



**ISABELLA CRISTINA STANGHERLIN SANTUCCI**

**O DONJUANISMO DE STENDHAL:  
A FIGURA DE DON JUAN NA CONSTRUÇÃO DO  
"ROMANTISMO" STENDHALIANO**

**CAMPINAS**

**2013**





**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ISABELLA CRISTINA STANGHERLIN SANTUCCI**

**O DONJUANISMO DE STENDHAL:**

**A FIGURA DE DON JUAN NA CONSTRUÇÃO DO "ROMANTISMO"  
STENDHALIANO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Teoria e  
História Literária, na área de História e  
Historiografia Literária.**

**Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar**

**CAMPINAS**

**2013**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

Sa59d Santucci, Isabella Cristina Stangherlin, 1988-  
O donjuanismo de Stendhal : a figura de Don Juan na construção do  
"romantismo" stendhaliano / Isabella Cristina Stangherlin Santucci. – Campinas,  
SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Marcos Antônio Siscar.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Stendhal, 1783-1842 - Crítica e interpretação. 2. Romantismo. 3. Don Juan  
(Personagem lendário). 4. Amor. 5. Mulheres. I. Siscar, Marcos, 1964-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.  
Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Stendhal's Don juanism : the figure of Don Juan in the construction of  
stendhalian "romanticism"

**Palavras-chave em inglês:**

Stendhal, 1783-1842 - Criticism and interpretation

Romanticism

Don Juan (Legendary character)

Love

Women

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Marcos Antônio Siscar [Orientador]

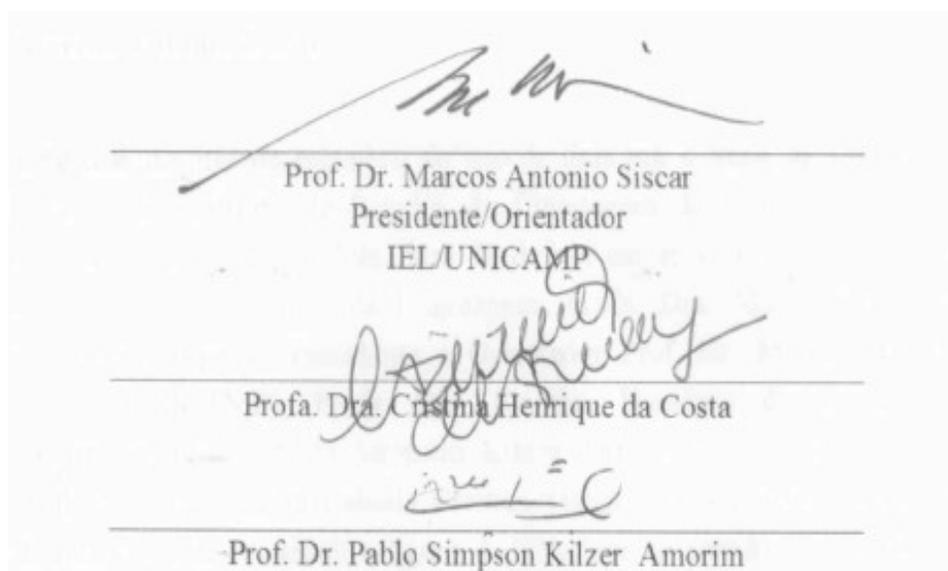
Cristina Henrique da Costa

Pablo Simpson

**Data de defesa:** 19-09-2013

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**BANCA EXAMINADORA:**



IEL/UNICAMP  
2013



*Aux S de ma vie, un chemin tortueux et sans fin.*



## AGRADECIMENTOS

---

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro.

Ao Prof. Dr. Marcos A. Siscar, meu orientador, pela paciência, pela compreensão, pelos conselhos e ensinamentos ao longo desses anos de pesquisa.

Aos professores Miriam V. Gárate, Mário Luiz Frungillo, Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Jeanne-Marie Gagnebin de Bons, pela amizade, pelos momentos em sala de aula e pela sabedoria sempre compartilhada com humildade.

Às professoras Cristina Vaz Duarte e Neide M. Durães Sette, pelas incansáveis conversas, pelo apoio intelectual, pelas primeiras palavras em francês e pela amizade que até hoje perdura.

Aos professores que integram a banca de defesa desta dissertação, Cristina Henrique da Costa e Pablo Simpson, e às professoras Verónica Galíndez Jorge e Maria José Cardoso Lemos, pela disposição, compreensão e simpatia.

À professora Cristina, em especial, pelo entusiasmo, diria, stendhaliano, e pelas valiosas dicas.

A meus pais, Dario Rogério Santucci e Elaine Stangherlin Santucci, por todo apoio, paciência e amor a mim ofertados desde 1988, quando meu gênio forte e inquisidor já se revelava.

A minha irmã Beatriz Stangherlin Santucci, pela amizade e convivência, pelas palavras carinhosas e pelos doces, pelos passos lado a lado - sempre - dados.

A meu companheiro Tiago Schuster, que há cinco anos provou que as laranjeiras ainda existem.

A minha avó Luiza Perez Moreno, pelo amor, pelas balas e guaranás, e pelo apoio nos estudos.

A minha avó Anézia Stangherlin, pelo carinho, pelas empadinhas, sempre a ouvir

Mozart e ler sobre as grandes revoluções.

A meu avô Dario Santucci, que desde meus primeiros passos incentiva a leitura.

A meu avô Roberto Stangherlin, nosso artista, que por meio da beleza de sua letra me inspirou a adentrar no reino das palavras.

À minha tia Patrícia Santucci Silva (Paty), pelas semanas de descanso, pelas orações, pelas palavras de incentivo e sabedoria.

À minha tia Marina Cesarino de Lima, pelos livros dados, pelas doces palavras e por toda ajuda, sempre, à nossa família.

Aos Stangherlins e Santuccis, Konarts e Schusters, pela memória e pelo hoje.

Aos amigos de sempre, Rafael A. B. Bisoffi e Karen de Andrade, pela ajuda, pelas fofocas, pelas palavras revigorantes.

A Diego Marocci (Dih) e Gabriel Rossi (Gabs), pela alegria e pela saudade.

Aos amigos nerds do IMECC e IFGW, Silvia Cucatti, Paulo Victor R. G. da Silva, Soraya Arashiro, Marina Lima (Marinona), Pedro V. Pimenta (Jesus), Wagner Nabarro, Isabel Luzia N. Santos (Bel), Marina V. (Marininha) e Kéren Ducas, pela amizade dedicada a mim e ao Tiago desde 2008.

À Vanessa Pacheco de Freitas, por toda ajuda oferecida, pela fidelidade e pelas horas de descontração regadas à pizza "sem carne".

Aos anjos-amigos, Mateus Y. Passos (Pai), Jorge H. da Silva Romero (Henry), Mariana L. Marques (Marie), Carmen C. R. Almonacid (Carmencita), Simone Petry (Si), Kaoma Paiva e Lucas Paiva (irmãos nerds), por todas as dicas e por todo suporte nesse percurso.

Aos mestres Rafael A. de Mello, Maria Amélia Araújo, Rémy Hérissé, Alain Gallardo e Mohammed Elkatter, pelas diversas línguas e culturas que me apresentaram.

Às Batatas, Mayara A. Correa e Jussara S. Rocha, pela amizade de hoje e sempre.

À Máfia (Marília Vieira, Livia Riberti, Aline Godoy, Ana Carolina Rotoli e Thaiara Baião), pelos melhores anos de minha vida.

À Livia C. Tellini (Livinha), Mônica Cavenaghi (Mô), Fernanda Job (Fer) e Isabela Godoy (Bela), que também integraram estes anos ao som de um bom rock.

À Camila Sartorelli Venturini (Cáh), pela amizade sincera e espontânea quando de minha mudança para Itapira.

À MEI, em especial à Talissa e Larissa, por todo amor que tem me dado.

Às minhas vizinhas e vizinhos de Barão Geraldo, em especial à Juliana P. Leite, por todo carinho e por todas as palavras de apoio nos momentos difíceis.

Aos amigos de Itapira e São Bernardo do Campo, pela lembrança, pela falta que me fazem.

À Edna e D. Lia, pelos conselhos, palavras e sabedoria sem igual.

A todos os professores do Coterra-Coterrinha, em especial à Tia Elaine, Tia Juleiva, Tia Ana Paula e Rosa, e do Objetivo-Itapira, especialmente à Francisco C. de Souza Jr., Roberto Mitt, Massao Hito, Hermes Amorim, Mateus B. Bueno, Marcus, Denilson, Penha, Ana Lúcia e Laura, por simplesmente tudo.

Enfim, aos professores e funcionários, em especial os da secretaria de Pós-Graduação, do IEL/UNICAMP que, sempre dispostos, esclareceram minhas dúvidas e permitiram que, ao fim desta jornada, nenhuma luz fosse apagada.



*I want a hero: an uncommon want,  
When every year and month sends forth a new one,  
Till, after cloying the gazettes with cant,  
The age discovers he is not the true one;  
Of such as these I should not care to vaunt,  
I 'll therefore take our ancient friend Don Juan—  
We all have seen him, in the pantomime,  
Sent to the devil somewhat ere his time.*

Lord Byron

*Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre  
Se tenait à la barre et coupait le flot noir,  
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,  
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.*

Charles Baudelaire



## RESUMO

---

Em 1789 um novo século se impôs ao mundo. Das Luzes à Escuridão, o homem francês tornou-se apenas homem. O medo, o silêncio e o tédio invadiam o coração de uma sociedade. O *sublime*, ou o *grotesco*, como diria Victor Hugo, inevitavelmente levaria a outra revolução. Na política, nos costumes, nas artes, o novo urgia por eclodir. Nesse cenário, Stendhal, homem, crítico e escritor de seu tempo, quer-se portador de uma reviravolta nunca antes concebida. Quer, assim, olhar para sua nação e refletir através do reino das palavras o que nela encontrava. Quer, da mesma maneira, retratar a alma de seus contemporâneos, ávida de emoções e de algo que há muito a França desconhecia, o amor-paixão. Para tanto, decide exumar como herói o demônio das terras do *midi*, o transgressor por natureza, o amante indomável, Don Juan. A presente dissertação, diante desse fato, tem por escopo a análise dessa figura que se torna central na produção romanesca do autor ao se transfigurar em *miroir* de um século e de uma nação pós-revolucionários. E nesse percurso, passando pelos diversos modelos de Don Juan da história literária pelo próprio Stendhal lembrados e criticados, observaremos de que maneira se constituiu seu ideal de Romantismo, o *Beau moderne*, em meio à incessante busca por um herói verdadeiro.

**Palavras-chave:** Stendhal, Romantismo, Herói, Don Juan, Transgressão, Amor, Mulher.



## ABSTRACT

---

In 1789, a new century imposed itself on the world. From Light to Darkness, the French man became just a man. Fear, silence and boredom invaded the heart of a society. The sublime, or the grotesque, as would say Victor Hugo, nothing else could provoke but the revolution. In politics, in mores, in arts, the new urged to hatch. In this scenario, Stendhal, man, critic and writer of his time, wants to hold a twist never before conceived. He wants, then, to look to his nation and reflect through the realm of words that which he could find in it. He wants, in the same way, to portray the soul of his contemporaries, eager for emotions and of something that remained unknown to France for a long time, love-passion. Therefore, Stendhal decides to exhume as hero the devil of midi's land, the transgressor by nature, the untamed lover, Don Juan. This thesis, in the face of this fact, has as its goal the analysis of this figure that became central in Stendhal's novelistic work as he is transfigured in *miroir* of a century and of a post-revolutionary nation. And along this path, passing through many different Don Juans of literary history, remembered and criticized by Stendhal, we will observe how it has constituted his ideal of Romanticism, the *Beau moderne*, amid the ceaseless quest for a true hero.

**Keywords:** Stendhal, Romanticism, Hero, Don Juan, Transgression, Love, Woman.



## RÉSUMÉ

---

En 1789 un nouveau siècle a s'est imposée sur le monde. Des Lumières aux ténèbres, l'homme français est devenu juste un homme. La peur, le silence et l'ennui ont envahi le cœur d'une société. Le sublime, ou le grotesque, comme a dit Victor Hugo, conduirait inévitablement à une autre révolution. En politique, dans les mœurs, dans les arts, le nouveau a été exhorté à éclore. Dans ce scénario, Stendhal, l'homme, le critique et l'écrivain de son temps, se veut porteur d'un bouleversement jamais conçu. Il veut donc se tourner vers sa nation et réfléchir à travers le règne de mots ce qu'il pouvait trouver en elle. Il veut, de la même façon, représenter l'âme de ses contemporains, avide d'émotions et de quelque chose qui est restée inconnue en France depuis longtemps, l'amour-passion. Par conséquent, Stendhal décide d'exhumer comme héros le Diable de la terre du *Midi*, le transgresseur par nature, l'amant sauvage, Don Juan. Cette thèse a, ainsi, pour objectif l'analyse de cette figure qui est devenue centrale dans le travail romanesque de Stendhal, par sa transfiguration en miroir d'un siècle et d'une nation post-révolutionnaire. Et sur ce chemin, en passant par de nombreux Don Juan de l'histoire littéraire, rappelés et critiqués par Stendhal, nous allons observer comment il a constitué son idéal de romantisme, le *Beau moderne*, au milieu de l'incessante recherche pour un véritable héros.

