

O LONGO E O COTIDIANO. SOBRE A DILATAÇÃO MIDIÁTICA DOS ROMANCES NOS SÉCULOS XIX E XX

Marie-Ève Thérénty¹

O século XIX coleciona os romances longos, e até mesmo os romances-monstro: *Os Mistérios de Paris* e *O Judeu Errante* de Eugène Sue ou *Os Miseráveis* de Victor Hugo. A especificidade desse século é também ver surgirem macroestruturas muito amplas como *A Comédia Humana* de Balzac, *A História Natural e Social de uma Família no Segundo Império* de Émile Zola ou *A História Contemporânea* de Anatole France, isto é, obras-mundo que tentam conjugar, graças à série, a unidade de um romance relativamente normatizado por suas dimensões com uma narrativa imensa e praticamente sem limites. A estrutura inteiramente singular dessas obras, panorâmica ou cíclica, rompe com os sistemas das obras longas do século XVIII, por exemplo, que funcionam, em geral, mais “por encaixe”.

A EXTENSÃO DO COTIDIANO

Contudo, no século XIX, o valor não se encontra unanimemente no fato de ser longo. Na verdade, a extensão romanesca permanece um lugar polêmico e, acima de tudo, paradoxal. A maioria dos críticos a vê como uma fragilidade romanesca. Um dos refrões da crítica da obra de Balzac, como se sabe, é atacar suas descrições desmesuradamente longas:

Dotado de um raro talento descritivo, ele o esgota nas minúcias. Entre com ele num apartamento onde se revela a velha riqueza flamenga, como em *À procura do Absoluto*; ele não o poupará de uma escultura, um talher de prata, um castiçal, uma patera. Se se trata de uma moça, ele o fará executar uma viagem pitoresca em torno de seus olhos, de sua boca, de seu pescoço, de seus cabelos, de toda sua pessoa. Ele lhe falará das asas de suas narinas, de suas faces, desenhará o mapa de seu rosto, detalhará suas sinuosidades, analisará a carnação, descreverá os vasos linfáticos ou sanguíneos, dirá se ela sofre de anemia ou de pneumonia, se é preciso tratá-la com preparados ferruginosos ou com musgo-da-Islândia. Ele não omitirá nada, nem uma pinta, nem uma verruga. No caso

¹ Professora de Literatura Francesa da Universidade de Montpellier III e Diretora da equipe do RIRRA 21 (Représenter, inventer la réalité du romantisme à l'aube du XIX^e siècle – Univerité de Montpellier III); é hoje uma das principais pesquisadoras da relação entre literatura e imprensa.

de uma jovem, vá lá, mas se o mesmo procedimento de investigação minuciosa for aplicado a pessoas idosas, de ambos os sexos, já podemos imaginar as intermináveis listas que o romancista oferecerá a seus leitores. (“Revue littéraire, œuvres de M. de Balzac”. *Le Constitutionnel*, 15 juin 1840 in DUMASY, 2000, p. 59)

Para lutar contra as passagens longas, Alfred Nettement, crítico legitimista e autor de vários ataques contra o romance-folhetim, indica uma leitura possível dos romances longos em que o jovem leitor, assumindo o lugar do autor, amputaria a obra romanesca de todas as suas passagens longas:

Conheço alguns jovens leitores do Sr. Victor Hugo que contornaram o problema. Um deles se vangloriava diante de mim de ter lido os quatro últimos volumes dos *Miseráveis* em quatro horas [...] – Todas as vezes que eu encontro uma palavra sobre política ou filosofia, Deus nos acuda! Eu salto umas páginas [...] – O que você quer? Victor Hugo afogou seu drama num mar de dissertações, considerações e divagações. Eu trato de salvá-lo! (NETTEMENT, 1864, p. 308)

Mesmo leitores mais competentes como Ernest Renan criticam as passagens longas e não hesitam em fornecer uma axiologia crítica: o breve estaria para a excelência enquanto o longo indicaria negligência. Assim, Renan declara a Jules Huret, em sua célebre enquete, sobre *O crime do padre Mouret*, de Zola:

– Exato. Sim! Muito bom, muito bom. É longo demais... longo demais, sim, um pouco longo... Sim, é um homem de um valor incontestável. Mas há uma tal abundância de descrições... ele gasta umas... cem páginas para descrever o Paradou, como ele chama aquele jardim, sabe? Claro, há coisas bem bonitas. Mas, enfim, dez páginas teriam sido mais do que suficientes; cem páginas, não é mesmo? Além disso, há inúmeras repetições, não é bem escrito, bem trabalhado, não! É feito às pressas, dá para ver. Teria sido preciso mais um ano de trabalho para ajustá-lo; e ele teria podado, podado muito... Mas, enfim, é certamente um homem de valor. (HURET, 1891, p. 421)

Gustave Flaubert compartilha essa hierarquia pois, aconselhando Feydeau sobre sua *Fanny*, ele lhe pede para encurtar o romance, “escrever menos linhas sem tirar *uma única ideia*”. O paradoxo é que, mesmo criadores de formas romanescas longas, quando se transformam em críticos, admitem, como o fez Anatole France: “Tenho uma preferência secreta por livros pequenos” (FRANCE, 1888, p. 150). No fim do século, Huysmans, em *Às avessas*, rompendo com a fatura naturalista do romance longo, exprime finalmente o desejo de uma nova forma romanesca, concentrada em algumas frases:

De todas as formas de literatura, aquela do poema em prosa era a preferida de des Esseintes. Manejada por um alquimista de gênio, devia, segundo ele, encerrar em seu pequeno volume, em estado de *of meat*, a força do romance, de que suprimia as extensas análises e as redundâncias descritivas. Constantemente, des Esseintes meditara

sobre esse inquietante problema, escrever um romance concentrado em algumas frases que conteriam o suco coobado de centenas de páginas, sempre utilizadas para estabelecer o meio, desenhar os caracteres, acumulando as observações e os mínimos fatos para comprová-los. (HUYSMANS, 1907, p. 264)

Poderíamos, sem dúvida, aumentar infinitamente este florilégio de citações que revelam uma distância máxima entre um ideal estético que o romance breve reivindica e uma prática generalizada do romance longo.

