que marca fortemente o seu habitus. Não obstante, esse capital adquirido, os conhecimentos e as relações que Lucien havia consolidado em Angoulême, como vamos ver adiante, não foram o bastante para ele conseguir enfrentar com êxito as demandas culturais da grande Paris e os conflitos do emergente campo literário desta cidade, representados, por exemplo, pelo menosprezo dos livreiros para com as suas obras: As Margaridas e O arqueiro de Carlos IX.

Após a morte do pai, um comerciante medíocre, Lucien se encontra na miséria, acompanhado nesta desalentadora empreitada pelo que restou da sua família: sua mãe e sua irmã.

² Vide: BERMAN, Marshall. “Tudo que é sólido se desmancha no ar”. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 128. Esta citação de Goethe compõe a epígrafe do terceiro capítulo da obra de Berman intitulada “Baudelaire: o modernismo nas ruas”.

³ Em sua trajetória no campo da literatura Balzac também atuou no ramo do jornalismo, além de ter buscado diversas outras formas mirabolantes de sanar as suas numerosas e constantes dívidas.

⁴ Este caso não é tão singular quanto pode parecer à primeira vista, a maioria dos escritores, como aponta Bernard Lahire (“La Condition Littéraire: La Double Vie des Écrivains”), possui uma dupla vida. Em outras palavras, para se sustentar e dar prosseguimento à atividade literária os escritores amiúde tem de procurar outras ocupações: Dostoiévski sempre teve uma vida assoberbada decorrente de suas constantes dívidas, da produção literária e jornalística; uma legião de literatos brasileiros ocuparam postos burocráticos em repartições públicas e Balzac, por sua vez, buscou desesperadamente retornos financeiros dos mais ardilosos empreendimentos com o fito de sanar suas numerosas dívidas.

⁵ Cabe aqui ressaltar a contiguidade biográfica desta ambição de Lucien em relação às ambições do próprio Balzac que, como o herói deste romance, também pretendia com avidéz penetrar no seio da alta sociedade parisiense e, com o fito de se “enobrecer”, adicionou arbitrariamente a partícula de antes do patronímico.



A condição miserável da família Chardon foi seguida de uma coragem inabalável por parte das mulheres desta família infeliz. Assim, a Sra. Chardon – ou De Rumbempré – e a irmã de Lucien “aceitaram a sua posição sem se envergonhar e se dedicaram a trabalhos remunerados” (Balzac, 2011, p. 47), se sacrificando dia e noite no mundo da labuta para sustentar o que elas acreditam ser o seu tesouro e gênio: o próprio Lucien. Este poeta promissor consegue um trabalho junto de um ex-companheiro de Liceu, David Séchard, na tipografia que herdara de seu pai, burguês insaciável que mesmo aposentado não deixava procurar engordar a carteirinha com alguns francos a mais e que a avareza, sem limites, a “tudo matava, até mesmo a paternidade” (Balzac, 2011, p. 31).

Neste ínterim Lucien encontra a mulher que veio a ser a sua protetora e carrasca: a Sra. de Bargeton, “rainha de Angoulême”. Esta aristocrata da província, acreditando no gênio de seu protegido, o faz crer também no mesmo e, a partir dessa crença, pretende levá-lo a Paris onde Lucien alcançaria, pelas conjecturas dos dois, glória e fama por meio da força e beleza de sua poesia. Porém, para isso seria necessário, como para todo gênio, abandonar os seus “fardos mundanos”:

A seu ver, os homens de gênio não tinham irmãos nem irmãs, nem pais nem mães; as grandes obras que deviam edificar lhes impunham um aparente egoísmo, obrigando-os a tudo sacrificar à própria grandeza. [...] O gênio só dependia de si mesmo, era o único juiz de seus meios, pois só ele conhecia o objetivo: portanto, devia se pôr acima das leis, pois era chamado a refazê-las; aliás, quem se apodera de seu século pode pegar tudo, arriscar tudo, pois tudo é seu (Balzac, 2011, p. 86).

Assim, a benfeitora de Lucien faz despertar nele, aos poucos, uma ambição que, por sua vez, encontra um terreno fértil para se desenvolver uma vez que o poeta, mimado pelos seus entes próximos pela convergência de estima e esperanças destes por sua pessoa e talento, era dotado de um individualismo exacerbado, ainda que latente. Nesse sentido, inicia-se no espírito de Lucien uma transformação de suma importância para o seu futuro. Podemos conceber esta transformação, em termos bourdieusianos, como uma reconfiguração do habitus, decorrente de novas relações e influências que apareceram na vida do nosso herói.