**Mots-clés:** Stendhal, Romantisme, Héros, Don Juan, Transgression, L'amour, Femme.



## SUMÁRIO

---

<i>Tan largo me lo fiáis</i> ou a eleição do donjuanismo como tema.....	p. 01
<b>1. <i>La révolution chez Stendhal</i>: a França do século XIX e a criação de um Romantismo.....</b>	<b>p. 09</b>
<b>1.1</b> Entre 1789 e 1815: o nascimento de um século e a revolução de uma nação.....	<b>p. 11</b>
<b>1.2</b> Primeiras inspirações românticas: a condenação e a construção de um movimento.....	<b>p. 32</b>
<b>1.3</b> <i>Beylisme</i> ou <i>le Beau Idéal Moderne</i> .....	<b>p. 43</b>
<b>2. O <i>Belo ideal</i> alheio e a exumação de Francesco Cenci.....</b>	<b>p. 63</b>
<b>2.1</b> O neoclassicismo de Stendhal: a procura de um herói e o encontro com Don Juan.....	<b>p. 65</b>
<b>2.2</b> A gênese de Don Juan: um ideal romântico.....	<b>p. 72</b>
<b>2.3</b> Entre o diabo e o amor: a atualidade romântica do <i>Burlador</i> de Molina.....	<b>p. 79</b>
<b>2.4</b> A idealização do caráter moderno de Francesco Cenci .....	<b>p. 93</b>
2.4.1 <i>Mise en abyme</i> pictórica.....	<b>p. 93</b>
2.4.2 Um puro Don Juan.....	<b>p. 95</b>
2.4.3 A italianidade de <i>Beatrice</i> de Reni.....	<b>p. 104</b>
2.4.4 O banquete na <i>Trasfigurazione</i> de Urbino.....	<b>p. 110</b>
<b>3. Os Don Juan's não-românticos e a concepção de Julien.....</b>	<b>p. 117</b>
<b>3.1</b> <i>Le Festin de pierre</i> ou a condenação do Don Juan de Molière.....	

.....	p. 119
3.1.1 Uma digressão contextualizadora de um clássico.....	p. 119
3.1.2 Um clássico: o caráter e a comédia segundo Stendhal.....	p. 125
<b>3.2</b> Don Juan de Lord Byron: o romântico equivocado.....	p. 131
<b>3.3</b> Julien: um classicista entre Molière e Byron.....	p. 145
3.3.1 Entre o <i>il faut que</i> e <i>mon roman est fini</i> : do orgulho à vaidade.....	p. 145
3.3.2 Relações entre texto e paratexto: de Molière à Byron, de Lafargue à Berthet.....	p. 161
3.3.3 <i>Coup de poignard italien</i> .....	p. 174
3.3.4 <i>L'influence de mes contemporains l'emporte</i> .....	p. 178
<b>4.</b> A falência de um gênero e a ascensão de outro: o encontro de <i>Don Giovanni</i> e <i>Lamiel</i> .....	p. 187
<b>4.1</b> <i>Don Giovanni</i> : a ópera de um gênio romântico.....	p. 189
4.1.1 O século XVIII e seu <i>Viva la liberté</i> .....	p. 189
4.1.2 <i>Che inferno, che terror</i> : o esfacelamento de um mito e a chegada do XIX.....	p. 192
4.1.3 As contradições de um caráter e o encontro com o caminho da glória.....	p. 194
<b>4.2</b> <i>Lamiel</i> : a primeira heroína donjuanesca do XIX.....	p. 197
4.2.1 <i>La fille du diable</i> .....	p. 197
4.2.2 <i>Se promener au bois</i> : a múltipla educação de uma heroína.....	p. 203
4.2.3 Um Don Juan <i>bossu</i> .....	p. 210
4.2.4 Entre a libertinagem e a libertação: uma revolta incendiária.....	p. 213
<b>5.</b> <i>À la fois un Saint-Preux et un Valmont</i> : as conclusões do <i>beylismo</i> na figura de Don Juan.....	p. 219
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	p. 233

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

---

- Figura 1. *Il ritratto di Beatrice Cenci*, Guido Reni.....p. 229  
Figura 2. *Trasfigurazione*, Raffaello di Sanzio.....p. 231



## LISTA DE ABREVIATURAS

---

### De Stendhal (em referências)

<i>Armance</i> . In: <i>Romans et nouvelles I</i> . Paris: Michel Lévy frères, 1854.	AR
<i>Chroniques Italiennes</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1855.	CI
<i>Chroniques pour l'Angleterre (1824-1825)</i> . Grenoble: Univ. Stendhal, 1988.	CPA
<i>Correspondance I (1800-1821)</i> . Paris: Gallimard, 1962.	CPC I
<i>Correspondance II (1821-1834)</i> . Paris: Gallimard, 1967.	CPC II
<i>Correspondance III (1835-1842)</i> . Paris: Gallimard, 1968.	CPC III
<i>Correspondance inédite</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1855.	CPI
<i>Courrier anglais IV</i> . Paris: Le Divan, 1936.	CA IV
<i>De l'amour</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1857.	DA
Des Beaux-Arts et du caractère français: Salon de 1827. In: <i>Mélanges d'art</i> . Paris: Le Divan, 1932.	DBA
<i>Histoire de la peinture en Italie</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1854.	HPI
Journal. In: <i>Oeuvres Intimes</i> . Paris: Gallimard, 1955.	JN
<i>La chartreuse de Parme</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1864.	CP
<i>Lamiel</i> . Paris: Flammarion, 1993.	LA
<i>Le rouge et le noir</i> . Paris: Flammarion, 1964.	RN
<i>Lucien Leuwen</i> . Paris: Gallimard, 1929.	LL

<i>Mélanges d'art</i> . Paris: Le Divan, 1932.	MA
<i>Mélanges d'art et de littérature</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1867.	MAL
<i>Mélanges de littérature II</i> . Paris: Le Divan, 1933.	ML II
<i>Mélanges de littérature III</i> . Paris: Le Divan, 1933.	ML III
<i>Mélanges intimes et Marginalia II</i> . Paris: Le Divan, 1936.	MIM II
<i>Mémoires d'un touriste I</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1854.	MT I
<i>Molière, Shakespeare, la comédie et le rire</i> . Paris: Le Divan, 1930.	MSR
<i>Oeuvres Intimes</i> . Paris: Gallimard, 1955.	OI
<i>Pensées: Filosofia Nova I</i> . Paris: Le Divan, 1931.	PE I
Projet d'article sur <i>Le Rouge et le noir</i> . In: KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul (Ed.). <i>Profil d'une Œuvre – Le Rouge et le Noir (Stendhal)</i> . Paris: Hatier, 1971.	PRO
<i>Promenades dans Rome I</i> . Paris: Calmann-Lévy, 1883.	PR I
<i>Promenades dans Rome II</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1866.	PR II
<i>Racine et Shakespeare</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1854.	RS
<i>Romans et nouvelles I</i> . Paris: Michel Lévy frères, 1854.	REN I
<i>Romans et Nouvelles II</i> . Paris: Gallimard, 1952.	REN II
<i>Rome, Naples et Florence</i> . Paris: Michel Lévy frères, 1854.	RNF
Salon de 1824. In: <i>Mélanges d'art et de littérature</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1867.	SL
Souvenirs d'Égotisme. In: <i>Oeuvres Intimes</i> . Paris: Gallimard, 1955.	SE
Vie de Henry Brulard. In: <i>Oeuvres Intimes</i> . Paris: Gallimard, 1955.	VHB
<i>Vie de Rossini</i> . Paris: Michel Lévy Frères, 1854.	VR
<i>Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase</i> . Paris: Honoré Champion, 1814.	VHM

## *Tan largo me lo fiáis* ou a eleição do donjuanismo como tema

---

A gênese do mito de Don Juan não é a atração irresistível de um homem pelo gênero feminino. É, antes, o embate, não simplesmente contra a morte como afirmou Jean Rousset<sup>1</sup>, mas contra o tempo, o *Chronos* determinado pelas leis dos homens, obstáculo para a plena fruição da vida, e o *Kairos* definido por um Deus tirano que tudo pune com a morte, morte que nada mais é do que a execução do tempo.

O primeiro Don Juan literário, atribuído a Tirso de Molina, de fato é um "burlador", não apenas de mulheres, mas de um tempo que vem lhe cobrar sempre atitudes maduras, isto é, baseadas em uma racionalidade hipócrita que se opõe a seu natural. Assim, acreditando-se eternamente jovem, tendo fé de que seus pecados sempre seriam perdoados, este cristão poderia dispor como desejasse do tempo ofertado por um Deus benevolente. Apenas seu desejo imperaria e qualquer regra, convenção ou lei seria descartada. Diversos avisos e chances de arrependimento são a ele dados. No entanto, em vários momentos da peça se mostraria crente na impunidade futura ao bradar "Tan largo me lo fiáis!"<sup>2</sup>.

Tempo haveria de sobra, mas não para ele: "No hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague"<sup>3</sup>. A morte vem enfim puni-lo por suas burlas. E vem punir, também, aos Don Juans de Molière, de Zamora, de Goldoni, de Bertati e aos muitos outros que desde 1630 fariam parte dessa imensa classe de "homens com nome"<sup>4</sup>.

Ora, constata Denis de Rougemont<sup>5</sup>, se todas as regras já foram burladas por Don

---

1 ROUSSET, Jean. *Le mythe de don juan*. Paris: Armand Colin, 1978.

2 "Que longo prazo me concedeis!" (Tradução minha). N.T.: Todas as citações da presente dissertação serão de minha autoria, dispensando, desta forma, a recorrência da indicação de tradução.

3 "Não há prazo que não chegue nem dívida que não se pague". MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. London: Cambridge University Press, 1967, p. 91.

4 Lembremos que o Don Juan de Molina denomina-se "un hombre sin nombre": é apenas um burlador, como indica o título da peça. Somente com Molière ele adquiriria conscientemente um nome, um caráter, indicados já no título *Dom Juan ou le festin de pierre*. Assim, quando já definidos e reproduzidos os elementos da história e do combate desse personagem, ou melhor, quando o Don Juan de Molina tivesse discípulos/descendentes, é que o donjuanismo se constituiria enquanto tradição literária.

5 ROUGEMONT, Denis de. *Les mythes de l'amour*. Paris: Gallimard, 1961, p. 119.

Juan, se todas leis, e mesmo a hipocrisia, foram por ele combatidas, haveria apenas uma solução para seu enredo. Seria preciso que Don Juan desaparecesse, seria preciso que ele morresse. Nada mais teria ele a fazer nesse mundo. Em realidade o crítico não faz senão ecoar a opinião de Stendhal a respeito dessa personagem: "C'est toujours un libertinage ardent, mais qui ne peut s'assouvir qu'après avoir bravé tout ce que les hommes respectent"<sup>6</sup>.

Mas e se todas as regras, instituições e afetações subsistissem?

Don Juan deveria ser exumado. De fato, nota ainda Rougemont<sup>7</sup>, desde a Regência (1715) até Luís XVI (1793) Don Juan povoaria o imaginário de uma aristocracia decadente, há muito afastada do verdadeiro heroísmo feudal de seus antecessores. O que dizer, então, do imaginário de seus sucessores, do século XIX pós-revolucionário francês em que vários filósofos, poetas e romancistas enxergaram e recusaram o auge do "Império" das conveniências e da hipocrisia, bem como a falência do heroísmo burguês e napoleônico?

Nesse contexto é que Stendhal ousaria trazer a imagem de um Don Juan que, a seu ver, causaria horror. Sim, porque diferentemente de seus contemporâneos, diante de um século em que julga, além de tudo, estar a mulher fora de moda, percebe o autor que os verdadeiros Don Juans, enérgicos heróis e combatentes, tornaram-se raros.