Se atentarmos para os romancistas no que diz respeito à fabricação do romance, vemos que eles se confessam muito frequentemente desconcertados, num primeiro momento, diante da extensão imprevista de suas obras. No momento da redação, os romances ultrapassam às vezes o limite material que havia sido para eles concebido. Isso ocorre com *Ilusões perdidas*. Balzac admite, em seu prefácio de 1837, estar publicando apenas a introdução de um romance cuja escrita ultrapassou muito as previsões iniciais:

O autor confessa assim, de boa vontade, que é difícil para ele saber onde deve acabar uma obra, já que, pela maneira como é publicada, é impossível determiná-lo inteiramente de saída. Essa observação é necessária no início das *Ilusões perdidas* das quais este volume contém apenas a introdução. O plano inicial não ia muito além disso; mas quanto à execução, tudo mudou; a numeração inexorável do tomo havia sido decidida, e a especulação não podia esperar; foi então preciso que ele parasse no limite que ele se impusera para a obra. (BALZAC, 2010, p. 10)

Assim, impõe-se a publicação de um segundo volume e, depois, de um terceiro, para estancar o fluxo romanescos prolífico. Mais frequentemente, os escritores recusam aos editores o direito de censura e decidem manter essas expansões. Sem se abalar, George Sand declara a seu editor Hetzel sobre *O Piccinino*:

O primeiro volume possui passagens longas que eu poderia diminuir na revisão de provas. O segundo e o terceiro também possuem passagens longas, pois elas sempre existem no que eu faço; mas eu não eliminaria nada, porque são passagens necessárias. (SAND, 1970, t. VII, p. 548)

Muito usualmente, os romancistas justificam essas extensões pela preocupação com o detalhe preciso, com a verdade dos pequenos fatos e relacionam essa escrita longa com a nova necessidade de descrever o cotidiano. *Ilusões perdidas* deve seu prolongamento à necessária descrição do lar dos Séchard, explica Balzac em sua introdução:

[...] Mas, pintando com complacência o interior de um lar e as revoluções de uma pobre casa impressora de província; deixando que esse quadro ganhe em extensão na mesma medida que existe na exposição, é claro que o campo se expandiu, apesar do

autor. Quando se copia a natureza, há erros de boa-fé: frequentemente, quando se percebe um local, não se adivinha de imediato suas reais dimensões; tal estrada parecia ao primeiro olhar uma vereda, um valezinho torna-se um vale, a montanha fácil de alcançar pela vista exigiu um dia inteiro de marcha. (BALZAC, 2010, p. 11)

Em *O Cura de Tours*, Balzac pretende ser mais sistemático:

Se as coisas grandes são simples de compreender, fáceis de exprimir, as coisas pequenas da vida exigem muitos detalhes. Os acontecimentos que constituem, de algum modo, o prosaísmo deste drama burguês [mas no qual as paixões são tão violentas como se fossem provocadas por grandes motivações] exigiam esta longa introdução, e teria sido difícil para um historiador rigoroso reduzir os minuciosos desenvolvimentos. (BALZAC, 1976, t. IV, p. 199)

De acordo com Balzac e a maioria dos romanistas realistas, poderíamos relacionar a extensão dos romances do século XIX com a ambição referencial. A descrição e a digressão seriam os agentes principais de uma literatura detalhista, hipnotizada pelas realidades prosaicas do cotidiano. Reconhecemos aqui as teorias de Eric Auerbach (AUERBACH, 1977) que vê manifestamente no realismo de Stendhal e de Balzac uma maneira de abordar seriamente as realidades da vida comum, até então tratadas de maneira paródica. Trata-se de “pegar indivíduos quaisquer da vida cotidiana, tomados na contingência dos eventos históricos, para fazer deles o objeto de uma representação séria, problemática e até mesmo trágica (AUERBACH, 1977, p. 549). Efetivamente, o romancista francês do século XIX, de Balzac aos naturalistas, passando por Flaubert, é um trapeiro do tempo presente, um coletor do cotidiano. Ele demonstra verdadeiras necessidades de arquivista, com atividades de consignação e de coleta dos comportamentos e hábitos profissionais cuja execução, num Balzac ou nos Goncourt, pode beirar a mania. O romance se compraz em registrar com a minúcia de um oficial de justiça ou de um escrivão – não podemos nos impedir de pensar no final de *Bouvard e Pécuchet* – o que a vida pode conter de mais comum. Ele descreve, muito antes do projeto de Pérec, o vivido no cerne de sua experiência; ele tenta esgotar o real a fim de constituir um arquivo para uso das gerações presentes e futuras. No século XIX, o romance descobre muito cedo uma espécie de universal do cotidiano, do qual ele se embriaga e se sacia; ou, de uma maneira mais pessimista, ele começa a ver na rotina uma espécie de alienação.

A extensão dos romances do século XIX se explicaria, assim, por uma dilatação do cotidiano que se torna um dos ritmos essenciais do romanesco, como notaram aliás muitos observadores abalizados do realismo, de Brunetière a Barthes, passando por Auerbach. Mas, talvez, falte a essa correta observação sua causalidade. Por que o cotidiano (ritmo e matéria) subitamente dilata o romance? Para compreendê-lo, é preciso voltar ao contexto discursivo e refletir sobre a estrutura comunicacional

na qual o romance se integra. O romance em particular e a comunicação literária em geral estão ligados à evolução das outras formas de comunicação com as quais a literatura mantém relações de influência recíproca, contaminação e concorrência. Essas formas de comunicação discursivas ou textuais englobam, por exemplo, a eloquência política, os discursos científicos e especializados e, sobretudo no século XIX, a nova esfera midiática. Existem vários regimes históricos de comunicação (VAILLANT, 2006, p. 7-23), a própria Literatura tendo constituído um modelo comunicacional predominante nos séculos XVII e XVIII, antes de ser suplantada pela imprensa no início do século XIX. Com efeito, no século XIX, o regime conversacional e discursivo dos séculos clássicos é substituído por um regime narrativo e midiático. Nos anos 1830, aparece uma cultura da informação e do divertimento que substitui um artesanato da mediação por uma indústria da midiática. Para explicar essa dilatação do cotidiano no romanesco é essencial que passemos pelo universo do jornal, a fim de nos debruçarmos sobre suas modalidades e, igualmente, refletirmos sobre a formação dessas sequências ou ciclos romanescos que constituem a ordem habitual da produção editorial do século XIX.

O COTIDIANO FOLHETINESCO

O que é o jornal no século XIX? Trata-se, em primeiro lugar, de um bloco textual. Um número do jornal *La Presse* de 1836 é o equivalente em número de caracteres a um livro in-octavo de mais ou menos cinquenta páginas (THÉRENTY & VAILLANT, 2001). Esse bloco pretende descrever exaustivamente o mundo contemporâneo por meio de um sistema de rubricas variadas: *premier-Paris* (equivalente ao editorial), *fait divers*, crônica, debates da câmara, cotação da bolsa, programa dos teatros, publicidade... A essa complexidade da *rubricagem* corresponde um conjunto de redatores que permite constituir naturalmente uma visão polifônica do mundo. A especificidade do jornal é a de tentar manter um discurso exaustivo sobre o mundo, requisitando todos os saberes conhecidos, mobilizando todos os tipos de escrita (ficção, ficcionalização, formas conversacionais, escrita íntima) e criando, se preciso for, novos gêneros. Ao longo do século XIX, o jornal cotidiano inventa, por exemplo, a crônica, a reportagem, a entrevista e aperfeiçoa o *fait divers*, o editorial, a *nouvelle à la main*² (THÉRENTY, 2007a). O jornal cotidiano é caracterizado, sobretudo, por sua periodicidade, o que faz com que mantenha um