Desse modo Lucien é inserido pela Sra. de Bargeton no universo da arte, isto é, no universo da crença no dom, no gênio e na unicidade do artista, que se concebe como um criador inciado. Contudo, em uma cidade provinciana como Angoulême não existia um campo literário⁶ – como não existia também em Paris um campo literário plenamente constituído. Nessa cidade Lucien conseguiu encantar, por meio de sua poesia e beleza, a sra. de Bargeton e parte da aristocracia provinciana, o que engendrou a ilusão em Lucien de que ele conseguiria alcançar a glória por ser um grande poeta com um virtuoso futuro pela frente e despertou o seu assombro ao se defrontar com a literatura de Paris, com as demandas culturais da metrópole

e com as relações que permeiam a produção e o consumo de livros nesta cidade, terra de suas ilusões – e do fim delas.

Sobre a produção artística, Bourdieu considera que esta possui suas próprias regras, tradições, formas de recrutamento e valorização e que estes elementos, por sua vez, são variáveis relacionais. Desse modo, ele analisa as relações que permeiam o campo da produção cultural e o campo dos consumidores culturais, tomando por objeto a relação de artistas com artistas e de artistas com o “conjunto de agentes envolvidos na produção da obra ou, pelo menos, do valor social da obra” (críticos, diretores de galerias, mecenas etc.) (Bourdieu, 2003, p. 219). A produção de uma obra de arte não é, portanto, fruto da criatividade transcendental e talento inato de um artista único e original, mas de diversas relações de poder e lutas por posições superiores no interior do campo artístico, dentro do qual certos indivíduos detêm o monopólio da violência simbólica. Em outras palavras, existe uma constante luta simbólica dentro do campo, no qual um grupo ou uma pessoa ocupa uma posição superior em relação a outros agentes que, por sua vez, objetivam alcançar posições elevadas na hierarquia interna deste ambiente de conflitos e tensões com o fito de alcançar uma condição na qual se possam realizar veredictos legítimos e produzir produtos culturais legítimos. Além disso, o campo (intelectual, artístico, do poder etc.) não é, de fato, inteiramente autônomo, ele depende de relações com outros campos e, assim, tem uma existência intrincada e complexa. O sujeito da obra, portanto, não é, segundo Bourdieu, nem o artista singular, muito menos grupos sociais de períodos históricos específicos (como defendem Lukács e Goldmann a partir da teoria marxista do reflexo):

Assim, o sujeito da obra de arte não é nem um artista singular, causa aparente, nem um grupo social (a grande burguesia bancária e comercial que, na Florença do Quattrocento, chega ao poder, segundo Antal, ou a nobreza de toga, segundo Goldmann), mas o campo de produção artística no seu conjunto (que mantém uma relação de autonomia relativa, maior ou menor segundo as épocas e as sociedades, com os grupos em que se recrutam os consumidores dos seus produtos, quer dizer as diferentes frações da classe dirigente) (Bourdieu, 2003, p. 221-222).

É este o terreno hostil que Lucien de Rubempré penetra em Paris, sem saber que estava entrando em um espaço social distinto de Angoulême. Assim, a metrópole em que nosso herói foi inserido comportava diversos campos desconhecidos por este poeta, entre eles o campo literário – ainda em constituição na época de Balzac. As pessoas que compõem este último acabam por marginalizar Lucien que, frustrado com os resultados que obtêm em suas andanças por livreiros e literatos, envereda no tortuoso caminho do jornalismo, obtendo um sucesso prematuro, porém, efêmero.

⁶ Analisando as dificuldades de Lucien ao enfrentar os obstáculos e as lutas dentro do campo da arte em Paris podemos afirmar que este poeta não conhecia de fato o campo da arte de sua época. Portanto, considero uma hipótese válida a afirmação de que no contexto em que o herói desta obra se encontrava não existia campo literário em Angoulême e que, desse modo, Lucien não conhecia a lógica interna deste campo e não mantinha relações diretas com os agentes que o compunham este campo.

Paris e o emergente campo literário francês

Acompanhando em anonimato a Sra. de Bargeton após um incidente em Angoulême, Lucien regressa a Paris, onde pretende se aventurar no mundo da literatura apoiando-se na classe aristocrata da cidade, por intermédio de sua pretensa protetora que, por sua vez, contava com uma prima, influente entre a alta sociedade parisiense: a madame D'Espard. Esta fidalga pretendia apresentar a prima à nobreza parisiense com as devidas honrarias, além de ajudar seu protegido em sua ascensão no campo literário.