Sua alternativa seria, então, a de ressuscitar o Don Juan de sua preferência em uma nova configuração: Don Giovanni, o Don Juan de Mozart e Da Ponte, seria evocado pelo autor em *De L'Amour* (1821)<sup>8</sup> como um personagem envelhecido. Mas, é necessário dizer, essa velhice apresentada estaria a léguas de distância da glória final esperada para um herói "espanhol"<sup>9</sup>. Como afirma o autor<sup>10</sup>, esse caráter seria feliz se morresse no ápice de sua juventude, em batalha honrada contra um homem ou uma estátua. Já velho, vítima de sua

---

6 "É sempre uma libertinagem ardente, mas que só encontra satisfação após ter enfrentado tudo o que os homens respeitam". *MTI*, p. 336.

7 ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1962, p. 179.

8 *DA*, p. 211.

9 Digo espanhol porque todos os Don Juans apresentados pelos autores que aqui serão estudados ambientam suas burlas na Espanha, embora suas origens e características, no ver de Stendhal, estejam diretamente ligadas a nacionalidade do escritor/compositor.

10 *MTI*, p. 332

própria inconstância e insaciedade, Stendhal<sup>11</sup> o encontra entediado, a criticar a falsa moral, as leis sem sentido, as religiões infundadas de sua época<sup>12</sup>. Sofre por não possuir mais o prestígio, o brilho da aparência: já não é mais capaz de seduzir; já não luta mais contra o que lhe parece irracional. Apenas maldiz sua situação e dedica-se a um outro tipo de prazer: o de fazer o mal pelo mal.

Mas sequer isso conseguiria. A esse Don Juan restaria unicamente a melancolia de ver seu drama se aproximar do fim, de um fim comum e solitário. Nesse momento de tristeza invejaria a felicidade alheia mais banal. E aqui ele deixaria de ser o demônio em forma humana<sup>13</sup> de Tirso para se tornar a infeliz vítima seduzida e enganada por seu próprio desejo.

Todavia, destaca Giovanni Macchia<sup>14</sup>, esse Don Juan velho, em sua antítese formadora, torna-se também o representante de um tempo transcorrido, torna-se um personagem dotado de um passado e de uma história que estão longe de ser o acúmulo de instantes similares característicos do mito original. E é nesta tecla que o presente trabalho deverá tocar. Se o Don Juan de Tirso gabava-se de um tempo que não tinha, o Don Juan observado por Stendhal no século XIX terá muito tempo. Seu castigo não será, por ora, a morte, mas a vida.

Pensando essencialmente em Kierkegaard<sup>15</sup> quando este afirma que Don Juan passa a fazer parte do mundo enquanto princípio justamente ao ser dele banido, somos impelidos a concordar com Lavinia Similari<sup>16</sup>: cada época teve seu próprio Don Juan e nele - ou em suas vítimas - se reconheceu. Com efeito, Don Juan acompanha seu século, torna-se emblema de seu tempo, espelho dos hábitos e costumes contemporâneos. É um indivíduo que em seu isolamento vem opor-se ao universal, a uma sociedade e suas leis, e por isso

---

11 *DA*, p. 217.

12 Cf. MACCHIA, Giovanni. *Vie, aventure et mort de Don Juan*. Tradução Claude Perrus. Paris: Desjonquères, 1978, p. 26.

13 MOLINA, Tirso de., op. cit, p. 13.

14 MACCHIA, Giovanni., op. cit, p. 25.

15 KIERKEGAARD, Sören. *Los estadios eroticos inmediatos o lo erotico musical*. Tradução Javier Armada. Madrid: Aguilar, 1977, p. 63.

16 SIMILARI, Lavinia. Don Juan. Gloria y decadencia de un mito literario, p. 18. In: DE NEGGERS, Gladys Crescioni. *Don Juan: hoy, innovación y tradición en el teatro y el ensayo del siglo XX en España*. Madrid: Ediciones Turner, 1977.

mesmo, por sua exclusão de um todo definido, torna-se dele o retrato mais fiel.

Esse mito que atravessou diferentes eras e nações, portanto, muito se modificou em sua trajetória literária e histórica desde Tirso de Molina. Stendhal o notaria: nascido na terra do amor e da energia, tal personagem terminaria como um velho entediado em um século e uma nação onde nem o amor, nem o heroísmo, encontravam mais espaço. Mas esse Don Giovanni, em sua senilidade, transfigurar-se-ia em todos os Don Juans anteriores. Adquiriria a memória e experiência de seus antepassados, e por esse motivo Stendhal o elegeria.

Não à toa o castigo dado a esse Don Juan (agora) francês do XIX seria viver, viver para contar sua história, a história de sua época. E se até então ninguém havia prestado atenção no que tinham a dizer esses velhos libertinos, como afirma o próprio autor em *De L'Amour*<sup>17</sup>, a sua tarefa seria escutá-los atentamente.

Numa tentativa totalizadora que se inspira no sonho de Starobinski em traçar na história a genealogia dos personagens sedutores<sup>18</sup>, o presente trabalho de pesquisa terá então por objetivo a reflexão acerca do donjuanismo na obra de um autor que dizia ser Don Juan o mais íntimo de seus amigos<sup>19</sup>; que, ainda jovem, deixou Grenoble em direção a Paris com o projeto de ser um Don Juan<sup>20</sup> e que, como este, passaria dos arroubos amorosos da juventude à frieza da velhice<sup>21</sup>; que seria, de fato, por muitos visto como um monstro da sedução, um espírito infernal<sup>22</sup>; que, enfim, por conhecer esse caráter tão profundamente, desejou oferecer no século XIX um retrato de seu coração<sup>23</sup>.

Para tanto a dissertação procurará enxergar como Stendhal se serviu do

---

17 STENDHAL. *De L'Amour*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857, p. 221.

18 Cf. STAROBINSKI, Jean. "Opera and Enchantresses". In: *Opera Through Other Eyes*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

19 *DA*, p. 216.

20 *VHB*, p. 346.

21 "Alors, de la folie de seize ans je passe, en un clin d'oeil, au machiavélisme de cinquante et, au bout de huit jours, il n'y a plus rien que *glace fondant*, froid parfait" [Assim, da loucura dos 16 anos, passo, num piscar de olhos, ao maquiavelismo dos cinquenta e, ao fim de 8 dias, não há mais nada além do que *gelo derretido*, um frio perfeito]. *SE*, p. 1488.

22 *Ibid.*, p. 1504.

23 "J'aime ce qui peint le cœur de l'homme, mais de l'homme que je connais, et non pas des Riccaras." [Amo aquilo que retrata o coração do homem, mas do homem que conheço, e não dos Riccaras]. *Id.*, Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 556.

donjuanismo na crítica de seu século, de seu país e da literatura produzida por seus contemporâneos. Mais precisamente, pretenderá mostrar como o autor, partindo de uma figura velha que havia muito para contar, apropriou-se dos principais modelos de Don Juan da história literária na construção e reafirmação de seu conceito de Romantismo, e, principalmente, na inauguração de uma larga produção ficcional e de um conceito de herói apropriadamente "românticos".

O trabalho deverá, desta forma, seguir uma estrutura que possibilite ao leitor a percepção de uma teoria e de uma obra ficcional que intimamente se relacionam quando surge esse Don Juan, tornado em Stendhal o portador da Revolução nos costumes e na literatura do século XIX.

Assim, no primeiro capítulo uma contextualização histórica será cuidadosamente feita. Apresentaremos um panorama da França pós-revolucionária, com ênfase ao período da Restauração, mas um panorama que deverá receber continuamente, se não ininterruptamente, a intromissão daquilo que viu Stendhal em seu próprio tempo, uma vez que sua visão deve contribuir ao entendimento do que definiu por Romantismo. O próximo passo, destarte, será apresentar os primeiros interesses do autor pelo movimento que então surgia e, em seguida, sua própria concepção de arte romântica. Por fim, trataremos do *Beylismo*, o Romantismo entendido por Stendhal e aplicado a suas obras de ficção, dando especial atenção ao idealismo almejado pelo autor na construção de seus heróis.

No segundo capítulo, então, ofereceremos uma pequena introdução a respeito da incessante procura, por parte do autor, de um herói de energia, em busca de sua liberdade, e o encontro final, já longe de sua França decadente, com uma das maiores figuras da literatura ocidental: Don Juan. Segue-se uma breve redação acerca da gênese e características desta personagem definidas nas obras *Les Cenci* (1837) e *Mémoires d'un touriste* (1838). Tal síntese nos auxiliará a compreender a exaltação com que Stendhal, a exemplo de muitos outros escritores do período romântico, participando de um impulso escapista em direção às nações da paixão, do exótico e da violência, cultivou pela imagem primeva de Tirso de Molina.

Com efeito, este modelo espanhol marcaria, desde muito no imaginário do jovem

Beyle, o reencontro do autor romântico com o retrato de um herói que, por sua naturalidade, pudesse ainda causar espanto e emoção ao leitor, isto é, que pudesse ainda ser romântico. No entanto, apenas em 1837, após diversas incursões pela Itália, pátria-irmã da Espanha, depois de muitas digressões acerca da trágica Beátrice e uma versão da tragédia publicada em 1825 na *London Magazine*, nasceria de fato Francesco Cenci, o retrato stendhaliano de um "monstro" do século XVI, a verdadeira imagem de Don Juan que por vezes se confunde com a figura dos libertinos do século XVIII e com a ânsia do próprio século XIX em terminar algo que a Revolução havia deixado em suspenso. Debruçar sobre esta figura, então, será o próximo passo de nossa pesquisa, que deve fazer também uma pequena comparação da versão stendhaliana com *The Cenci*, escrito alguns anos antes por Shelley.

O terceiro capítulo vem na contramão do idealismo sonhado por Stendhal nestes heróis. É hora de observar os modelos de Don Juan pelo autor criticados, a saber, o de Molière - ou o clássico, imagem de uma França que o século XIX precisava apagar - e o de Lord Byron - ou o romântico equivocado, imagem de um século apático e inativo. Uma reflexão será feita a partir da condenação de Stendhal na tentativa de compreender de que maneira esses modelos não se ajustam à sua visão de Romantismo e, portanto, a seu século e à literatura que deveria retratá-lo. Em seguida, traremos à tona um dos mais enigmáticos e cruciais Don Juans construídos por Stendhal, o qual seria erguido, justamente, sobre a base daqueles que tanto criticara: Julien Sorel, de *Le rouge et le noir* (1830), será o pretense herói que oscila entre a representação do papel hipócrita do Don Juan de Molière e o sentimentalismo ingênuo, por vezes piegas, do Don Juan de Byron.

Finalmente, o quarto e último capítulo deverá trazer o outro modelo apreciado por Stendhal, o modelo, como veremos, romântico por excelência: o Don Giovanni de Mozart e Da Ponte. Uma contextualização inicial a respeito do gênero musical deverá aqui constar, dado que nosso autor teria, desse modelo, uma interpretação peculiar - e que muito se aproximaria, sem o saber, da de E.T.A. Hoffmann. Dessa interpretação, que daria relevo à figura feminina, chegaremos à construção e análise de Lamiel, o último dos Don Juans criado por Stendhal: o verdadeiro Don Juan das monarquias modernas; um Don Juan

inspirado em Molina, em Cenci, em diálogo com Julien, com Dona Anna, e, por isso, essencialmente romântico; um Don Juan, enfim, não Juan, mas Juanna.

Apontadas as diretrizes desta dissertação, o que se pretende, ao fim, é a construção de um retrato mais nítido, talvez diverso, de um século XIX iniciado em 1815, de uma França "moral" pós-revolução e de um Romantismo enquanto contestação por meio dessa figura mítica que perpassa toda a obra ficcional e crítica de Stendhal e que dela emerge como modelo de herói romântico.

Sim, porque na constituição de seus personagens Stendhal sempre a essa figura recorreria e em três momentos-chave, os quais já citamos na descrição dos capítulos, ele recriaria de fato o mito, isto é, reescreveria a personagem e seu enredo com os elementos-base reconhecidos na gênese de Molina, a saber, a inconstância (ou a libertinagem), a mulher e a morte, para justificar as mudanças de seu século e a necessidade de uma nova literatura.

Transfigurando-se em *miroir* de uma nova era, que da revolução política e social partia pouco a pouco à revolução moral e literária, o donjuanismo em nosso autor torna-se, assim, a pintura mais fiel de sua teoria romântica. Não sem razão, destarte, seus Don Juans se afastariam dos modelos "afetados" de Molière e de Byron para se inspirar nos modelos "naturais" de Tirso de Molina e de Mozart, mais apropriados às aspirações e precisões do século XIX.