2 N. do T.: No Antigo Regime, uma *nouvelle à la main* era uma gazeta manuscrita que circulava paralelamente às gazetas impressas, avançando boatos e notícias. No Segundo Império, o termo designa uma história curta retratando uma cena de sociabilidade ocorrida nos bulevares e cafês, com predominância de diálogos.

discurso potencialmente infinito sobre o mundo. O jornal oferece o mundo, mas pelo prisma singular de uma unidade temporal cotidiana designada pela data. Ao mesmo tempo, ele é infinito, já que aparece todos os dias, sem falhar: sua gestão do tempo é, assim, completamente original. As particularidades do jornal fazem dele uma máquina única de fabricar textos a partir do real, caracterizada pela periodicidade, pela *rubricagem*, pela ambição de completude, por uma imensa extensão do campo de competência, desde o detalhe até o acontecimento político, por um sistema de colaboração que permite multiplicar os pontos de vista sobre o acontecimento.

Ora, se esse modo de representação do mundo é acessível apenas a uma elite nos anos trinta (o preço da assinatura, mesmo tendo caído pela metade em 1836, não permite estender a leitura do jornal para além da média burguesia), ao longo do século XIX o jornal se democratiza e constitui, para uma grande maioria da população, não somente a leitura essencial mas também a principal representação textual do mundo. Se em 1803 a tiragem global dos onze jornais cotidianos parisienses atingia 36000 exemplares, em 1870 ela ultrapassa um milhão e, em 1914, os oitenta títulos de jornais cotidianos produzem cinco milhões e meio de exemplares, aos quais é preciso acrescentar os quatro milhões de exemplares de jornais do interior do país (FEYEL, 1999). Além disso, o jornal se transformou, deixando de lado o comentário político a fim de melhor contar o fato, e tornando-se definitivamente, graças ao *fait divers* e às reportagens, uma mídia de massa. Esse discurso longo sobre o mundo constitui, tanto no nível de sua produção quanto de sua recepção, um desafio manifesto para a literatura. Balzac escreve, diante da dificuldade do romancista em dizer o cotidiano: “Hoje, os detalhes são inúmeros. A história possui apenas dois modos: ou os cinquenta volumes in-fólio do *Moniteur* escritos por um paciente analista, por um relator sem paixão, ou o volume in-octavo do pensador” (BALZAC, 1840, p. 201).

Ora, a especificidade do século XIX é que seus romances mais longos são romances nascidos no bojo do laboratório jornalístico. O princípio do romance-folhetim é aparecer em fatias, geralmente cotidianas, no espaço folhetim do jornal – o rodapé, tradicionalmente reservado à parte literária. O jornal foi, o que pode ser verificado estatisticamente, uma máquina de prolongar o romance. O primeiro romance-folhetim publicado em *La Presse* foi um romance de Balzac, *A Solteirona* (*La Vieille Fille*), lançado em treze folhetins. *A Mathilde*, de Eugène Sue, ocupou oitenta folhetins em *La Presse*, em 1841; *Os Mistérios de Paris* aparecem no *Journal des débats* de 19 de junho de 1842 a 15 de outubro de 1843, em cento e cinquenta folhetins. Na segunda metade do século, as aventuras de Rocambole, de Ponson du Terrail, formam uma espécie de “romance que não acabaria”, uma obra

interminável indo, entre 1857 e 1871, de um jornal para outro, de *La Patrie* a *La Petite presse*, passando por *Le Petit journal*.

Os críticos do romance-folhetim logo destacaram as receitas de prolongamento do romance, que associam rapidamente à industrialização da literatura. A multiplicação das peripécias, digressões e diálogos estenderiam, de maneira artificial e mecânica, romances que responderiam unicamente a objetivos comerciais. Desse modo, Sainte-Beuve escreve em seu famoso artigo “Da literatura industrial”:

Mas o que esperar de um livro quando ele apenas junta páginas escritas para fornecer o máximo de colunas com o mínimo de ideias? Como os jornais se ampliam e os folhetins se distendem infinitamente, a elasticidade das frases teve que se adaptar, e multiplicaram-se palavras vãs, descrições ociosas, epítetos redundantes: o estilo se *estirou* em todos os seus fios, como os tecidos por demais esticados. Há autores que só escrevem seus romances de folhetim em diálogos, porque a cada frase, e às vezes a cada palavra, há um espaço em branco e se ganha uma linha? Ora, vocês sabem o que é uma linha? Uma linha a menos em ideia, como acontece com frequência, é uma notável economia de cérebro; uma linha a mais é uma soma por vezes bem honesta. Há um certo escritor de renome que exigirá (se os jornais aceitarem) que lhe paguem *dois francos* por linha ou verso, e que acrescentará ainda que não é o mesmo que se paga a Lord Byron. (SAINTE-BEUVE, 1839, p. 684-685)

Essa análise desses romances longos que prevalece há muito tempo se abstém de uma leitura atenta dos textos (aliás, é necessário precisar que a produção folheteína não se reduz aos romances de Ponson du Terrail, mas que a publicação em folhetim diz respeito à maioria dos grandes romancistas do século XIX, de Balzac a Zola, incluindo George Sand, todos obrigados a passar pelo suporte do jornal). Minha hipótese é que esses romances são essencialmente longos porque constituem, espelhando o texto jornalístico que os acompanha, uma reflexão sobre o cotidiano, reflexão exigida pelo leitor. Como o jornal, o romance se torna um dilatador do cotidiano. Assim, ele permite ao leitor refletir sobre seu tempo em todos os sentidos da expressão. Três procedimentos principais que detalharei a seguir caracterizam a dilatação do tempo cotidiano: o trabalho panorâmico sobre o cotidiano, a busca por uma equivalência entre o tempo da leitura e o tempo ficcional e, sobretudo, pelo viés da periodicidade, uma assimilação entre o tempo da vida e o tempo do romance.