Em Paris, Lucien adota o seu sobrenome materno De Rubempré com o fito de exaltar a sua descendência aristocrata⁷ e impressionar o círculo da madame D'Espard. O poeta de Angoulême, perdido na imensidão das ruas dessa grande metrópole mundial, fica perplexo com a distinção das pessoas que encontra: as roupas, as feições, os gestos, os mínimos detalhes aparentam ser mais elevados de tudo que ele vira até então. As mulheres, incrivelmente lindas, majestosas e, ao que parece, inacessíveis; os homens, altivos, imperiosos e com olhares perscrutadores. Aos olhos de Lucien, tudo neste novo mundo transparece a mais alta cultura e fineza. Este encontro, assim como as festas na zona rural francesa que Bourdieu pesquisou em tempos mais remotos da sua carreira acadêmica, deu ocasião “a um verdadeiro choque de civilizações” (Bourdieu, 2006, p. 85) ou, em outras palavras, um choque entre duas tipologias humanas distintas: o homem provinciano e o homem da cidade. Nos estudos de Bourdieu da cidade em que passou a sua infância (no Béarn, no sudoeste da França) o autor analisa como as posições sociais e econômicas influenciam as taxas de celibato entre os camponeses e observa, a partir de um baile da cidade, como a aparência e os modos constituem um indicador de classe e status, isto é, um signo social que, por sua vez, é incorporado pelos camponeses e os distingue das pessoas “da cidade”. Segundo o autor,

A “aparência” (“la tenue”) é imediatamente percebida, em particular pelas jovens, como símbolo da condição econômica e social. De fato, a hexis corporal é, antes de tudo, *signum social*. Talvez isso seja verdadeiro particularmente no que se refere ao camponês. Aquilo que se denomina “jeito camponês” é, sem dúvida, o resíduo irreduzível de que mesmo aqueles camponeses mais abertos ao mundo moderno, isto é, mais dinâmicos e inovadores em sua atividade profissional, não chegam a se livrar (Bourdieu, 2006, p. 86).

Deixando as distâncias desses dois casos de lado – o caso de Lucien e dos camponeses de Béarn – para a presente análise, o caso de Lucien recém chegado em Paris em muito se assemelha com o caso estudado por Bourdieu, pois, nas duas situações há um choque entre culturas, um choque de disposições, isto é, uma tensão de disposições e de classes a partir do princípio do gosto e do estilo de vida. Na trajetória de Lucien em Paris esta tensão se mostrará mais clara e, de fato, mais problemática para os

planos deste poeta. Não obstante, estes indicadores de distinção (roupas, gestos, gostos, práticas, postura, linguagem etc.) que constituem, a partir desta “fluida ginástica simbólica dos corpos socializados” (Wacquant, 2006, p. 14), a fronteira entre o “homem provinciano” e o “homem moderno”, foram, aos poucos, apreendidos e adaptados por Lucien. Em outras palavras, o nosso herói foi transformando tanto a sua visão de mundo e as suas práticas sociais (dimensão simbólica) como o seu próprio corpo (dimensão material), uma vez que estas estruturas objetivas são, segundo Bourdieu, literalmente incorporadas pelo indivíduo durante a sua trajetória de vida.

Desse modo, Lucien e a Sra. de Bargeton são levados por madame D'Espard à ópera para serem apresentados à haute société parisiense que, nessa época, constituía, em certa medida, o modelo de alta sociedade mundial. Para tanto, nosso herói compra roupas da última moda, troca de penteado, enfim, passa por uma transformação quase completa com o único fim de se adaptar à moda da nobreza parisiense e, a partir disso, se apresentar de forma decente às eminentes relações de madame D'Espard. Porém, todo esse esforço em adequar-se à pompa parisiense mostra-se insubstancial: suas roupas aparentam ser menores em seu corpo deselegante, sua descendência é ridicularizada, seus gostos são desvalorizados, em suma, todos riram de sua condição e de seus modos. Assim, a recepção de Lucien pela alta sociedade parisiense não foi muito acolhedora. Eis o fato sucedido no camarote de madame D'Espard:

De Marsay voltou, no intervalo, trazendo o Sr. de Listomère. O homem circunspeto e o jovem enfatuado logo contaram à altiva marquesa que o padrinho de casamento endomingado que ela tivera a infelicidade de admitir em seu camarote se chamava tão Sr. de Rubempré como um judeu tem nome de batismo. Lucien era filho de um boticário chamado Chardon. O Sr. de Rastignac, muito versado nos assuntos de Angoulême, já fizera dois camarotes rirem à custa daquela espécie de múmia que a marquesa chamava de prima, e da precaução que essa dama tomava para ter perto de si um farmacêutico que talvez mantivesse pelas drogas sua vida artificial (Balzac, 2011, p. 208).