Enfim, apesar de estar embebida em muito do que disse a crítica stendhaliana sobre o Romantismo, sobre o interesse pelo exotismo das nações da paixão, Espanha e Itália, e sobre a ascensão da mulher na obra do autor, a proposta da presente dissertação será, entretanto, nova. Se no percurso de pesquisa o que se encontrou foi apenas a reverberação das palavras e do pensamento do autor sobre Don Juan, o que se pretende, aqui, portanto, ultrapassará os limites da simples constatação: uma nova visão do romantismo stendhaliano, que aproxima o herói mítico da crítica ao século e às artes, virá à tona.



## **CAPÍTULO I**

### ***LA RÉVOLUTION CHEZ STENDHAL: A FRANÇA DO SÉCULO XIX E A CRIAÇÃO DE UM ROMANTISMO***



## 1.1 Entre 1789 e 1815: o nascimento de um século e a revolução de uma nação

---

"L'aimable auteur et moi nous pensons d'une manière opposée sur bien des choses; mais nous avons également en horreur ce qu'on appelle des *applications*"<sup>24</sup>, afirma Stendhal, aos 23 de julho de 1827, em prefácio a *Armance*, assinado pelo Conde de Chadeville<sup>25</sup>. Na realidade, ambos autores, aqui em diálogo, faziam parte da imensa e preciosa galeria<sup>26</sup> dos *moi's* de Henri-Marie Beyle, isto é, dos pseudônimos que adotaria o autor de Grenoble em seus romances, biografias, análises e críticas, correspondências e até mesmo autobiografias<sup>27</sup>. No entanto, Beyle, na voz de Stendhal, mostra-se lúcido ao observar na passagem acima citada que, apesar de partes de um mesmo todo, um autor-criador seria diferente de outro autor-criador, e ambos — e todos — autores-criadores seriam diferentes do homem-autor. Antecipa-se, aqui, o que mais tarde teorizariam tanto Mikhail Bakhtin quanto Roland Barthes a respeito das figuras do autor, do escritor e do leitor.

Como se sabe, para o crítico russo<sup>28</sup>, o autor-criador seria o componente da obra a quem se imputa a tarefa de dar forma estética, ou melhor, de recriar esteticamente os eventos da vida de uma dada pessoa oferecendo imagens e sistemas de imagens que não

---

24 "O amável autor e eu temos pensamentos opostos sobre muitas coisas, mas ambos temos horror ao que se chama *aplicações*." STENDHAL. Avant-Propos à *Armance* (1827). In: *REN I*, p. 01.

25 A autoria do romance é revelada em carta enviada aos 23 de dezembro de 1826 a Prosper Mérimée. Conde de Chadeville, na verdade Henri-Marie Beyle, hoje mundialmente conhecido sob a máscara do pseudônimo de sua obra mais divulgada, *Le Rouge et le Noir* (1830), esboça aqui as principais linhas de seu protagonista Olivier — que terá o nome alterado, posteriormente, para Octave — e interpela seu amigo Mérimée a respeito do desenlace e estilo da obra. Cf. *CPC II*, pp. 96-99.

26 Adams aponta 171 pseudônimos sob os quais Beyle teria se escondido - ou revelado, como bem destaca Starobinski. Cf. ADAMS, Robert M. Two 19th-Century Immoralists. *The Hudson Review*, New York, v. 8, n. 2, pp. 288-89, 1955. ; Cf. STAROBINSKI, Jean. "Stendhal Pseudonyme". *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1970, p. 189 et seq.

27 Cf. *VHB*.

28 BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: M. E. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, passim.

poderiam ser, de forma alguma, a imagem de si mesmo, pois que não pode ser criado na mesma esfera em que aparece como criador. É essa figura a quem Barthes<sup>29</sup> chamará de escritor, isto é, aquele que traz a morte ao autor-homem, pessoa humana, biográfica, em seus gostos, paixões e história, no momento mesmo onde a escrita começa e que dá à linguagem o *status* todo poderoso de "sujeito", voz impessoal da enunciação.

Todavia, pondera Bakhtin<sup>30</sup>, a figura do autor-criador pode contribuir para esclarecer a figura do autor-homem e trazer esta a tona no discurso. Em outras palavras, apenas depois de se colocar em evidência o sentido artístico de uma obra, como criação que é, um material de grande valor biográfico poderá, também, adquirir valor estético, e qualquer colocação que o homem-autor fizer a respeito de seu ato criativo será, assim, completa e devidamente esclarecida.

Fica claro, portanto, que é a voz do escritor que deve explicar a voz do homem, e não o contrário, uma vez que, como notamos na afirmação de Stendhal, aquele que cria nem sempre tem os mesmos pensamentos, as mesmas ideias e crenças, o mesmo modo de expressar o que vê e compreende, que tem a pessoa biográfica e, menos ainda, o outro autor-criador, fruto ou não de um mesmo homem.

No presente trabalho, contudo, não pretendemos nos ater a esses "nem sempre", mas, sim, nos "igualmente" que emergem das diversas vozes beylistas e que vêm esclarecer, num ricochetear, o homem e suas criações criadoras<sup>31</sup>. Desta maneira, esclarecemos, desde já, que se opta, aqui, pela adoção do pseudônimo Stendhal como voz autoral<sup>32</sup> e, por vezes, biográfica, em face da dificuldade em se distinguir e citar os quase

---

29 BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, passim.

30 BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 28.

31 Bem nota Henri Martineau, mas a respeito de outros dois pseudônimos, o que, no entanto, não invalida a questão: "Deux de ces personnages sont-ils en scène et en contradiction apparente, ils n'en représentent pas moins l'un et l'autre l'auter lui-même exprimant sous un double masque les antinomies de sa nature sincère." [Dois destes personagens estão em cena e em aparente contradição, mas tanto um quanto o outro representam o autor ele mesmo exprimindo-se sob uma dupla máscara as antinomias de sua natureza sincera]. MARTINEAU, Henri. *L'œuvre de Stendhal*. Paris: Albin Michel, 1951, p. 203.

32 Na contracorrente da denominação dada por Barthes, chamo de autor aquele que escreve, que organiza no papel o plano de suas ideias, uma vez que o próprio Stendhal, anterior a essas classificações, confunde os termos *auteur* e *écrivain*. Autor, aqui, não se referirá a pessoa, Henri-Marie Beyle, que pouco conhecemos. Mesmo quando forem citados trechos de correspondências, diários e autobiografias é do

duzentos nomes sob os quais Beyle se mascarou e do temor, talvez, em bater-nos com uma crítica e com uma classe de leitores que o conhece e canonizou sob esse nome. Justificada a adoção e feitas as devidas digressões (e antecipações), retornamos aos "iguais", em especial aos da citação com que esse capítulo se inicia.

Como vimos, em muitos pontos Stendhal, Chadeville e mesmo Beyle poderiam divergir; porém, sentiram o mesmo horror a respeito do que chamaram "aplicações", isto é, o gênero de mérito *literário*<sup>33</sup> que primava pela caricatura, pela distorção mordaz da imagem e do caráter de pessoas que os acasos da fortuna ou do nascimento colocaram em posição invejável. Gênero este, acrescentaria o autor, muito difundido em Londres e característico de obras como *Vivian Grey*<sup>34</sup> (1826) e *Matilda*<sup>35</sup> (1825). No entanto, se, por um lado, opunham-se a esse tipo de sátira pessoal e nominal, de outro seriam a favor da sátira de seu tempo, de seu triste século XIX no qual reinava o ideário "moderno" industrial do lucro e do trabalho como progresso ao lado da antiga ideia de "privilégio" que a aristocracia vencida insistia em carregar consigo. Obviamente, e Stendhal volta aqui a destacar,

[...] la même chose chacun la juge d'après sa position; c'est dans des termes aussi opposés que parlent de l'état actuel de la société des personnes *également*

---

autor que falaremos, uma vez que Beyle nessas obras também se mascara sob diversos nomes e, por diversas vezes, fantasia acontecimentos de sua vida. De fato, e aqui concordaremos com Barthes, a pessoa biográfica morre no momento em que escreve. O único cuidado que deve ser tomado, no entanto, é em diferenciar esse autor-escritor do narrador. Obras de cunho crítico e teórico, como *Racine et Shakespeare*, são obras desse autor-escritor que generalizamos sob o nome de Stendhal. Obras ficcionais, como *Le rouge et le noir*, são obras de um autor-escritor, Stendhal, que cede seu espaço a uma outra figura, a do narrador que conta uma história e que pode ser o autor mesmo, o autor mais jovem, ou mais velho, um dos personagens, um contemporâneo etc.

33 Grifo do autor. Cf. STENDHAL. *Avant-Propos à Armance* (1827). In: *RENI*, p. 01.

34 O romance de Benjamin Disraeli, publicado originalmente em dois volumes, o primeiro de 1826 e o segundo de 1827, traça a trajetória de aprendizado e formação de um herói que aspira o sucesso no mundo da política mas que, apesar de seus esforços, malogra. O cenário, a sociedade e os acontecimentos narrados fazem com que a figura de Grey seja frequentemente associada ao próprio autor, o qual serviu por décadas o governo britânico.

35 *Matilda, a tale of the day* é um romance de Constantine Henry Phipps, político do partido inglês Whig. Como no caso de Disraeli, a obra torna-se espaço privilegiado para a crítica à política da época, destacando-se pela "line of sturdy and moderate liberalism" [a linha do moderado e resistente liberalismo] que a percorre. MACKINTOSH, James. apud CASEY, Martin. PHIPPS, Constantine Henry., Visct. Normanby (1797-1863). In: *The History of Parliament: the House of Commons 1820-1832*. New York: Cambridge University Press, 2009.

*respectables* qui veulent suivre des routes différentes pour nous conduire au bonheur. Mais chacun prête des ridicules au parti contraire.<sup>36</sup>

Mas não ele, em relação aos outros *moi*, no tocante a esse estado atual da sociedade francesa no início do século.

Em 1760, sustenta o autor<sup>37</sup>, não era preciso muito para obter um favor dos senhores na sociedade: bastava o espírito, a graça, um pouco de humor e de honra. Mas, nesse momento, para que se tirasse algum proveito da máquina a vapor, a verdadeira regente do XIX, seria preciso insistir no trabalho e expurgar da mente qualquer tipo de ilusão. "Telle est la différence entre le siècle qui finit en 1789 et celui qui commença vers 1815"<sup>38</sup>.

Curiosa é essa ideia de que o século XVIII termina em 1789 e de que o XIX começa por volta de 1815<sup>39</sup>. E mais instigante ainda é essa suspensão temporal de aproximadamente 26 anos na história da França que bem demarca as palavras de Stendhal.

Debrucemo-nos nela. Em 1789, com a convocação dos Estados Gerais e a Queda da Bastilha, tem início a Revolução Francesa, a qual vem contestar, sob o hino da "*Liberté, Egalité, Fraternité*" de Jean-Jacques Rousseau e sob os ideais do Iluminismo, o *Ancien Régime* e suas estruturas, a manutenção dos privilégios do clero e da nobreza, tais como a isenção de impostos, mesmo no período de grave crise financeira pela qual passava a nação após a participação na Guerra de Independência dos Estados Unidos e na Guerra dos Sete Anos, e a opressão do Terceiro Estado, formado pelos camponeses sem-terra, pelos "*sans-culottes*" e pelos burgueses.

É de se crer que, pelas modificações sociais, políticas e econômicas provocadas pelas várias revoluções que a Revolução empreendeu, o século XIX poderia ter tido início já em 1789. Porém outros acontecimentos estariam por vir. A monarquia caiu por terra. A

36 "[...] cada um julga a mesma coisa de acordo com sua posição; é em termos bastante distintos que falam do estado atual da sociedade de pessoas igualmente respeitáveis que desejam seguir diferentes caminhos para nos conduzir à felicidade. Mas cada um julga ridículo o partido contrário." STENDHAL. *Avant-Propos à Armance* (1827). In: *RENI*, p. 02.

37 *Ibid.*, loc. cit.

38 "É essa a diferença entre o século que terminou em 1789 e aquele que começou por volta de 1815." *Ibid.*, loc. cit.

39 Curiosa, retifico, para nós, leitores de outro século. Bem recorda Jauss (2005), a sociedade pós-revolucionária teve consciência de que uma brecha havia sido aberta na História. Cf. JAUSS, Hans Robert. *Modernity and Literary Tradition. Critical Inquiry*, Chicago, v. 31, n. 2, p. 360, Winter 2005.

burguesia, heroína e vencedora, sobe ao poder. Mas seu triunfo se confundirá, bem nota Luiz Costa Lima<sup>40</sup>, com o retorno da nobreza, uma vez que, poderosa, assume uma posição conservadora e marca, de vez, a separação de seu aliado provisório: o povo, a classe popular, a "baixa" burguesia.