UMA LITERATURA DO PANORAMA

Em primeiro lugar, o romance toma emprestado do jornal seu espaço panorâmico. O jornal, graças às rubricas, multiplica as cenas e os espaços possíveis desde territórios estrangeiros até os teatros parisienses. Os teóricos do romance-folhetim como

Jean-Louis Bory (1959) observaram que o romance-folhetim obedecia à regra das multiplicidades, isto é, ele desenvolve simultaneamente várias ações em espaços diferentes. Essa multiplicidade permite responder às necessidades e expectativas de diferentes públicos, misturando, por exemplo, o exótico com o cotidiano, o crime com os rituais do dia a dia... Acima de tudo, ela remete à própria estrutura das rubricas do jornal que transpõe. Como nota Gabriel Thoveron, outro especialista da literatura popular, o folhetim

[...] vai extrair seus temas das outras rubricas do jornal: ele tomará emprestado os belos crimes e os grandes malfeitos dos *faits divers*; integrará os aspectos culturais da crônica, vulgarizando a geografia pelas viagens, a técnica pelas invenções de seus heróis. Tudo convergirá em suas linhas: ele parecerá oferecer ao mesmo tempo a fuga da realidade, a evasão, o divertimento e a própria realidade, tornando-se ele também uma pequena enciclopédia na qual há sempre algo para aprender. (THOVERON, 1996, p. 165)

Além disso, essa multiplicidade é acompanhada por uma ausência de hierarquia entre os valores. O romance é provavelmente influenciado pela escrita midiática que justapõe as notícias e não hierarquiza a informação. O importante e o derrisório estão lado a lado nas colunas; ou, mais precisamente, a prática da informação cotidiana não permite, na impossibilidade de recuo, uma distinção entre o evento capital que terá repercussões no futuro e o insignificante que se esgota no mesmo momento. Fato jornalístico, o romance retoma os hábitos do jornal. É produzida uma igualização entre o banal e o romanesco, o cotidiano e o excepcional. O cotidiano ficcional articula, sem hierarquizar, o privado e o coletivo, o romanesco e o derrisório.

Essa multiplicidade também se faz constantemente por empréstimo intertextual. A barreira que separa a ficção do texto referencial no jornal – barreira materializada pela linha que separa o rodapé do alto da página – se mostra muito permeável. Desse modo, o romance-folhetim integra usualmente problemáticas diretamente importadas do alto da página que vêm inchar a matéria romanesca. O caso dos *Mistérios de Paris* parece ainda mais exemplar se considerarmos que Eugène Sue é o primeiro a compreender todas as vantagens da desficcionalização romanesca. Em abril de 1843, o romance se posiciona em relação ao projeto de lei sobre a reforma das prisões, apresentado pelo ministro Duchâtel. A lógica romanesca torna-se secundária em relação ao debate público que o romance aprofunda. Do mesmo modo, quando Sue descreve um asilo, ele “coloca em cena”, segundo sua expressão, “documentos consagrados pela publicidade”, isto é, artigos de jornais publicados no *Constitutionnel* e no *Siècle*:

A multiplicação das digressões extranarrativas, a inscrição dos episódios na atualidade do debate público, a inserção de extratos da imprensa no folhetim, a publicação nas colunas do *Journal des débats* de observações dos leitores sobre questões levantadas

pelo romance confundem a identidade do romance, fazendo dele um objeto híbrido, entre a ficção e o estudo do mundo contemporâneo. (LYON-CAEN, 2006, p. 375)

Não é nada surpreendente, então, que os leitores dos *Mistérios de Paris* considerem o folhetim como uma rubrica do jornal e designem os folhetins romanescos como “artigos”, em sua correspondência com o autor.³ Não somente mais nada no universo cotidiano é inacessível ao romance, mas, inclusive, o romance tem a obrigação de conter tudo, acolhendo tudo com uma obsessão verdadeiramente panorâmica, para retomar uma expressão de Walter Benjamin.

A DILATAÇÃO DO TEMPO

Geralmente, a amplitude das narrativas dos jornais tem relação com um tempo breve, aquele que separa a publicação do exemplar comprado pelo leitor da anterior. Sem dúvida, analepses são sempre possíveis, mas não se pode negar que o jornal se ancora numa atualidade breve, aquela do dia. Existe então uma relativa equivalência entre o tempo da leitura e o tempo descrito. Um dia se lê em um dia. O romance-folhetim se dá ao luxo de dilatar igualmente o cotidiano. Se, por um lado, ele multiplica as peripécias mais extravagantes, por outro ele se permite longas pausas descritivas, digressivas ou dialogadas nas quais o tempo vivido equivale ao tempo lido. Tal é o sentido das conversas sem importância nem influência, anódinas e banais, transcritas no folhetim. Eis o início de uma conversa transcrita do romance de Xavier de Montepin, *A Entregadora de pão*:

De pé à soleira da porta, o zelador examinou desconfiadamente este visitante cuja expressão e a roupa lhe pareciam suspeitos:

- O que quer? Perguntou, com a voz mais seca e a cara das menos simpáticas.
- Sr. Paul Harmant, é aqui mesmo?
- Sim, é aqui.
- Poderia vê-lo?
- Às sete da manhã! Exclamou o zelador.
- O Sr. Harmant me conhece bem... ficará contente em me ver.
- Ele está na sua fábrica... Partiu às seis em ponto.
- Quando ele voltará?
- Não sei. Talvez ao meio-dia. Talvez só à noite. Se você veio por questões de mecânica ou para pedir trabalho, vá à fábrica. (MONTEPIN, 1970, p. 207)

3 Denieux se define como “um leitor sério dos interessantes folhetins” que Sue publica no *Journal des débats*; ele afirma ter compreendido o alcance dos artigos de Sue. Sébastien-Joseph Limouse utiliza o mesmo termo ao submeter a Sue algumas reflexões sobre “um de seus últimos artigos, inserido no *Journal des débats* no dia 3 deste mês de junho, relativo a Pique-Vinaigre e às reflexões de sua irmã Jeanne” (GALVAN, 1998).

Essas conversas têm uma função; elas fundam, através do cotidiano, uma equivalência essencial para a leitura entre o tempo do leitor e o tempo da ficção. Elas permitem estabelecer pontes. Como explica Jean-Claude Vaireille:

O banal não é o vazio; ele é o cotidiano, isto é, o essencial inevitável, de que não conseguimos nos livrar; e, provavelmente, o leitor popular, diante de passagens desse tipo, mostra outros reflexos que aqueles do crítico. Ele se reconhece nelas, aí encontra seu dia a dia, sua maneira de se exprimir e sua filosofia. O romance popular, através de páginas como estas, perde sua agressividade e sua pulsão devoradora/traumatizante: ele se faz novamente insinuante, ele oferece um espelho a seu leitor. (VAREILLE, 1994, p. 241)

A LITERATURA E A VIDA

A forma do folhetim, como se viu, remete à ideia do interminável, do infinito indefinido. A novidade vem do próprio suporte, dos “continua no próximo número” potencialmente indefinidos que ele proclama. O romance-folhetim se inscreve numa conjunção do interminável e do descontínuo, que corresponde a uma experiência do cotidiano tal como ele é vivido. Ora, quando a história é interrompida, o leitor demonstra dores insuportáveis:

Um jornal desta cidade, *O Courier belge*, dá a seus assinantes a alegria de seu delicioso folhetim intitulado *Mathilde*; ontem, tivemos o final da primeira parte. Ele anunciava ao mesmo tempo a seus leitores que, tendo outros folhetins para publicar, nós seríamos forçados a esperar ainda algum tempo antes de ver seu fim.