Bourdieu argumenta que o capital herdado pelo indivíduo a partir da experiência e educação familiar é mais decisivo no que diz respeito à configuração do habitus por incorporação de elementos de distinção do que o capital adquirido pela educação formal. Desse modo, o habitus incorporado por Lucien durante sua trajetória de vida não se mostrou compatível com o que é esperado de um poeta da aristocracia parisiense. O capital escolar, linguístico, cultural e social adquirido por este poeta não pôde ser mobilizado – e se o foi, esta mobilização não foi suficiente – para ele competir por uma posição dominante no mundo da literatura e os indivíduos que serviriam de apoio para sua carreira acabaram por menosprezá-lo. Após esse acontecimento, a Sra. de Bargeton abandona seu protegido que, por sua vez, segue sozinho o tortuoso caminho do escritor em Paris.

⁷ Na França, a preposição de no sobrenome representa um indicador de status aristocrático. Dessa forma, ao utilizar o sobrenome materno, Lucien pretendia se apresentar como um nobre para tentar penetrar na alta sociedade parisiense. Em nota anterior comentei os elementos biográficos deste fato.

A partir desse desfecho infeliz em sua iniciação na aristocracia parisiense, Lucien decide procurar livreiros com o fito de tentar publicar suas obras. Porém, ele sequer sonhava com a realidade que permeia o círculo das letras, mundo controlado por uma emergente indústria editorial fria e insaciável por lucro, ambiente no qual as suas virtuosas Margaridas não tinham valor algum. Desse modo, Lucien enfrenta as exigências e imposições sociais inscritas na posição em que ele ocupa neste pré-campo literário em concorrência com outros escritores, tensão esta que resulta em processos constantes de violência simbólica culminando, por sua vez, na marginalização de sua produção artística e na desistência de Lucien no que diz respeito a carreira de escritor. Não obstante esta desistência temporária, o nosso herói encontra novos aliados – como veremos adiante – no mundo das letras e, assim, consegue dar seus primeiros passos na literatura.

Bourdieu argumenta que a produção artística é o resultado do encontro do habitus do produtor com a posição em que este ocupa em um campo mais ou menos autônomo, isto é, a produção cultural depende do habitus do produtor, das condições sociais da sua produção enquanto sujeito social e enquanto artista e das exigências inscritas na posição ocupada por ele no campo da arte. Contudo, o habitus do produtor pode ser transformado pelo posto ocupado dentro de um campo, podendo ser completamente transfigurado por este, pois, segundo Bourdieu, “o habitus que é antecipadamente (de modo mais ou menos completo) posto no posto (devido aos mecanismos que determinam a vocação e a cooptação) e feito no posto, contribui para fazer o posto” (Bourdieu, 2003, p. 221)⁹.

Assim, o habitus configurado na trajetória de vida de Lucien sofre uma transformação quando este envereda no campo literário de Paris (principalmente quando Lucien ingressa no jornalismo, o que, de fato, o transforma completamente). As restrições institucionais e simbólicas, o novo convívio social e todo o aprendizado e interiorização de valores decorrentes desse processo de inovação na vida de Lucien realizaram uma influência evidente sobre o poeta que, incorporando novos elementos distintivos ao seu habitus, começa, finalmente, a se adaptar à vida na metrópole, tornando-se, assim, um “homem moderno” – ao menos aparentemente.