No entanto, em 1793, com o apoio dos membros ignorados do terceiro estado, os jacobinos darão início à fase mais negra da Revolução: o Terror. Luis XVI é guilhotinado na praça da Revolução, bem como membros da aristocracia, do clero e muitos girondinos. Danton, Marat e Robespierre sobem ao poder. A guilhotina passa a ser o instrumento de reação, de contestação. Diante desse cenário, os girondinos sobreviventes articulam um contra-ataque. Em 1794 derrubam Robespierre e a população partidária de seu governo. A guilhotina, nesse momento, volta-se contra o Terceiro Estado. Tem início a República do Diretório, fase de extremo conservadorismo em que a Alta Burguesia retorna ao poder.

Obviamente, esse governo não será aceito pela maior camada da população e, diante desse fato, certos membros da burguesia sentirão a necessidade de uma ditadura militar que pudesse enfrentar, com seu exército, tanto inimigos externos quanto internos, e que pudesse, ao mesmo tempo, manter a estabilidade política e econômica. E é aqui que surge a figura de Napoleão Bonaparte, general que em 18 de brumário (10 de novembro) de 1799 inaugura o governo que seria a base do mais majestoso Império que a França conheceria.

Até 1812 suas investidas foram um sucesso: conquista mais de 2 milhões de quilômetros quadrados em territórios na Europa. Mas em 1814, com a derrota na Batalha de Leipzig contra os exércitos da Rússia, Prússia, Áustria e Suécia, Napoleão é forçado, pelo Tratado de Fontainebleau, ao exílio na Ilha de Elba. Dá-se início, com o retorno da monarquia, à Primeira Restauração Francesa. Porém, em fevereiro de 1815, Napoleão consegue fugir de Elba e volta ao governo. Em junho do mesmo ano invade a Bélgica, mas é novamente derrotado na Batalha de Waterloo, que marca o fim do que ficou conhecido como o "Governo dos Cem Dias".

O Antigo Regime reaparece na figura dos Bourbons. É a Segunda Restauração

---

40 COSTA LIMA, Luiz. Stendhal e a Itália. In: STENDHAL. *Crônicas Italianas*. São Paulo: Max Limonad, 1981, p. 08.

Francesa que se inicia e, com ela, o novo século. Ora, se, de acordo com Stendhal, o alegre século XVIII havia acabado quando a revolta burguesa ameaçava alterar o panorama social e político da França — e mesmo da Europa, o século XIX começara quando todas as tormentas revolucionárias e todas as tentativas heroicas foram frustradas. Em um mesmo ano o herói Napoleão trouxera e destruíra esperanças. "Le 19 juillet, à deux heures et demie, j'avais lu dans la journée la capitulation de Paris; tout est perdu, même l'honneur"<sup>41</sup>, lamenta em seu diário o autor, que se encontrava em Milão desde 1814.

E nos mostrará Stendhal, em seu *Rouge*, que nem mesmo a posterior Revolução de Julho de 1830, liderada pela burguesia liberal em reação ao governo de Carlos X, alteraria essa atmosfera de impotência e descrença. Isso porque a alta burguesia, heroína de outrora, temendo o radicalismo da pequena burguesia, colocará no poder Luís Filipe de Orleans, o "rei burguês".

Enfim, longe de corresponder à generosidade social que se esperava de uma classe revolucionária, além de sequer possuir, sublinha Leyla Perrone-Moisés<sup>42</sup>, os encantos estéticos da aristocracia decadente, a burguesia vinha instaurar novamente o governo de poucos para poucos. Estava claro, para Stendhal, que o heroísmo pregado na Revolução revelava-se inviável nesse novo século, e toda esperança ou mesmo esforço nesse sentido seriam por ele considerados ingênuos e anacrônicos. "Siècle dégénéré et ennuyeux!", lamentaria na voz de uma de suas personagens do *Rouge*, "ah! dans les temps héroïques de la France [...]"<sup>43</sup>

A febre revolucionária havia passado e o povo havia perdido suas forças. Vivia-se, então, entre o medo da volta do *terror* e a nostalgia de uma grande aventura interrompida<sup>44</sup>. Uma mudança notável, afirma o Stendhal<sup>45</sup>, operou-se no caráter francês na primeira

---

41 *JN*, p. 1304.

42 PERRONE-MOISÉS, Leila. "Stendhal e a era da suspeita". In: *Flores na escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25.

43 "Século degenerado e enfadonho! Ah! Nos tempos heroicos da França [...]"! *RN*, p. 367.

44 Entre os camponeses, havia o medo do retorno dos direitos feudais; entre os nobres, o medo do *Terror*; entre os trabalhadores, o medo do amanhã. Nostalgia do sonho de igualdade, entre os homens do movimento; nostalgia da grandeza nacional, entre os antigos oficiais; nostalgia do *Ancien Régime*, entre os nobres; nostalgia de uma França governada pelos jovens, enfim, entre a juventude. CHARLE, Christophe. *Histoire sociale de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1991, p. 39.

45 STENDHAL. Troisième préface (1842). In: *DA*, p. XXIII.

metade do século XIX. O homem, diz Michel Crouzet<sup>46</sup>, que conheceu a vida e a morte, que enfrentou os limites do desespero, da fome e do perigo, e que, mudado pela Revolução, tenta regenerar-se, aparece no novo século entediado e sem mais nada a dizer:

L'effroyable changement qui nous a précipités dans l'ennui actuel et qui rend inintelligible la société de 1778, telle que nous la trouvons dans les lettres de Diderot à mademoiselle Voland, sa maîtresse, ou dans les Mémoires de madame d'Épinay, peut faire rechercher lequel de nos gouvernements successifs a tué parmi nous la faculté de s'amuser, et nous a rapprochés du peuple le plus triste de la terre.<sup>47</sup>

Em outras palavras, o homem que emerge após essa série de acontecimentos e mudanças seria também um homem mais rico em experiências, em ideias, em imaginação. Mas essa valiosa consciência adquirida era, por outro lado, incomunicável. Na impossibilidade de narrar, de contar o que viveu, esse novo francês permanecerá no silêncio do tédio, a afastar de si todas as ilusões da alma e do *esprit*<sup>48</sup>.

Talvez por esse motivo os jovens de um estrato social elevado<sup>49</sup>, a quem restou no século XIX uma nova espécie de doença, a tristeza<sup>50</sup>, tendo sempre em mente a ideia do *dever*, se esforçariam por ignorar o tédio e até mesmo fingiriam uma certa alegria. Em face desse comportamento, alertaria Stendhal em 1832: "[...] dans ce siècle [...] si ennuyeux, ce

---

46 CROUZET, Michel. *Essai sur la genèse du romantisme: la poétique de Stendhal*. Paris: Flammarion, 1983, p. 111.

47 "A terrível mudança que nos lançou no tédio atual e que torna ininteligível a sociedade de 1778 tal como a encontramos nas cartas de Diderot à srta. Voland, sua amante, ou nas memórias da sra. d'Épinay, pode levar a procurar qual dos nossos sucessivos governos matou entre nós a capacidade de se divertir e nos aproximou do povo mais triste da terra." STENDHAL. Troisième préface (1842). In: *DA*, p. XXII.

48 Para Musset, esse estado de suspensão em que o homem do XIX se encontrava era produto mesmo da razão humana: "Qu'on ne s'y trompe pas: ce vêtement noir que portent les hommes de notre temps est un symbole terrible; pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur. C'est la raison humaine qui a renversé toutes les illusions, mais elle en porte elle-même le deuil, afin qu'on la console" [Que não nos enganemos: essa vestimenta negra que vestem os homens de nosso tempo é um símbolo terrível; para chegar até aqui foi preciso que uma a uma as armaduras caíssem por terra e os arbustos flor a flor. É a razão humana que inverteu todas as ilusões humanas, mas ela mesma carrega o luto, a fim de que alguém a console]. MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Libraire-Éditeur Charpentier, 1840, p.11.

49 Para Stendhal, no entanto, essa doença se tornará uma espécie de epidemia, pois que até suas personagens de um estrato social inferior, como Julien e Lamiel, sofreriam com os aborrecimentos de seu século. Mas, diferentemente dos jovens ricos, eles partiriam à ação para expurgar tal herança.

50 Lembremos aqui o diagnóstico dado pelos médicos ao estado de saúde de Octave no romance de Stendhal, *Armance*. Octave, como seus contemporâneos, sofria de tristeza e de tédio. Cf. *AR*, p. 09.

qu'il y a de mieux à faire, c'est tout simplement de ne pas nier son ennui"<sup>51</sup>.

O tédio, portanto, jamais deveria ser negado. E menos ainda deveria ser negado esse estado de *comédie perpétuelle*<sup>52</sup> a que todos assistiam sem rir e que fazia parte, segundo o autor, da herança deixada pelas diversas instituições e governos que reinaram entre o estouro da Revolução Francesa e o fim da Revolução de Julho. À França herdeira deste período, Stendhal daria a alcunha de *Morale*:

[...] rien ne ressemble moins à la France gaie, amusant, un peu libertine, qui de 1715 à 1789 fut le modèle de l'Europe, que la France grave, morale, morose que nous ont léguée les jésuites, les congrégations et le gouvernement des Bourbons de 1814 à 1830.<sup>53</sup>

Na sequência do trecho, resume o autor: tendo substituída sua costumeira alegria pela gravidade e pelo espírito de dignidade, a França acabara por se *inglesar*<sup>54</sup>, por se tornar a nação do *spleen* e, como veremos, da conveniência. E não apenas por consequência dos governos sob Restauração ou da Igreja.

De fato, divaga na voz de seu protagonista Octave, de *Armance* (1827)<sup>55</sup>, desde que a máquina a vapor havia se tornado a rainha do mundo, e dado "l'esprit mouton de l'Europe"<sup>56</sup> que faria da Inglaterra o modelo a ser imitado, o império da razão, sob a ideia do útil e do positivo que acompanhavam a cançoneta do lucro industrial, transformaria os títulos e alegrias da nobreza em absurdo e, principalmente, asfíxiaria a planta a que Stendhal chamou de "amor":

---

51 "nesse século [...] tão tedioso, o que se tem de melhor a fazer é simplesmente não negar o tédio". *PRO*, p. 69.

52 Comédia, aliás, que para Stendhal já não causava mais riso. Vale aqui a lembrança do romance *Les comédiens sans le savoir* de Balzac, publicado em 1846, quatro anos após a morte de Stendhal, em que o autor traz uma reflexão a propósito dos tipos parisienses. Cf. BALZAC, Honoré de. *Les comédiens sans le savoir*. In: *La comédie humaine VII*. Paris: Éditions de la Nouvelle revue française, 1955.

53 "[...] nada se parece menos com a França alegre, divertida, um pouco libertina, que de 1715 a 1789 foi o modelo da Europa, do que a França grave, moral, pesada que nos legaram os jesuítas, as congregações e o governo dos Bourbons de 1814 a 1830". *PRO*, p. 71.

54 STENDHAL. Troisième préface (1842). In: *DA*, p. XXII.

55 *AR*, p. 96.

56 "o espírito carneiro da Europa". *PRO*, p. 70..

La vie laborieuse, active, tout estimable, toute positive, d'un conseiller d'État, d'un manufacturier de tissus de coton ou d'un banquier fort alerte pour les emprunts, est recompensée par des millions, et non par des sensations tendres. Peu à peu le cœur de ces messieurs s'ossitie; le positif et l'utile sont tout pour eux, et leur âme se ferme à celui de tous les sentiments qui a le plus grand besoin de loisir, et qui rend le plus incapable de toute occupation raisonnable et suivie.<sup>57</sup>

Será contra essa classe de pessoas que faziam do lucro e do capital sua única paixão que Stendhal publicará, em 1825, o panfleto *D'un nouveau complot contre les industriels*<sup>58</sup>. Servindo-se de um humor mordaz que já aparece nas primeiras linhas com o diálogo entre o "vizinho" e o "industrial", retirado da obra de Saint-Simon<sup>59</sup>, o autor criticará o orgulho que pretendia transformar os aliados da máquina a vapor em benfeitores da humanidade, bem como a própria sociedade, que a essas figuras aplaudia.