É essa espera que não posso nem quero suportar. Tendo entrevisto o paraíso, para mim seria doloroso demais não poder adentrá-lo; permita então que eu lhe peça sua chave. (Carta de Émile Spruyt de 26 de janeiro de 1841 in GALVAN, 1998, t. I, p. 36-37)

Quando a história romanesca não comporta mais sequências, mas um fim, é literalmente à sua própria morte que o leitor parece assistir: “Ah! Senhor, acabo de concluir a leitura de seu livro! E não consigo me acostumar com a ideia de que este livro não continua mais [...] Tudo morreu, então, para seus leitores!!!” (carta de leitor in GALVAN, 1998, t. II, p. 104). Quando Umberto Eco escreve a propósito do *Conde de Monte-Cristo*, “o romance de Dumas é uma máquina de produzir agonia, e não é a qualidade dos estertores que conta, é sua extensão” (ECO, 1995, p. 101), sua metáfora parece justa. O leitor assimila – e o correio dos leitores enviado a Eugène Sue o comprova – o fio folhetinesco à própria vida. Ele não se identifica propriamente com os personagens, mas considera o mundo descrito pelo romance como sendo o seu. É por isso que os leitores de Sue lhe enviam também a história de suas vidas, que sugerem integrar à ficção, numa concepção ao mesmo tempo participativa e ilimitada do romance. Como explica a historiadora Judith Lyon-Caen, o

romance se propõe tornar legível o mundo social que, até então, era ilegível (LYON-CAEN, 2007, p. 165-180 e THÉRENTY, 2014).

Se o romance-folhetim do século XIX se desenvolve desmedidamente, se os romances produzem sequências, é porque o próprio suporte introduziu, ao mesmo tempo, uma frequência de leitura e uma dilatação do cotidiano que permitiram ao leitor considerar uma assimilação entre a matéria romanesca e sua própria vida. O leitor, ao se ver imerso no mundo ficcional, tem prazer em ver a acumulação de peripécias e sobressaltos. Esse prazer é assim multiplicado pela assimilação entre o tempo do romance e o tempo da vida, assimilação tornada possível pela leitura fragmentada e cotidiana da matéria romanesca.

AS FORMAS DO COTIDIANO

Podemos generalizar essas conclusões e ver uma extensão dessas receitas midiáticas (tratamento panorâmico do cotidiano, dilatação do tempo ficcional, experimentação da periodicidade) na produção dos vastos conjuntos romanescos, pelos quais o século XIX se distingue e que o século XX vai ainda aperfeiçoar, especialmente com a invenção do romance-rio? Há algo de midiático na invenção da obra-mundo romanesca do século XIX? Podemos retomar sucessivamente os três procedimentos evocados, tentando provar que sua exportação fora do campo midiático provocou uma espécie de expansão do fluxo narrativo, provavelmente sempre sob a pressão da concorrência do jornal, e criou três modos de romanesco que chamaremos de romanesco panorâmico, romanesco cíclico e romanesco do cotidiano.

O ROMANESCO PANORÂMICO

Os três longos romances do século XIX, os que Tiphaine Samoyault chama de romances-mundo (como os de Balzac, de Zola e até mesmo de Verne), criam universos ficcionais visando uma completude enciclopédica: “Como a verdadeira história está em tudo, o verdadeiro historiador deve se imiscuir em tudo” (HUGO, 1998, t. II, p. 1333), declara Victor Hugo nos *Miseráveis*. A digressão, por vezes exibida, permite preencher as lacunas da narração. Isso ocorre em *Os Miseráveis*: “limitar-nos-emos a constatar aqui e a indicar brevemente um fato real e incontestável, que aliás não possui em si mesmo nenhuma relação e não se liga por nenhum laço à história que contamos” (HUGO, 1998, t. I, p. 684). Habitualmente, Hugo procede por colagens de pequenas cenas, acontecimentos menores, testemunhos de coisas vistas e ouvidas, parecendo, desse modo, integrar ao romance

a poética descontínua do jornal cotidiano. O capítulo intitulado “O ano de 1817” aglomera toda uma série de microeventos alheios à intriga principal e dignos dos *faits-Paris* dos jornais: “O Sr. François de Neufchâteau, notável cultor da memória de Parmentier, fazia mil esforços para que *pomme de terre*⁴ fosse pronunciada *parmentière*, e não conseguia” (HUGO, 1998, t. I, p. 181). Mais adiante, Hugo acrescenta:

Eis, em desordem, o que subsiste de maneira confusa do ano de 1817, esquecido nos dias de hoje. A história negligencia quase todas essas particularidades, não podendo agir de outro modo; o infinito a invadiria. No entanto, esses detalhes, que chamamos erroneamente de pequenos – não há fatos pequenos para a humanidade como não há folhas pequenas para a vegetação – são úteis. A face dos séculos é composta pela fisionomia dos anos. (HUGO, 1998, t. I, p. 182)

O romance de Hugo, como se vê, não teme ser invadido pelo infinito. Esse gênero de romance circula facilmente do detalhe anódino ao evento histórico e multiplica as perspectivas, rivalizando de fato com a máquina midiática. Thomas Bouchet mostrou, por exemplo, em *O Rei e as barricadas*, que *Os Miseráveis*, ao imitar um policentrismo jornalístico, ultrapassa a máquina midiática na cobertura do acontecimento: “Tudo o que contamos aqui, lenta e sucessivamente, ocorria ao mesmo tempo em todos os pontos da cidade em meio a um vasto tumulto, como um feixe de raios em um único estrondo de trovão” (HUGO in BOUCHET, 2000, p. 160). É preciso, entretanto, levar em conta os problemas editoriais provocados por essa escolha narrativa. Através da correspondência de Hugo e de seu editor Lacroix, vemos um editor dos *Miseráveis* completamente desconcertado diante da monstruosidade e das dimensões da obra (LEULLIOT, 1970). Outros escritores propõem estruturas panorâmicas, conjuntos de romances que permitem evitar o inchamento e o exagero romanescos, propondo fraturas possíveis no fluxo narrativo.

As macroestruturas romanescas permitem jogar com esse tratamento panorâmico do cotidiano, evitando digressões por demais acrobáticas e incessantes. Trata-se de dar um caráter de rubrica a um conjunto romanescos em função de territórios sociológicos, geográficos ou jornalísticos, cada romance tendo por função, como numa rubrica de jornal, esgotar a informação sobre o tema. Podemos citar dezenas de conjuntos panorâmicos no século XIX, dentre os quais *A Comédia Humana* de Balzac, os “romances da vida real” de Emile Souvestre, os “Jérôme Paturot” de Louis Reybaud, *Os sete pecados capitais*, de Sue, os romances populares e nacionais de Erckmann e Chatrian, a *História Natural e Social de uma Família no Segundo Império* de Émile Zola (THÉRENTY, 2007b, p. 3-13).