Durante o seu trajeto nesse universo o nosso herói enfrenta a emergente indústria editorial francesa, orientada por uma racionalidade instrumental impassível e preocupada unicamente com a rentabilidade a curto prazo – valor mercantil – em detrimento do valor estético das obras – isto é, da construção custosa de obras canônicas. Esse confronto culminou em diversos casos do que Bourdieu chama de violência simbólica, através dos quais o projeto literário de Lucien foi deixado de lado por não corresponder às expectativas do grande público. Apresentando suas Margaridas a um livreiro influente, este declara com sarcasmo:

É verdade – exclamou o livreiro, andando pela loja com o manuscrito de Lucien na mão –; os senhores não sabem o mal que os sucessos de Lord Byron, Lamartine, Victor Hugo, Casimir Delavigne, Canalis e Béranger causaram. A glória deles nos vale uma invasão de bárbaros. Tenho cer-

teza de que há neste momento nas livrarias mil volumes de versos propostos que começam com histórias interrompidas, e sem pé nem cabeça, imitando o Corsário e Lara. Com a desculpa da originalidade, os moços se entregam a estrofes incompreensíveis, a poemas descritivos em que a jovem escola se acha nova inventando Delille! Há dois anos os poetas pulularam como besouros. No ano passado, perdi nisso vinte mil francos! Perguntem a Gabusson! Pode ser que haja no mundo poetas imortais, conheço alguns que são rosados e viçosos e que ainda não fazem barba – ele disse a Lucien –, mas nas livrarias, jovem, há apenas quatro poetas: Béranger, Casimir Delavigne, Lamartine e Victor Hugo, pois Canalis... é um poeta feito a golpes de artigos! (Balzac, 2011, p. 313).

Desse modo, os livros de Lucien são menosprezados pelo ar lírico que comportam e ele se vê marginalizado pela sua condição de poeta em um campo em que o romance histórico estava no auge do seu sucesso editorial. Assim, suas obras não despertaram o interesse dos livreiros parisienses que, por sua vez, estavam interessados nos romances à semelhança de Walter Scott e outros livros de venda fácil. Como observa o jornalista Lousteau à Lucien:

Os livreiros venderão ou não venderão o seu manuscrito, para eles todo o problema é este. Um livro, para eles, representa capital a arriscar. Quanto mais bonito o livro, menores as chances de ser vendido. Todo homem superior se eleva acima das massas, portanto seu êxito está na razão direta do tempo necessário para se apreciar a obra. Nenhum livreiro quer esperar. O livro de hoje deve ser vendido amanhã. Nesse sistema, os livreiros recusam livros substanciais para os quais precisam de altas e lentas aprovações (Balzac, 2011, p. 317).

Em Lousteau o nosso herói encontra um amigo e aliado ou, na linguagem bourdieusiana, capital social. Desse modo, Lucien, ao ingressar no jornalismo de forma solene, consegue enxergar esperanças e concebe para si um futuro glorioso na literatura. No jornalismo Lucien consegue aliados, sente o poder de sua pluma ao destruir reputações e construir gênios, faz o livreiro Dauriot, que outrora escarrava em sua obra, beijar suas botas e, assim, consegue vender o direito de suas Margaridas por três mil francos. Neste mundo Lucien começa a entender a lógica interna do universo literário parisiense e as relações de poder que permeiam esta esfera, prova do luxo da grande cidade, sente no seu âmago o prazer da vingança em relação a sua antiga patrona e a todos que o desprezaram.

A partir de suas novas relações Lucien consegue dar seus primeiros passos no campo da literatura e vê no jornalismo o caminho para a glória. Não obstante este sucesso no jornalismo liberal, Lucien não consegue saciar a sua ambição – que, por sua vez, não tem limites – e, com o fito de obter um decreto do rei para resgatar o seu título de nobreza (o caso já comentado neste artigo sobre a partícula de

decorrente de sua ascendência aristocrática), Lucien se une a jornais monarquistas à surdina e, dessa forma, mantém seus trabalhos para os liberais concomitantemente com os trabalhos para os monarquistas. Portanto, Lucien apóia indiscriminadamente tanto o mundo burguês quanto a aristocracia cortesã, apoiando-se em seu capital social de aristocrata para ascender profissionalmente em um campo ainda em constituição.

Essa tentativa de Lucien (mais que desesperada) evidencia, por um lado, a sua crença inextinguível na ideia de que, ao resgatar seu título aristocrático, seu caminho rumo à consagração literária estaria, no mínimo, radicalmente facilitado e, de outro lado, a avidez com que este poeta – assim como Balzac – perseguia o patamar da alta sociedade, sequioso de ascender profissionalmente com o apoio da aristocracia dominante que, mal ele sabia, estava prestes a desmoronar graças às revoluções que se aproximavam.