Pendant que Bolivar affranchissait l'Amérique, pendant que le capitaine Parry s'approchait du pôle, mon voisin a gagné dix millions à fabriquer du calicot ; tant mieux pour lui et pour ses enfants. Mais depuis peu il fait faire un journal qui me dit tous les samedis qu'il faut que je l'admire comme un bienfaiteur de l'humanité. Je hausse les épaules.<sup>60</sup>

Vemos claramente, nesse excerto, que Stendhal não considerava tais homens os novos benfeitores da humanidade porque, interessados apenas em construir o reino do capital, jamais poderiam ser comparados aos verdadeiros heróis. Como discutimos, nas várias fases de governo da Revolução Francesa, esses membros da alta burguesia já tinham se revelado extremamente conservadores e pouco preocupados com o bem-estar do proletariado. O heroísmo, para o autor, agora pertencia aos revolucionários que

---

57 "A vida laboriosa, ativa, muito estimável, muito positiva de um conselheiro de Estado, de um fabricante de tecidos de algodão ou de um banqueiro muito esperto para os empréstimos, é recompensada por milhões, e não por sensações ternas. Pouco a pouco o coração desses senhores ossifica-se; o positivo e o útil são tudo para eles, e suas almas se fecham ao sentimento que tem a maior necessidade de tempo e que torna incapaz qualquer ocupação razoável e contínua". STENDHAL. Préface (1826). In: *DA*, p. XIII.

58 Mais uma vez vale lembrar aqui de outra produção balzaquiana, *La Maison Nucingen*, publicada em 1837. Cf. BALZAC, Honoré de. *La maison Nucingen*. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1838.

59 Cf. SAINT-SIMON, Henri. *Catéchisme des industriels*. Paris: Imprimerie de Sétier, 1823.

60 "Enquanto Bolívar libertava a América, enquanto o capitão Parry se aproximava do polo norte, meu vizinho ganhou dez milhões com a fabricação de chita; melhor para ele e para seus filhos. Mas não estou nem aí para o jornal por ele pago e que me diz todos os sábados que é preciso admirá-lo como benfeitor da humanidade". Id., *D'un nouveau complot contre les industriels*. In: *MAL*, p. 332.

verdadeiramente possuíam o espírito libertário e que não se consideravam superiores aos outros, como Bolívar, líder nas guerras de independência da América espanhola, e o capitão Parry<sup>61</sup>.

Além disso, repara Stendhal, sempre com a mente voltada para o útil e positivo, muitos sentimentos finos e raros, como o amor, seriam ininteligíveis a esses homens de cifras. Assim é que o amor apaixonado, ou seja, aquele "qui se nourrit de grands sacrifices, [qui] ne peut subsister qu'environné de mystère, et [qui] se trouve toujours voisin des plus affreux malheurs"<sup>62</sup>, pareceria ridículo no século XIX.

Os modos de pensar e agir do homem em sociedade, então, em consequência da influência exercida pela alta burguesia desde o início da Revolução, extremariam a cautelosa obrigação de "não amar". Não amar por medo do ridículo e da humilhação diante de todos em um salão. O século era triste e caprichoso, insiste o autor, e era preciso tomar algumas precauções contra ele: era preciso se esconder<sup>63</sup>. E não à toa falaria do amor, em seu pretenso tratado de "*médecine morale*"<sup>64</sup>, *De L'amour* (1822), como uma espécie de doença, de loucura e numa linguagem que chamou de "filosófica", isto é, capaz de afastar qualquer ideia voluptuosa que o título poderia sugerir ao leitor<sup>65</sup>.

---

61 Provavelmente Stendhal se refere ao explorador inglês William Edward Parry (1790-1855), um dos primeiros a realizar expedições ao Polo Norte. Cf. ENGELMANN, Godefroy. *Carte Des Découvertes Du Capitaine Parry en 1819 et 1820*. Londres: Bureau hydrographique de l'Amirauté, 1820.

62 "que se alimenta de grandes sacrifícios, que só pode sobreviver se envolto de mistério, e que é sempre acompanhado de desgraças terríveis". Id., "L'abesse de Castro". In: *CI*, p. 20.

63 Seu amigo e confidente Sainte-Beuve lembra o que dizia Stendhal em vida: "Ma sensibilité est devenue trop vive, écrivait-il deux ans avant sa mort; ce qui ne fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang. Tel j'étais en 1799, tel je suis encore en 1840: mais j'ai appris à cacher tout cela sous de l'ironie imperceptible au vulgaire." [Minha sensibilidade se tornou muito viva, escrevia dois anos antes de sua morte; o que de leve toca os outros me fere até sangrar. Assim eu era em 1799, assim eu sou ainda em 1840: mas eu aprendi a esconder tudo isso sob uma ironia imperceptível ao vulgo] STENDHAL apud SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Causeries du lundi*. Paris: Garnier Frères, 1856, v. 9, pp. 244-45.

64 *CPC II*, p. 560.

65 Entretanto, a ideia de escrever sobre o amor vem a Stendhal em socorro de sua paixão desesperada por Métilde Dembowska Viscontini. Como confessa em sua obra *Souvenirs d'Égotisme* (1827): "[...] et respirant l'idée de Métilde par tous les sens. Je montais dans ma charmante chambre, au troisième, et je corrigais, les larmes aux yeux, les épreuves de l'*Amour*. C'est un livre écrit au crayon à Milan, dans mes intervalles lucides" [(..) e respirando a ideia de Métilde por todos os sentidos. Eu subia a meu charmoso quarto, no terceiro andar, e corrigia, com lágrimas nos olhos, as provas de *Amour*. É um livro escrito a lápis em Milão, nos meus intervalos de lucidez]. *SE*, p. 1462.

[...] car pour comprendre cette passion, que depuis trente ans la peur du ridicule cache avec tant de soin parmi nous, il faut en parler comme d'une maladie; c'est par ce chemin-là que l'on peut arriver quelquefois à la guérir.<sup>66</sup>

Era preciso muita audácia para pensar – e mais ainda falar – sobre a "doença amor" na França diante do temor que pairava nesse início de século. Temor, acima de tudo, de expressar uma opinião sobre algo ou alguém em um salão e de ser, repentinamente, surpreendido por um "fabricante em..." que repreende em alto e bom som a posição daqueles "ultras" que ousavam emitir uma ideia ridícula sobre qualquer coisa<sup>67</sup>. Mas, como declara Octave em *Armançe*, as pessoas são tolas de ter medo. Elas acreditam viver ainda sob os tempos revolucionários, em uma cidade sitiada, e por essa razão a si impõem o silêncio.

Não sem motivo, portanto, declararia na voz de um de seus personagens: "Il n'y a plus de passions véritables au XIX<sup>e</sup> siècle: c'est pour cela que l'on s'ennuie tant en France. On fait les plus grandes cruautés, mais sans cruauté"<sup>68</sup>. O amor, ou o que o substituiu mais comumente, roubando-lhe o nome, retifica Stendhal<sup>69</sup>, tudo podia na França de Luís XV. Cinquenta anos depois, tudo mudara: a corte não mais existia e a burguesia já espriava seus vícios nos salões das grandes e "civilizadas" cidades. A mais estimada dentre todas as mulheres, outrora rainha do destino masculino, amada e conservada como uma joia, já não estava mais *na moda*.

Em outras palavras, assevera o autor<sup>70</sup>, a mulher que nas "cortes galantes e

---

66 "[...] porque para compreender essa paixão, que há trinta anos é escondido com tanto cuidado por medo do ridículo, é preciso dela falar como uma doença; é por esse caminho que um dia conseguiremos curá-la". *DA*, p. XXI.

67 Cf. *AR*, p. 95.

68 "Não há mais paixões verdadeiras no século XIX: é por isso que nos entediamos tanto na França. Cometem-se as maiores crueldades, mas sem crueldade". *RN*, p. 331.

69 Na verdade, percebe Stendhal, o verdadeiro amor, ao qual chama de amor-paixão, nunca existira em seu país, uma vez que para seu nascimento era indispensável a solidão e, na França, acostumado à vida dos grandes salões, um homem jamais poderia se dedicar ao silêncio dos desvãos da imaginação. O que substituiria esse amor, então, seria o amor-gosto, isto é, um amor delicado, de bom-tom, que é levado pela vontade, que sabe previamente quando cada movimento deve ser realizado, que se adapta a outros interesses da vida. É um amor que sobretudo se apega à beleza da amada, e, por essa razão, estaria sempre acompanhado de uma certa vaidade e admiração. Cf. *DA*, pp. 02, 22 e 27.

70 *Ibid.*, p. 25.

cavalheirescas" de Francisco I e Henrique II e na "corte elegante" de Luís XV em tudo palpitava, deixando a marca de sua influência, sob um governo baseado na Razão e na Constituição não mais poderia exercer seu poder. De fato, neste século XIX, notaria com vigor Stendhal: "L'empire des femmes est beaucoup trop grand en France, l'empire de la femme beaucoup trop restreint"<sup>71</sup>. Isto é, como bem clarifica Jean Prévost<sup>72</sup>, a mulher do XIX já não obteria seu império por meio amor(-gosto), na condição de objeto venerado, mas, sim, por meio da intriga. Daí o desinteresse dos homens atuais, e da sociedade, de uma maneira geral, em relação a estas figuras antes ativas no manejo do poder.

Na verdade, a única paixão percebida pelo autor na civilização desse século era a vaidade. Vaidade esta que ocupara o lugar de todas as outras paixões na França e na alta sociedade da Europa, e que impedia que o homem se atrevesse a ser ele mesmo, levando-o sempre a ostentar uma aparência e um discurso antinaturais por estar constantemente preocupado com a opinião alheia. Como bem destaca Leila de Aguiar Costa<sup>73</sup>, Stendhal parece enxergar a vaidade do francês do século XIX do mesmo modo como a enxergou Madame de Staël em *Corinne*: como resultado do contato com a sociedade. Isso porque, esclarece a autora<sup>74</sup>, noções dialéticas e limitadoras, tais como o Bem e o Mal, ou como o Justo e o Injusto, por serem apreendidas também no meio social, sofreriam a influência de uns poucos que despoticamente criavam a ideia de moda. Obviamente, se o que ainda imperava era a vontade e necessidade de ser Outro, tais noções estariam sempre distorcidas: o que era mau se mascarava como bom; o que era injusto se disfarçava de justo.

Dizemos "ainda" porque a vaidade não era uma novidade para os franceses, segundo Stendhal. "Dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, la vanité, le *désir de paraître*, comme dit le baron de Foeneste, a jeté en France un voile épais sur les actions des hommes et surtout sur les motifs de ces actions."<sup>75</sup> No entanto, seria uma novidade suprema no campo do amor, onde

---

71 "O Império das mulheres é muito maior na França; já o da mulher, bem menor". Ibid., p. 278.

72 PRÉVOST, Jean. *La création chez Stendhal: essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1974, p. 231.

73 COSTA, Leila de Aguiar. *A italianidade em Stendhal*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 47.

74 Ibid., pp. 46- 47.

75 "Desde meados do século XVI, a vaidade, o desejo de *aparecer*, como diz o barão de Foeneste, deixou cair na França um véu espesso sobre as ações dos homens e, principalmente, sobre os motivos dessas ações". STENDHAL. Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 556.

se refinaria e imperaria<sup>76</sup>.

Dos quatro tipos de amor sobre os quais se debruça em seu tratado *De L'Amour* (1822), reconhece nosso autor, é possível encontrar apenas, nessa França triste do XIX, o amor-físico e o amor de vaidade<sup>77</sup>. O amor-paixão sequer existiu algum dia nessa nação; o amor-gosto, que reinou na Paris de 1760, observável nos romances de Duclos e de Crébillon, desaparecera<sup>78</sup>.

Restariam, então, dois tipos contemporâneos e nem sempre complementares a respeito dos quais Stendhal pôde refletir mais. Segundo o autor<sup>79</sup>, o amor de vaidade seria aquele em que o homem, impulsionado pelo desejo de parecer superior em meio a seus semelhantes, deseja ter a mulher *da moda*, assim como se deseja ter um belo cavalo. A amante, deste modo, torna-se mais um dentre os objetos de sua galeria de pequenos luxos e, por vezes, sequer serviria às suas necessidades físicas. Torna-se, involuntariamente, uma espécie de escrava destinada essencialmente a dar prazer à vaidade masculina, e, pobre ser (!), classificada na categoria "útil", jamais poderia ser amada: "[...] or, quand on n'a que de la vanité, toute femme est utile, aucune n'est nécessaire; le succès flateur est de conquérir et non de conserver."<sup>80</sup> Mas, acrescenta Stendhal, mesmo quando houvesse amor-físico, isto é, aquele que todos os homens experimentam pela primeira vez aos 16 anos, tanto uma mulher honesta quanto uma prostituta poderia oferecer a mesma felicidade: o gozo, a felicidade sem amor.