4 N. do T.: trata-se da batata.

Podemos então propor ler a macroestrutura da *Comédia Humana* como uma reflexão original sobre o efeito panorâmico, reflexão bastante tardia na elaboração da grande obra. Na construção da *Comédia Humana*, provém notadamente da rubrica a classificação dos estudos de hábitos: “cenas da vida privada”, “cenas da vida parisiense”, “cenas da vida rural”, “cenas da vida provinciana”, “cenas da vida militar”, “cenas da vida política”: “Toda organização da *Comédia Humana* remete à nomenclatura das rubricas do jornal” (WOLF, 2003, p. 48). Seria bastante fácil encontrar equivalentes entre certas rubricas do jornal e a divisão do mundo proposta por Balzac. O jornal tem também suas rubricas dedicadas à vida política (o *premier-Paris*), à vida militar (as correspondências de guerra), à vida provinciana (os boletins dos departamentos), às cenas da vida privada e da vida parisiense (a crônica parisiense)... Claro que não se trata de propor uma equivalência termo a termo, que seria absurda, mas de constatar que a série romanesca compartilha com o jornal o caráter fluido e elástico da rubrica jornalística. Balzac, constantemente reconstruindo a *Comédia Humana*, age como um redator-chefe, diminuindo certos textos, deslocando outros, mudando títulos ou suprimindo vários, para conseguir equilibrar sua composição. O sistema de *rubricagem* escolhido para *A Comédia Humana* permite, além disso, uma leitura sequencial da obra, parecida com aquela operada por um leitor unicamente interessado por uma rubrica específica do jornal. Mas, constantemente, no aparelho prefacial, Balzac lembra que a leitura adequada é a leitura integral, a leitura do total.

O ROMANCE CÍCLICO

A invenção do panorama romanesco é acompanhada, evidentemente, por aquela do ciclo. Não somente o romance se apropria da estrutura espacial da folha jornalística mas ele trabalha também sobre a estrutura temporal, isto é, a periodicidade. O romance-folhetim conduziu bastante naturalmente à invenção ou, mais ainda, à reinvenção do ciclo ficcional: os Pardaillan, os Rocamboles, os Chéri-bibi, os Rouletabille, mas também, em certa medida, os Rougont-Macquart e, mais tarde, os “Homens de boa vontade”, os Pasquier são, todos, filhos de folhetins. Como explica Anne Besson, trata-se, por uma publicação escalonada e regular, de estender à produção de vários romances o efeito produzido pelo romance-folhetim cotidiano. Os ciclos romanescos representam a adaptação desse modelo estrutural a “episódios” muito mais longos com dimensões de romance, e a uma periodicidade também muito mais longa: não se acompanha mais a intriga no dia a dia, o tempo de espera entre os episódios vai de alguns meses a vários anos: “Para nós,

o sucesso específico da forma cíclica é devido, em grande parte, ao fato de que esta *representação* do tempo que ele propõe tende a se impor à consciência do leitor como *experiência* do tempo (BESSON, 2004, p. 9). O ciclo permite inserir o romance na vida, escalonando os lançamentos. O leitor constata em seu próprio corpo o envelhecimento do herói recorrente. Anne Besson cita em seu livro sobre os ciclos o caso limite de um ciclo folhetinesco, a série *Brigitte* de Berthe Bernage, cuja heroína, jovem, torna-se mãe e em seguida avó, ao mesmo tempo que sua leitora. Para enfrentar esse risco de erosão, os romancistas podem inserir uma sociedade ou uma família inteira num ciclo, como Zola o fez com os Rougon-Macquart. O ciclo, como mostram os inúmeros efeitos de analepse, programa uma leitura descontínua que se organiza no cotidiano da vida.

O ROMANESCO DO COTIDIANO⁵

Muitos desses conjuntos romanescos, panorama ou ciclo, atestam um crescimento da dilatação do cotidiano já sensível no folhetim. Como nota Thomas Pavel, o século XIX vê a extensão da cena à custa do sumário, do *showing* à custa do *telling*. O romance longo, instruído pelo sucesso do romance-folhetim, busca fazer coincidir ao máximo o tempo da ficção com o tempo da leitura, vendo nisso uma garantia de sucesso. Não somente ele multiplica os momentos conversacionais, mas utiliza também o monólogo interior que permite uma perfeita coincidência entre o tempo do narrador e o tempo do leitor. Com isso, evidentemente, o romance perde sua “compacidade” em benefício de uma ilusão temporal.

Uma outra especificidade do século XIX é ser sensível à aritmética das horas. A regulamentação social do tempo ocorreu justamente no século XIX. Foi preciso esperar até 1891, por exemplo, para que uma lei impusesse o horário da capital ao resto do território. Ao longo do século, a divisão do tempo individual aumenta com a generalização de regulamentos nas oficinas, a gestão das atividades nos internatos, prisões, hospitais, asilos, a multiplicação das edições de jornais. Preencher o tempo constitui um imperativo obsessivo do século XIX que atinge, segundo a expressão do historiador das sensibilidades Alain Corbin, uma obsessiva “aritmética das horas”, levada em conta também pelo romance. O romance se mostra particularmente sensível aos novos ritmos que vêm sacramentar o cotidiano e a vida privada burguesa. Ele enumera horas, faz o inventário dos ritos domésticos. Esses

5 Sobre este romanesco do cotidiano, permitimo-nos remeter a nosso artigo “Montres molles et journaux fous. Rythmes et imaginaires du temps quotidien au XIX^e siècle”. *CONTEXTES* [online], 11 | 2012. Última consulta em 1^o de agosto de 2014. URL: <http://contextes.revues.org/5407>; DOI: 10.4000/contextes.5407

empregos ficcionais do tempo remetem ao desejo burguês de dividir o tempo que se encontra, por exemplo, na escrita de diários íntimos, agendas, livros de contabilidade, álbuns de fotografia, na difusão de manuais de bem viver no século XIX. O romance detalha com verdadeiro júbilo as obrigações cotidianas de seus personagens mais secundários, com uma espécie de frenesi dispendioso do tempo de seus leitores, que se supõem perder-se com embriaguez nessa enumeração das horas. É o que ocorre no início dos *Miseráveis*; Victor Hugo se preocupa em fixar os insignificantes rituais da vida do Monsenhor Myriel:

Como vimos, a oração, a celebração dos ofícios religiosos, a caridade, a consolação dos aflitos, o cultivo de um pedacinho de terra, a fraternidade, a frugalidade, a hospitalidade, a renúncia, a confiança, o estudo e o trabalho preenchem cada dia de sua vida. *Preenchiam* é a palavra certa, e, seguramente, essa jornada do bispo era cheia até a borda de bons pensamentos, boas palavras e boas ações. Entretanto, ela não era completa se o frio ou a chuva o impediam de passar, à noite, quando as duas mulheres se tinham retirado, uma hora ou duas no seu jardim antes de ir dormir. Perecia ser para ele uma espécie de rito se preparar para o sono pela meditação diante dos grandes espetáculos do céu noturno. (HUGO, 1998, t. I, p. 90)