Aqui nos fica mais clara a relação do campo literário com o campo do poder nessa espécie de pré-campo literário, uma vez que Lucien tenta se apoiar na classe dirigente da época, construindo relações com pessoas poderosas e influentes a partir dos seus primeiros laços com os jornalistas monarquistas e com a Sra. de Bargeton (que reaparece na vida de Lucien nesta altura do romance) com o único objetivo de atingir a sua tão sonhada consagração. Nesse período o campo literário francês não existia de fato⁸, pois não apresentava todas as condições sociais necessárias à existência de um campo propriamente dito – como instâncias de consagração, reprodução e difusão; funções diferenciadas; um corpo de especialistas etc. A produção literária se encontrava, portanto, submetida a imperativos externos de instituições e elites sociais alheias ao mundo da literatura.

Assim, Lucien entra no jogo em um momento de incipiência do campo literário francês, em que a produção simbólica sofria uma subordinação estrutural em relação aos imperativos e às demandas externas ao universo das letras. Dessa maneira, Lucien adota estratégias e toma direções ancoradas em princípios e regras alheias às relações propriamente literárias. As tentativas de Lucien de alcançar a consagração como escritor são, portanto, difusas, pois as condições sociais de produção literária ainda não tinham alcançado um grau de autonomia relativa que permitiria a ascensão e consagração do escritor por meio de artifícios relacionados unicamente ao campo da literatura. Não existia, portanto, um campo literário plenamente constituído, com todas as suas instâncias e regras próprias que possibilitariam a consagração e reprodução propriamente literárias.

Não obstante esses esforços, este sofredor incansável enfim definha. Dando os passos errados neste campo minado representado pelo mundo das letras parisiense, dominado pela aristocracia e pelo jornalismo, o nosso herói sofre com ardis, ofensas, humilhações e, vendo-se derrotado, retorna à sua cidade natal consternado. Assim, Lucien malogra em um campo que existia parcialmente, ele não compreende a lógica interna deste espaço social e, apesar de todas as ambições e estratégias, o nosso herói não consegue conquistar o grande prêmio da literatura: a glória, isto é, consagração como escritor legítimo.

Considerações finais

Balzac se situa em um estágio no qual o campo da literatura francesa ainda estava em vias de constituição. A produção literária ainda não havia alcançado um grau de independência e autonomia relativos necessários para a constituição de um campo tal como Bourdieu definiu. Nesse período, o mundo das letras ainda era fortemente influenciado por instituições e elites sociais externas ao campo da produção literária propriamente dita. O campo literário parisiense – ou proto-campo literário – ainda se encontrava, portanto, em um momento de subordinação estrutural em relação às instâncias de poder alheias ao campo de produção simbólica restrita e os escritores estavam engajados em lutas por independência e autonomia.

Assim, Lucien entra no jogo da produção simbólica nesse período de incipiência do campo literário francês, no qual não existia, de fato, um campo plenamente constituído, relativamente autônomo, com funções e instituições – de consagração e reprodução, por exemplo – consolidadas e diferenciadas. Podemos dizer que o que existia é um proto-campo de produção literária, subordinado ao campo do poder – isto é, submetido às demandas e imperativos de instituições e elites externas ao campo de produção simbólica propriamente dita, como a Igreja e o Estado – no qual Lucien, assim como Balzac, é obrigado a adotar estratégias alheias às relações literárias para alcançar o reconhecimento e a consagração. Essas estratégias, ancoradas em seu capital social, nada tinham em comum com as estratégias adotadas por escritores em um campo literário plenamente constituído, onde as relações e direções tomadas pelos agentes desse campo seguem princípios e regras que dizem respeito unicamente à literatura, mediados pelo poder arbitrário de instâncias de consagração e reprodução da legitimidade propriamente cultural.