Por conseguinte, lamenta Mme. de Staël, a França, desde a aparição destes homens vaidosos e libertinos, se tornara o país em que as mulheres eram as mais infelizes:

---

76 Processo que começaria no amor-gosto e culminaria no amor de vaidade.

77 "[...] ici l'amour n'est que 'physique' ou 'de vanité'. Un bourgeois se tient pour très heureux de coucher avec une duchesse de 60 ans et il la trouve belle, si même elle est de sang royal il la trouve très belle." [...] aqui o amor é apenas 'físico' ou 'de vaidade'. Um burguês se tem como um felizardo por dormir com uma duquesa de 60 anos, e a acha bonita, ainda mais se ela tem sangue real]. Id., "Lettre à Antonio Benci (1824)". In: *CPC II*, p. 943.

78 Repara Musset, em sua *Confession d'un enfant du siècle* (1836), que o amor (amor-gosto, diria Stendhal), nesse momento, após todas as crenças caírem por terra, seria tratado como a glória e a religião: "une illusion ancienne" [uma ilusão antiga]. Cf. MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Libraire-Éditeur Charpentier, 1840, p. 11.

79 *DA*, p. 02.

80 "[...] ora, quando há apenas a vaidade, toda mulher é útil, nenhuma é necessária; o sucesso lisonjeiro é conquistar, não conservar." *Ibid.*, p. 124.

On appelait la France le paradis des femmes, parce qu'elles y jouissaient d'une grande liberté; mais cette liberté même venait de la facilité avec laquelle on se détachait d'elles. [...] l'homme à bonnes fortunes, tel que le dernier siècle nous en a fourni tant d'exemples, choisit les femmes pour victimes de sa vanité; et cette vanité ne consiste pas seulement à les séduire, mais à les abandonner.<sup>81</sup>

Em suma, do papel ativo no poder e no amor, a mulher, nessa transição secular, passaria ao papel passivo da conquista de uma vaidade sem paixão, que não mais a veria como "a mulher", mas como "qualquer mulher". Se antes, por meio do *amor-goût*, ela era "nécessaire à son bonheur"<sup>82</sup>, agora ela é apenas útil a seu sucesso. Ela, e todas as outras<sup>83</sup>.

Logo, nesse processo de sedução e abandono, guiando-se sempre pelo *dever* da conquista, a vaidade do homem francês do XIX precisará adotar algumas táticas. Em primeiro lugar, procurará se introduzir na sociedade da vítima almejada, empregando, nessa batalha, todos os meios intelectuais e financeiros dos quais poderia dispor<sup>84</sup>. Mas tamanho esforço de nada serviria nesse combate sem a arma mais cruel e doce de todas, a sempre eficaz galanteria.

*L'esprit de galanterie*, define Stendhal em suas *Chroniques Italiennes* (1837), não era, portanto, uma novidade. Ele surgira ao lado da vaidade, no século XVI<sup>85</sup> francês, quando o homem, não podendo revelar seu verdadeiro mérito, isto é, as verdades que

---

81 "Chamavam a França de paraíso das mulheres, porque aqui elas gozavam de grande liberdade; mas essa mesma liberdade vinha da facilidade com que os homens delas se livravam [...] os homens ricos, tais como os que o século passado deu tantos exemplos, escolhiam as mulheres como vítimas de sua vaidade; e essa vaidade não consiste em apenas seduzi-las, mas em abandoná-las". STAËL, Madame de. *De L'Allemagne*. Paris: Didot Frères, 1845, p. 31.

82 "necessária a sua felicidade." Ibid., p. 31.

83 Note-se a distinção: as mulheres (o todo) não estão mais *na moda*, isto é, elas perderam seu poder no sistema afetivo e político. Por esse motivo, não precisariam mais ser conservadas. Mas, quando o tiveram, cada qual teria assegurado seu estatuto de "mulher". A vaidade, ao contrário, procurando as mulheres *da moda*, isto é, aquelas que num determinado momento causavam furor nos salões por sua riqueza ou beleza, ofereceria a elas o estatuto de "cavalo", como comicamente compara Stendhal, ou qualquer outro animal/objeto que se deseja possuir apenas para mostrar a seus semelhantes.

84 Em carta a sua irmã Pauline Beyle, enviada em outubro de 1804, Stendhal analisa os modos de conquista que os homens de diferentes nações empregam. Interessante notar, já aqui, a influência que o clima e o governo exercem nos modos de ação. Cf. *CPCI*, p. 141.

85 A data atribuída a esse início da galanteria parece arbitrária, uma vez que o autor não aponta qualquer fato histórico que o justifique, e uma vez que o código de amor cortês já aparece com André le Chapelain no século XII. No entanto, a referência ao século XVI pode se referir à "idade de ouro" da cavalaria ou mesmo à terceira fase do romance de cavalaria, marcada, justamente, pelo espírito galante, a qual influenciaria autores como Ronsard, que sabidamente Stendhal leu.

continha em seu coração, conquistava a admiração da sociedade por meio de duelos ou nos campos de batalha. A mulher, sempre atraída pelos atos de bravura e pela coragem, se tornaria juiz do mérito masculino. Logo, era imprescindível ao homem desse período histórico que a mulher o distinguisse; era imprescindível, da mesma forma, que ele se mostrasse digno dessa distinção, e não apenas por sua atuação em campo. Esse homem deveria cortejar seu alvo, deveria vencer a batalha por ele<sup>86</sup>. Assim nascia, lamenta Stendhal, "l'esprit de galanterie, qui prépare l'anéantissement successif de toutes les passions et même de l'amour, au profit de ce tyran cruel auquel nous obéissons tous: la vanité. Les rois protégèrent la vanité et avec grande raison: de là l'empire des rubans"<sup>87</sup>.

Em suma, no século XVI a galanteria vinha como instrumento auxiliar do mérito militar, mas o amor, o amor-gosto, de bom-tom, previsível e de acordo com os costumes, ainda poderia existir e seria por ela configurado. Contudo, instintivamente nota Stendhal, ela viria, nos séculos seguintes, especialmente no XIX, em que o homem sequer possuía o mérito da farda, transformar o amor-gosto em amor de vaidade<sup>88</sup>.

---

86 Claramente essa definição oferecida pelo autor é uma reverberação daquela dada por Montesquieu em *De l'esprit de lois* (1758): "Ainsi naquit la galanterie, lorsqu'on imagine des hommes extraordinaires, qui, voyant la vertu jointe à la beauté et à la faiblesse, furent portés à s'exposer pour elle dans les dangers, et à lui plaire dans les actions ordinaires de la vie. [...] Cet esprit se perpétua par l'usage des tournois, qui, unissant ensemble les droits de la valeur et de l'amour, donnèrent encore à la galanterie une grande importance." [Assim nasceu a galanteria, quando se imaginou homens extraordinários, que, vendo a virtude unida à beleza e à fraqueza, foram levados a se expor por ela aos perigos, e a agradá-la nas ações triviais da vida. (...) Esse espírito se perpetuou por meio dos torneios, os quais, unindo os direitos do valor e do amor, deram também à galanteria uma grande importância]. MONTESQUIEU. *De l'esprit des lois*. Paris: Firmin Didot frères, 1858, p. 450.

87 "o espírito de galanteria, que preparou ao aniquilamento sucessivo de todas as paixões, e mesmo do amor, em proveito desse tirano cruel ao qual todos obedecem: a vaidade. Os reis protegeram a vaidade, e com razão: daí o Império das Condecorações". *CI*, p. 08.

88 Tanto seria colocado em prática esse *esprit de galanterie* que apenas com Maupassant, em texto publicado no *Le Gaulois* em 27 de maio de 1884, a morte dessa qualidade tão intrínseca ao caráter francês seria lamentada: "Les principaux signes du caractère français sont l'esprit, la mobilité, l'insouciance; - une certaine exaltation mêlée de scepticisme, de la générosité atténuée par de l'ironie, la bravoure et la galanterie. [...] Mais nous avons perdu la plus charmante de nos alités : la galanterie. Nous étions le seul peuple qui aimât vraiment les femmes ou plutôt qui sût les aimer, comme elles doivent être aimées, avec légèreté, avec grâce, avec esprit, avec tendresse, et avec respect. La galanterie était une qualité toute française, uniquement française, nationale." [Os principais traços do caráter francês são o espírito, a mobilidade, a imprudência; - uma certa exaltação regada de ceticismo, a generosidade atenuada pela ironia, a bravura e a galanteria. [...] Mas perdemos o mais charmoso de nossos aliados: a galanteria. Éramos o único povo que verdadeiramente amou as mulheres, ou melhor, que soube amá-las, como elas devem ser amadas: com leveza, graça, espírito, ternura e respeito. A galanteria era uma qualidade essencialmente francesa, unicamente francesa, nacional.] MAUPASSANT, Guy de. *La Galanterie*. In:

De fato, assegura Étienne de Jouy citando Mme. de La Fayette, a galanteria, na corte, era ainda uma espécie de prazer:

L'ambition et la galanterie étaient l'âme de cette cour, et occupaient également les hommes et les femmes: il y avait tant d'intérêts, tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part, que l'amour était toujours mêlé aux affaires, et les affaires à l'amour. Personne n'était tranquille ni indifférent: on songeait à s'élever, à plaire, à servir ou à nuire; on ne connaissait ni l'ennui ni l'oisiveté, et l'on était toujours occupé de plaisirs ou d'intrigues.<sup>89</sup>

Mas neste século, recorda Mme. de Staël, a galanteria, a serviço apenas do homem, expulsaria a mulher do sistema "cortês" (amoroso e político) e a inseriria no sistema da "caça" (vítima/algoz):

[...] la galanterie mettait les femmes, pour ainsi dire, hors de la loi. Quand leur règne d'un moment était passé, il n'y avait pour elles ni générosité, ni reconnaissance, ni même pitié. L'on contrefaisait les accents de l'amour pour les faire tomber dans le piège, comme le crocodile, qui imite la voix des enfants pour attirer leurs mères.<sup>90</sup>

Tal seria, destarte, a evolução da galanteria de um século para outro. Porém, para Stendhal, ela teria sido sempre condenável, uma vez que afastou para sempre o amor-paixão de seus compatriotas e instaurou a vaidade no seio de todos os *affaires*.

Deste modo, lamenta o autor, enquanto uma *alma terna*, inspirada pelo verdadeiro amor-paixão, em seus arroubos sentimentais, não conseguiria disfarçar seu embaraço diante da amada, jamais encontrando as palavras corretas para expressar o que lhe vinha à mente, o homem galante, em especial o do XIX, *alma prosaica*, precisaria sempre ter o sangue-frio

---

JUIN, Hubert (Org.). *Fin de siècles*. Paris: UGE, 1980.

89 "A ambição e a galanteria eram a alma dessa corte, e ocupava igualmente homens e mulheres: havia tantos interesses, tantas intrigas diferentes, e as mulheres de tudo participavam. Tanto que o amor estava sempre associado aos negócios, e os negócios ao amor. Ninguém era tranquilo ou indiferente: só se pensava em criticar, em dar prazer, em servir ou em prejudicar; ninguém conhecia o tédio nem a ociosidade, e estava-se sempre ocupado com prazeres e intrigas." Mme. de La Fayette apud JOUY, Étienne. *L'hermite de la Chaussée-d'Antin; ou, observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Pillet, 1815, p. 11.

90 "[...] a galanteria colocava as mulheres, por assim dizer, fora da lei. Quando seu reino momentâneo se desfazia, não havia mais generosidade, nem reconhecimento, sequer piedade. Imitavam todos os tratos de um homem apaixonado para fazê-las cair na armadilha, como um crocodilo, que imita a voz dos filhotes para atrair suas mães." STAËL, Madame de. op. cit, p. 31.

do controle, do cálculo, para obter as vantagens que julgava necessárias a seu sucesso. Estaria sempre a dizer coisas encantadoras, a espicaçar a vaidade de seu alvo. Estaria muito longe, diz Stendhal, da *naturalidade* ingênua, isto é,

[...] ce qui ne s'écarte pas de la manière habituelle d'agir. Il va sans dire qu'il ne faut jamais non-seulement mentir à ce qu'on aime, mais même embellir le moins du monde et altérer la pureté de trait de la vérité. Car, si l'on embellit, l'attention est occupée à embellir, et ne répond plus naïvement, comme la touche d'un piano, au sentiment qui se montre dans ses yeux.<sup>91</sup>

Naturalidade, portanto, em agir segundo as inclinações do coração que são, desde sua origem, habituais ao ser humano em busca do prazer. Natural que está muito longe, reforça o autor, do *hábito*, ou melhor, da constância que faz idênticos o ontem, o hoje e o amanhã. Natural que não é, explica Ann Jefferson<sup>92</sup>, um retorno ao mundo selvagem e puro, mas um natural que, dentro do sistema de convenções de uma civilização, procura sem disfarce sua felicidade.