Existe realmente um ritual do cotidiano que o século XIX descobre, embevecido, e que será parodiado, por exemplo, pelo romancista naturalista Henri Céard em seu romance *Um belo dia* (*Une belle journée*). Essa dilatação do cotidiano e de seus rituais é vista também nos romances longos do século XX. Todo o início de *Em busca do Tempo perdido*, de Marcel Proust, insiste na repetição imutável da rotina cotidiana. Mas o romance complica a distribuição temporal superpondo ao ritmo do cotidiano uma outra arquitetura de hábitos, também periódica, porém num ritmo mais amplo; é o sábado assimétrico, aquele do almoço adiantado em uma hora. Esse microfenômeno engendra uma nova dilatação do comentário quase épico:

O retorno desse sábado assimétrico era um desses acontecimentos interiores, locais, quase cívicos que, nas vidas tranquilas e nas sociedades fechadas, criam uma espécie de ligação nacional e se tornam o tema favorito das conversas, das brincadeiras, das histórias ilimitadamente exageradas; ele teria sido o núcleo perfeito para um ciclo legendário se um de nós tivesse tido a veia épica. (PROUST, 1988, p. 109)

Mais uma vez, o tempo do romance tenta coincidir com o tempo do cotidiano. Essas tentativas são ainda mais manifestas quando jogos com o calendário aparecem e remetem à obsessão do tempo cotidiano. Allain Vaillant observou que a anárquica, a prolífera floresta de livros, partes e capítulos que constituem *Os Miseráveis* se organiza em 365 capítulos, e pôde destacar equivalências entre o calendário assim constituído pelos capítulos e seu conteúdo (VAILLANT, 2002, p. 200 sq.). Menos pitoresco, existe manifestamente, por exemplo, um interesse pelo

“romance do cotidiano”. Trata-se do romance cuja unidade de tempo é regulada pela data de um dia anódino. Ao invés de explorar os anos em *travelling*, o romancista escolhe explorar no microscópio o desenrolar de um dia. Todo romance longo do século XX utilizará esse procedimento empregado, por exemplo, no episódio da consulta nos *Thibault* de Roger Martin du Gard, no *Ulisses* de Joyce ou nos romances inicial e final da saga dos *Homens de boa vontade*, de Jules Romains.

Todos esses procedimentos de dilatação e de experimentação do cotidiano (romance cíclico, romance panorâmico, romance do cotidiano) não são excludentes. Normalmente, eles se combinam e a multiplicação dos procedimentos explica a criação de obras monstruosas. Concluirei com um exemplo dessa multiplicação, uma vez que *Os Homens de boa vontade*, que constitui provavelmente uma obra-limite até mesmo pela óptica da problemática evocada, combina esses três procedimentos provenientes da matriz midiática.

A fundação da saga dos *Homens de boa vontade* se inicia por um romance intitulado *6 de outubro* (*Le 6 octobre*), ou seja, na terminologia proposta, um romance do cotidiano. O autor destaca, aliás, que se trata de um dia anódino que perdeu sua vocação para ser um dia histórico, já que a Primeira Guerra Mundial teria podido eclodir naquele dia. À multiplicidade de personagens evocados nesse romance corresponde a unidade de um dia cujo desenrolar é mostrado hora a hora. Jules Romains se preocupa em recriar os detalhes das tarefas cotidianas de cada um dos personagens evocados, em detalhar suas ocupações e seus rituais, constantemente no presente, como se o autor pegasse o leitor num tempo do cotidiano para em seguida conduzi-lo progressivamente para um tempo da ficção: “Queria permanecer o mais próximo possível da realidade viva, manter o seu contato no que ele tem de mais cotidiano, no tecido contínuo das horas” (ROMAINS, 1964, p. 112).

A composição dos capítulos por massas homogêneas submete o leitor a um ritmo baseado numa percepção do dia correspondendo ao que ele próprio pode viver... no ritmo de um pêndulo de relógio. Se *Os Homens de boa vontade* não são, evidentemente, um romance-folhetim, Jules Romains, no entanto, tirou todos os ensinamentos da entrada na era midiática. *6 de outubro* retoma em palimpsesto não somente as rubricas do jornal (a rubrica de meteorologia, a parte de almanaque sobre os santos, o editorial de Jaurès [ROMAINS, 2003, p. 15], o *fait divers*, a rubrica da Bolsa de Valores, a da moda), mas também, pelo viés da citação, reintroduziu de uma maneira icônica os artigos de jornais e comentários diversos que eles suscitam no leitor. Quase todos os personagens estão presentes pelo viés da leitura que fazem do jornal cotidiano. Sobretudo por técnicas narrativas complexas, a leitura

do jornal em monólogo interior (mas quem fala?) se funde à narrativa. Uma voz se eleva de tempos em tempos, comentando as notícias:

As pessoas, andando, liam seus jornais. E justo no momento em que, pulando as águas da sarjeta, sentiam o cheiro de uma lufada levemente repugnante, deparavam-se com um artigo intitulado *A sujeira de Paris*:

“O Sena, estagnado e negro, é apenas um lago de imundices. Não se lava; mal se varre; os solos exalam inúmeros odores e o esgoto funciona tão mal que esse engenhoso sistema, deformado e desregulado, favorece a infecção generalizada, as epidemias e, é preciso dizer? embora seu nome seja profundamente temido, o cólera...”

Sim, é preciso dizer? Há algumas semanas o cólera devasta São Petersburgo. Os jornais acabam de publicar notícias que tentam ser tranquilizadoras: o número de novos casos caiu para 141, o de mortos para 72. E afirmam que as fronteiras estão severamente protegidas. Mas o que podem os fiscais de fronteira contra os micróbios? Esse número modesto de mortos petersburgueses forma com o odor do esgoto parisiense uma mistura desagradável.

Aliás, nota-se bem mais perto, em Rabat, uma epidemia misteriosa: a peste ou febre amarela. Decididamente, o Marrocos nos traz problemas. Algum militar de folga encontrará facilmente o meio de trazer a peste, que se aclimatará imediatamente aqui, graças a este outubro realmente marroquino. A menos que esses militares sejam suprimidos no Marrocos e alhures. Há três dias, o caso dos desertores alemães de Casablanca tomara um aspecto incômodo. Esta manhã fomos informados que a Bulgária proclamou sua independência ontem, 5 de outubro. E a Áustria pensa em anexar a Bósnia-Herzegovina. “Dia histórico”, constata as manchetes dos jornais. Assim, vivemos ontem, 5 de outubro, um dia histórico. Lateralmente, é verdade. Estávamos, desta vez, completamente à beira da História. Nosso azar fará com que, mais cedo ou mais tarde, caiamos no meio dela. Mas, de fato, a Bulgária não era independente? O que nos contaram na escola? Longínquas lembranças. (ROMAINS, 2003, p. 15)

Romance cíclico, romance panorâmico, romance do cotidiano, *Os Homens de boa vontade* representam uma espécie de coroamento da dilatação midiática do romance.