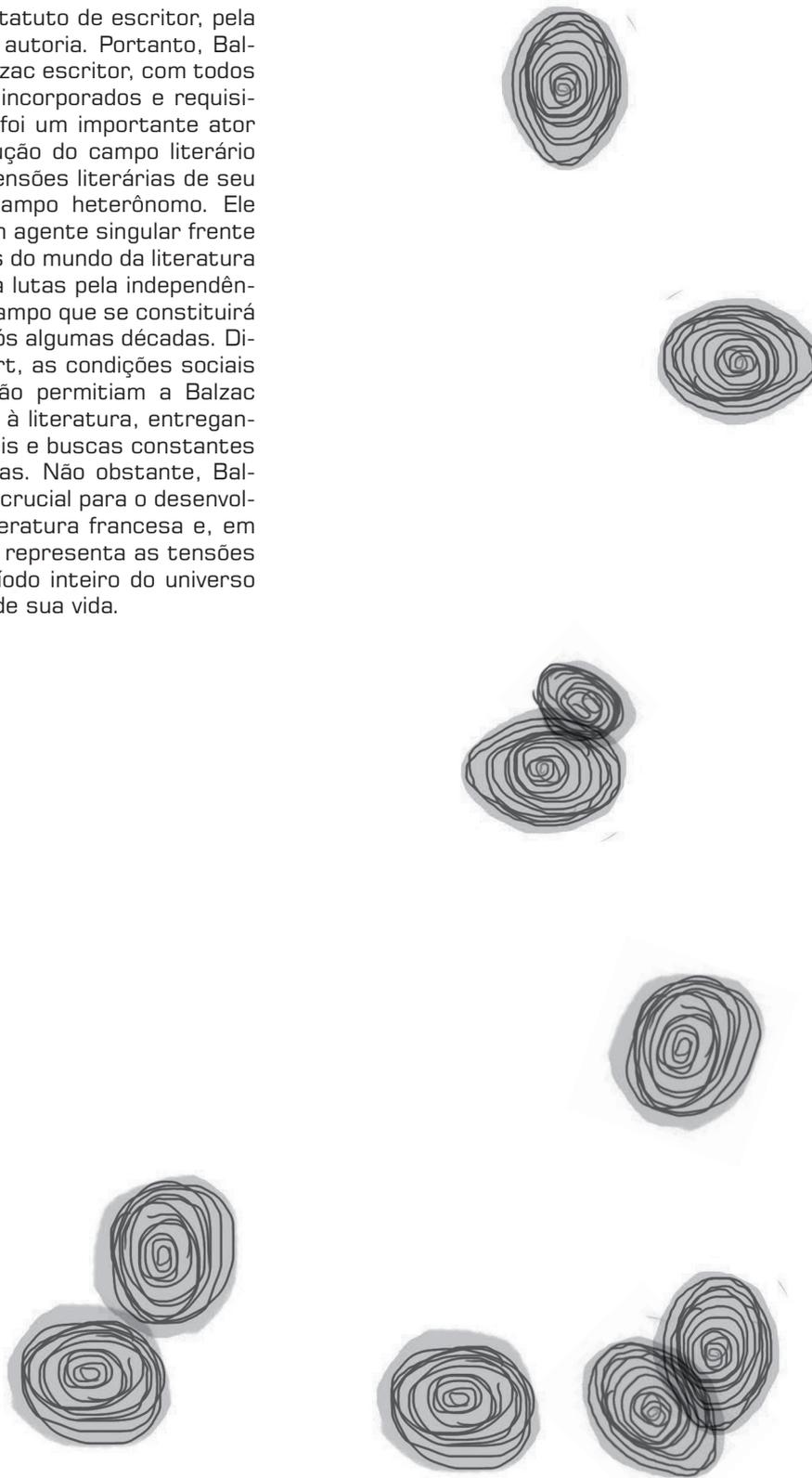
Dessa maneira, Lucien é uma personificação de um campo que ainda não se constituiu plenamente, uma objetivação realizada por Balzac de sua experiência na França oitocentista. No episódio narrado em *Ilusões Perdidas* Balzac formaliza suas próprias experiências em um campo em vias de constituição. Através dessa formalização seus próprios obstáculos e dramas constituem consequências de um proto-campo ainda subordinado ao campo do poder, o que justifica a utilização de categorias exteriores ao campo para avaliar as obras feitas em seu interior e construir estratégias de tomadas de posições. Lucien é, portanto, uma personagem singular que representa a própria posição de Balzac em um campo em constituição, ele só é possível em um estágio incipiente de autonomização da literatura e das lutas de independência dos escritores.

Lucien oscila entre o mundo burguês e a vida de corte, ele se situa entre dois mundos, apoiando indiscriminadamente tanto os “realistas” quanto os “republicanos” com o objetivo de construir sua carreira literária por meio de suas relações sociais. Lucien se encontra em uma condição liminar, em um mundo que não é mais totalmente aristocrático e que, apesar disso, também não é completamente burguês. Com um público leitor ainda restrito e após sofrer os dissabores do mundo das letras parisiense, Lucien

8 O caso de Balzac constitui um caso formidável da importância de um agente singular na construção do posto. Assim, Balzac enfrentou as condições e carências que orientavam a produção literária de sua época, lutando pela liberdade criativa do escritor e pela auto-afirmação do escritor enquanto tal em um campo literário em vias de constituição, no qual agentes alheios ao mundo das letras influenciavam a produção literária. De acordo com Andréa Borges Leão, “as conquistas de independência em relação às instâncias de poder, travadas pelos agentes com o exterior, são tão decisivas para a estruturação desses espaços sociais quanto as conquistas de posições em relação às dependências internas ao próprio campo” (Leão, 2009, p. 305). Isso nos leva a hipótese de que Balzac foi, com efeito, uma figura social crucial para a constituição do campo literário francês e do escritor profissional, uma vez que ele agiu dentro do jogo de poderes que orientavam a produção literária de sua época e participou ativamente das lutas pela autonomia e independência dos escritores. Um exemplo desse ativismo é a participação de Balzac no surgimento das sociedades de autores, como a Sociedade dos Literatos em 1835. (Sapiro, 2004, p. 98)

– uma espécie de alter ego de Balzac – se vê obrigado a adotar estratégias relacionadas ao seu capital social de aristocrata para construir sua auto-imagem de escritor. Assim, o nosso herói ambiciona alcançar o panteão da consagração por meio de estratégias ancoradas em princípios e regras exteriores à produção propriamente literária, utilizando sua origem aristocrática como meio de ascensão profissional. Por isso, ele malogrou.

Finalmente, o contexto em que Balzac se encontrava (1799-1850) configurava um pré-campo literário. Nesse período os escritores se encontravam ainda em meio a lutas de independência: lutas pelo estatuto de escritor, pela liberdade criativa e pela autoria. Portanto, Balzac – considerando o Balzac escritor, com todos os esquemas e hábitos incorporados e requisitados por esse ofício – foi um importante ator no processo de construção do campo literário francês, envolvido nas tensões literárias de seu tempo dentro de um campo heterônimo. Ele constitui, com efeito, um agente singular frente às condições e carências do mundo da literatura de sua época, em meio a lutas pela independência e autonomia de um campo que se constituirá plenamente somente após algumas décadas. Diferentemente de Flaubert, as condições sociais de produção literária não permitiam a Balzac uma dedicação exclusiva à literatura, entregando-se a pesquisas formais e buscas constantes de renovações estilísticas. Não obstante, Balzac foi uma figura social crucial para o desenvolvimento posterior da literatura francesa e, em *Ilusões Perdidas*, Balzac representa as tensões e os dramas de um período inteiro do universo das letras e, portanto, de sua vida.



9 Como lembra Giseli Sapiro, "a autonomização do campo literário depende de três condições: a emergência de um corpo de produtores especializados; e a existência de instâncias de consagração específicas; a existência de um mercado (Bourdieu, 1971a, pp. 1.345-1.378; 1971b, pp. 49-126; 1992)" (Sapiro, 2004, p. 93).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, De Honoré. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.
- _____. *O mercado dos bens simbólicos*. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 99-181.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Algumas propriedades dos campos*. In: _____. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003
- _____. *Mas quem criou os criadores?*. In: _____. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003
- _____. *O camponês e seu corpo*. *Revista Sociologia e Política*, v. 26, p. 83-92. Curitiba, 2006.
- _____. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- _____. *Sobre algumas funções da literatura*. In: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- HOBBSBAMM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- LAHIRE, Bernard. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- LAHIRE, Bernard. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: La Découverte, 2006.
- LAHIRE, Bernard. *O homem plural: as molas da ação*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- LEÃO, Andréa Borges. *Como fazer uma sociologia da singularidade?* *Estudos de Sociologia*, (14): 27, p. 301-316, 2º semestre de 2009.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MICELI, Sérgio. *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. *Tempo Social*, USP, p. 63-79, 2003.
- NORONHA, R. *A produção coletiva da arte: artistas, mundos sociais e convenções*. *Teoria & Sociedade*, UFMG, v1, 13.2, p. 8-37, 2005.
- RÔNALI, Paulo. *A vida de Balzac*. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Vol. 1: *Cenas da vida privada*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.
- SAPIRO, Gisèli. *Elementos para uma história do processo de autonomização: O exemplo do campo literário francês*. *Tempo social*, USP, p. 93-105, 2004.
- WACQUANT, Lois. *Seguindo Pierre Bourdieu no campo*. *Revista Sociologia e Política*, v. 26, p. 13-19. Curitiba, 2006.
- WEBER, Max. *Ciência e política: Duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2011.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac, 2006.