Se é evidente que os interesses referenciais do romance no século XIX e, em especial, a ilusão realista explicam o excesso de detalhes e, por conseguinte, a dilatação da maioria dos romances do século XIX, parece necessário retomar essa questão historicamente, refletindo sobre a concorrência entre dois regimes de comunicação: de um lado a literatura e de outro a imprensa. O romance não pode se abster de uma reflexão sobre o universo midiático que propõe um discurso concorrencial sobre o mundo, visando à completude e à infinitude. E menos ainda se isolar, pois ele é, na quase totalidade de sua produção, anexado pela mídia sob a forma do folhetim. A grande força da Literatura é ser capaz de propor mutações poéticas dos fenômenos discursivos dos quais ela se aproxima. A experiência

do romance-folhetim permite descobrir e trabalhar um certo número de efeitos, como o trabalho panorâmico do real, a dilatação do tempo e os efeitos da periodicidade sobre a leitura. Esses procedimentos aperfeiçoados são exportados para fora da imprensa, para dar origem a estruturas-monstro, romances cíclicos, romance panorâmico, romance do cotidiano, ponto de partida das experiências ainda mais excessivas do início do século XX. Mais tarde, Perec, com suas pesquisas sobre o infranormal, fortemente inspiradas pela sociologia de Henri Lefebvre, desejará lançar uma busca por um cotidiano antimidiático.⁶

Os jornais falam de tudo, menos do cotidiano. Os jornais me aborrecem, não me ensinam nada.

[...] O que ocorre realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde está? O que ocorre todo dia, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o normal, o infranormal, o barulho de fundo, o habitual, como dar conta dele, como interrogá-lo, como descrevê-lo? Talvez se trate de fundar, desse modo, nossa própria antropologia: aquela que falará de nós, que buscará em nós o que nós pilhamos dos outros por muito tempo. Não mais o exótico, mas o corriqueiro. (PEREC, 1989, p. 10-12)

No entanto, o programa de Perec constitui menos uma verdadeira ruptura do que a evolução de um interesse pelo cotidiano ligado ao nascimento da era midiática.

Tradução de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Eric. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard, 1977.
- BALZAC, Honoré de. Lettres. Sur la littérature, le théâtre et les arts. II. *Revue Parisienne*, nº 1-3, p. 193-242, 1840.
- _____. Le Curé de Tours. In: _____. *La Comédie humaine*. t. IV. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Illusions perdues*. Paris: Flammarion, 2010.
- BESSON, Anne. *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*. Paris: CNRS éditions, 2004.
- BORY, Jean-Louis. *Tout feu, tout flamme*. Paris: Julliard, 1959.
- BOUCHET, Thomas. *Le Roi et les barricades: une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris: Seli Arslan, 2000.
- DUMASY, Lise (dir.). *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur*. Grenoble: Ellug, 2000.

6 Remetemos aos trabalhos de Michael Sheldermann.

- ECO, Umberto. *Du superman au surhomme*. Paris: LGF, 1995. Le livre de poche.
- FEYEL, Gilles. *La Presse en France des origines à 1944: histoire politique et matérielle*. Paris: Ellipses, 1999.
- FRANCE, Anatole. Balzac. *La vie littéraire*. t. 1. Paris: Calmann-Levy, 1888.
- GALVAN, Jean-Pierre. *Les Mystères de Paris: Eugène Sue et ses lecteurs*. Paris: Harmattan, 1998, 2 vol.
- HUGO, Victor. *Les Misérables*. Paris: LGF, 1998. Le livre de poche, 2 vol.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier, 1891.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: Fasquelle, 1907.
- LEULLIOT, Bernard. *Victor Hugo publie Les Misérables: correspondance avec Albert Lacroix, août 1861-juillet 1862*. Paris: Klincksieck, 1970.
- LYON-CAEN, Judith. *La lecture et la vie: les usages du roman au temps de Balzac*. Paris: Taillandier, 2006.
- _____. Une histoire de l'imaginaire social par le livre en France au premier XIX^e siècle. *Revue de synthèse*. 6^e série, n° 1-2, p. 165-180, 2007.
- MONTEPIN, Xavier de. *La porteuse de pain*. Paris: Fayard, 1970 [1884-1887].
- NETTEMENT, Alfred de. *Le roman contemporain, ses vicissitudes*. Paris: Jacques Lecoffre, 1864.
- PEREC, Georges. *Approches de quoi? (1973)*. In: _____. *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1988. Folio.
- ROMAIN, Jules. *Ai-je fait ce que j'ai voulu?* Paris-Namur: Wesmael-Charlier, 1964.
- _____. Les vieux lisent gravement l'article de Jaurès. In: _____. *Les Hommes de bonne volonté*. Paris: Gallimard, 2003. Bouquins.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. De la littérature industrielle. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} sept., p. 675-691.
- SAND, George. *Correspondance*. t. VII. Paris: Garnier Frères, 1970.
- THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien; poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 2007a.
- _____. Introduction. *Romantisme*. L'œuvre-monde au XIX^e siècle, n° 136, p. 3-13, juin 2007b.
- _____. Montres molles et journaux fous. Rythmes et imaginaires du temps quotidien au XIX^e siècle. *CONTEXTES* [online], 11 | 2012. <http://contextes.revues.org/5407>; DOI: 10.4000/contextes.5407.
- _____. Les Mystères urbains ou triomphes et échecs de la fiction politique au XIX^e siècle. In: APTER, Emily & BOUJU, Emmanuel (dir.). *La Fiction politique (XIX^e-XXI^e siècles)*, 2014 <http://www.raison-publique.fr/article696.html>
- THÉRENTY, Marie-Ève & VAILLANT, Alain. *1836, l'an I de l'ère médiatique*. Paris: Nouveau monde, 2001.

- THOVERON, Gabriel. *Deux siècles de paralittérature: lecture, sociologie, histoire*. Liège: Céfal, 1996.
- VAILLANT, Alain. *L'Amour-fiction: discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- _____. Prolégomènes théoriques: crise et littérature. In: _____. *La crise de la littérature: romantisme et modernité*. Grenoble: Ellug, 2006, p. 7-23.
- VAREILLE, Jean-Claude. *Le roman poulaire français (1789-1914): idéologies et pratiques*. Limoges-Québec: Pulim-Muit blanche, 1994.
- WOLF, Nelly. *Le Roman de la démocratie*. Vincennes: PUV, 2003.