Do exposto até aqui, concluímos que, para Stendhal, o amor de vaidade é produto de uma sociedade que teme o ridículo e que teme a inferioridade diante dos outros. É produto, enfim, da razão que, com a Revolução Industrial, vem dizer o que é ou não conveniente fazer ou dizer. Porém, é mister aqui revelar que, tão influente quanto os fatores acima citados, para o nosso autor, é o clima. Inspirado nas teorias de Cabanis, de Dubos e Montesquieu<sup>93</sup>, como bem lembra Henri Martineau<sup>94</sup>, e oferecendo a base do que mais tarde sistematizaria Taine a respeito dos caracteres essenciais<sup>95</sup>, Stendhal dissertará em vários capítulos de sua *Histoire de la peinture en Italie* (1817) a respeito do que chama de

---

91 "[...] o que não se afasta da maneira habitual de agir. Não é preciso dizer que nunca se deve mentir a quem se ama, como também se deve embelezar o mínimo possível e alterar a pureza de traços da verdade. Porque, quando embelezamos, a atenção se ocupa em embelezar, e já não responde ingenuamente, como o toque de um piano, ao sentimento que se mostra nos olhos". *DA*, p. 88.

92 JEFFERSON, Ann. *Reading Realism in Stendhal*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 49.

93 Cf. CABANIS, Pierre J. G. *Rapports du physique et du moral de l'homme*. In: *œuvres Complètes de Cabanis IV*. Paris: Firmin Didot, 1824.; MONTESQUIEU. *Lettres Persanes*. Paris: Pierre Didot, 1803.; MONTESQUIEU. *De l'esprit des lois*. Paris: Firmin Didot frères, 1858; DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris, 1719.

94 MARTINEAU, Henri. *L'œuvre de Stendhal*. Paris: Albin Michel, 1951, p. 209.

95 Cf. TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie d'art*. Paris: Germer Baillièrre, 1863.

"temperamentos".

Para o autor, são os climas, de uma maneira geral, dão origem aos temperamentos, e não a simples nacionalidade<sup>96</sup>. A brandura do ar, a ligeireza das águas, a constância da temperatura e um céu sereno, assim, produziriam o temperamento sanguíneo, ou seja, o temperamento da vivacidade, da vitalidade, da inteligência, e não da força. As mudanças bruscas na direção do ar, um calor vivo, uma grande diversidade dos objetos em redor formam o temperamento bilioso, isto é, aquele agitado pela bílis, pelo sangue que tudo invade. É um temperamento de energia, que estimula os nervos e a sensibilidade, característico de países como a Itália. O melancólico lhe parece próprio dos países de clima quente, mas onde a variação de temperatura é habitual, onde o ar exala diversas fragrâncias e as águas são duras e cruas<sup>97</sup>. É característico da Alemanha, onde os homens são solitários, taciturnos e indecisos, acreditando-se sempre com alguma moléstia. Homens, aliás, que levam tão a sério as questões amorosas a ponto de cometerem suicídio se não correspondidos<sup>98</sup>.

Misturando-se algumas características dos dois últimos climas descritos, tem-se o temperamento "bilioso-melancólico", variedade frequente em países como Portugal, Espanha ou Japão. Já com uma temperatura branda, com todas as demais circunstâncias favoráveis, mas agitada por variações frequentes, tem-se mais um temperamento misto, chamado "sanguíneo-bilioso". Esse, crê Stendhal, é o temperamento do homem na França. No entanto, confessa o autor, o temperamento sanguíneo é o mais corrente no país. Os franceses, em sua maioria, "ont du cœur", isto é, têm valor, têm valentia, mas são, acima de tudo, pessoas agradáveis, de boa companhia e de ideias brilhantes.

Logo, a influência do clima já predisporia o caráter francês a um certo modo de amar que muito se afastava daquele encontrado no temperamento bilioso ou melancólico. Sua simpatia e vitalidade estariam a serviço de uma vida em sociedade, nos Salões, jamais

---

96 Stendhal dá como exemplo o caso de um marinheiro holandês que se estabelece em Nápoles e que adquire o temperamento local (o bilioso). Cf. *HPI*, p. 236.

97 Stendhal em nota, explica: "saturées de sels peu solubles, ou de principes terreux" [saturadas de sais pouco solúveis, ou de princípios terrosos]. *Ibid.*, loc. cit.

98 Difícil não lembrar, aqui, de Werther... Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

a serviço dos arroubos solitários do amor-paixão. Acrescida a essa predisposição uma série de fatores que valorizaram a vaidade e a galanteria no decorrer da história, como discutimos, a França seria, na visão stendhaliana, o país onde reinariam o vazio e a hipocrisia, duas características a que o autor denominaria *bêtes d'aversion*. Vazio que aparecia em um período de silêncio e tédio pós-revolucionário. Hipocrisia que, como a lepra, compara o autor<sup>99</sup>, alcançara os povos mais civilizados do mundo e contaminava inclusive as mulheres; que expurgara a naturalidade e a alegria dos costumes; que, enfim, matara a pintura, a música e a literatura.

Era este o mundo negro do Norte a que Stendhal criticaria durante toda a sua existência. Ou melhor, era este o mundo negro que rejeitaria em favor dos países do "midi", as nações enérgicas, heroicas e apaixonadas do Sul. Sim, porque apenas em países como a Itália, em que o calor ardente inflama a bilis, afirma o autor, ainda seria possível encontrar aquela planta tão rara, o amor-paixão. Não sem razão desejou publicar seu tratado de *médecine morale* em italiano: "Ce livre sur l'*Amour*, je l'aurais publié en italien si je n'avais été contraint de quitter la chère Lombardie. L'avoir publié en français est une absurdité puisque l'amour ici n'est que 'physique' ou 'de vanité'."<sup>100</sup>

Mas pensemos melhor acerca desse panorama tão triste e enfadonho do século XIX. Sublinha Stendhal, no capítulo seguinte em que trata dos diversos temperamentos, que o clima poderia ser desmentido pela influência do regime. O governo, deste modo, interagiria com um temperamento que já era, por sua vez, influenciado pelas condições naturais. E tal era a situação da França no momento.

O temperamento sanguíneo, que já afastaria, por conta do clima brando, grandes sentimentos e atos enérgicos, receberia, no século XIX, um reforço e um inimigo. O reforço seria provido pela máquina a vapor, pela era industrial da razão que, ao instaurar o *Império da Conveniência*<sup>101</sup> e o medo do ridículo, incorporaria as já conhecidas vaidade e galanteria

---

99 *VR*, p. 352.

100 "Esse livro sobre o *Amor*, eu gostaria de tê-lo publicado em italiano se eu não tivesse sido forçado a deixar a querida Lombardia. Tê-lo publicado em francês é um absurdo, uma vez que o amor aqui ou é 'físico' ou 'de vaidade'." *CPC II*, p. 943.

101 *Id.*, Préface (1826). In: *DA*, p. V.

no âmbito do amor. O inimigo, paradoxalmente, seria o próprio governo.

Com efeito, o francês sob a Restauração, descrente do heroísmo burguês e diante de uma aristocracia decadente que se tornara títere do capital, começava, em seu tédio e tristeza, a questionar os valores até então mantidos em sociedade. Começava, estranhamente, a questionar a influência do clima em seu temperamento. Era a Revolução, descreve Stendhal<sup>102</sup>, que, meio século depois, após a sucessão de cinco governos díspares em forma e tendência, começava a entrar nos costumes. Ela havia começado em 1788, mas foi logo abortada; recomeçava, felizmente, nesse momento, mais precisamente em 1815. Sim, o 1815 em que malogra o heroísmo napoleônico, em que a melancolia e o enfado se opõem à antiga alegria.

Ora, constata Musset: "Napoléon mort, les puissances divines et humaines étaient bien rétablies de fait; mais la croyance en elles n'existait plus"<sup>103</sup>. Sub-repticiamente, então, inicia-se o que Stendhal chamou de *État en révolution*:

Un *État en révolution*, comme l'Espagne, le Portugal, la France. Cette situation d'un pays, donnant une passion vive à tout le monde, met du naturel dans les moeurs, détruit les niaiseries, les vertus de convention, les convenances bêtes, donne du sérieux à la jeunesse, et lui fait mépriser l'amour de vanité et négliger la galanterie. Cet état peut durer longtemps et former les habitudes d'une génération.<sup>104</sup>

E é justamente pelo fato de que esse processo poderia durar anos, talvez séculos, que ainda se observava como hábitos, na França, a hipocrisia e a vaidade. Agia-se como de costume por medo da inferioridade, por medo de que se descobrisse que, na verdade, depois de todas as batalhas políticas e sociais enfrentadas, o que se desejava intimamente era uma outra França, talvez uma França como a Itália, mais natural, mais amorosa, mais enérgica.

---

102 Id., Troisième Préface (1842). In: *DA*, p. XXI.

103 "Napoleão morto, os poderes divinos e humanos foram novamente restabelecidos; mas a crença neles já não existia mais." MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Libraire-Éditeur Charpentier, 1840, p. 08.

104 "Um *Estado em revolução*, como a Espanha, Portugal, a França. Esta situação de um país, proporcionando uma paixão intensa a todos, dá naturalidade aos costumes, destrói as tolices, as virtudes convencionais, as conveniências bobas, dá seriedade à juventude e faz desprezar o amor de vaidade e a galanteria. Esse estado pode durar muito tempo e formar os costumes de uma geração." *DA*, p. 122.

O antigo mundo sucumbira. Era preciso pensar e discutir o novo, e não apenas nos costumes. A arte, para Stendhal, em especial a literatura, espelho dos costumes de um povo, não poderia ser a mesma diante da mudança que sofrera o homem francês:

De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses moeurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide e plus total que celui de 1780 à 1823; et l'on veut nous donner toujours la même littérature! [...] le sot de 1780 produisait des plaisanteries bêtes et sans sel; il riait toujours; le sot de 1823 produit des raisonnements philosophiques, vagues, rebattus, à dormir debout, il a toujours la figure allongée; voilà une révolution notable. Une société dans laquelle un élément aussi essentiel et aussi répété que le *sot* est changé à ce point, ne peut plus supporter ni le même *ridicule* ni le même *pathétique*.<sup>105</sup>

Realmente, o *esprit français* que Stendhal encontrava na música, no teatro e, em especial, na poesia, causava-lhe horror. A literatura do início do século XIX, reforça o autor em posterior prefácio (1842) à obra *De L'Amour*, tinha por objetivo somente consolar a vaidade de uma nação triste e descrente em face à situação pós-revolução. Incapaz de retratar os verdadeiros acontecimentos e as verdadeiras ânsias da época, a literatura do período, lamenta o autor, preocupava-se apenas em rimar "gloire avec victoire, guerriers avec lauriers"<sup>106</sup>.

Nada seria mais enfadonho do que uma forma e um discurso antigos. Porém, alertamos Stendhal em *Racine et Shakespeare I* (1823), aquele *État en révolution* começava a invadir, também, a literatura. Estava-se às vésperas de uma Revolução como a que empreendeu David na pintura em 1780. Estava-se diante do Romantismo.

---

105 "De memória de historiador, jamais um povo experimentou, em seus costumes e prazeres, uma mudança tão rápida e tão total quanto aquela de 1780 a 1823; e querem nos dar sempre a mesma literatura! [...] o bobo de 1780 produzia zombarias néscias e sem sal; ele sempre ria. O bobo de 1823 produz raciocínios filosóficos, vagos, batidos, inverossímeis; ele está sempre inerte; eis uma revolução notável. Uma sociedade na qual um elemento tão essencial e tão repetido quanto *o tolo* mudou a esse ponto não pode mais suportar nem o mesmo *ridículo*, nem o mesmo *patético*." *RS*, p. 38.

106 "glória com vitória, guerreiros com loureiros". Id., *Troisième Préface* (1842). In: *DA*, p. XX.

## 1.2 Primeiras inspirações românticas: a condenação e a construção de um movimento

---

Quando da queda do Império Napoleônico e do retorno dos Bourbons ao governo, Stendhal parte a Milão. Na tão sonhada terra italiana, é apresentado a Ludovico di Breme e passa a frequentar seu camarote no teatro Scala<sup>107</sup>. Lá conhece a elite intelectual italiana que, nesse momento, discutia um novo movimento artístico, o Romantismo. Vivamente interessado nas discussões provocadas por Monti, Pellico, Visconti e Manzoni, torna-se um leitor devoto do jornal britânico de crítica literária *Edinburgh Review*, que descobre em 1816.

No mesmo ano, em diversas cartas a Louis Crozet, Stendhal revela sua surpresa e entusiasmo ao compreender que o verdadeiro "sistema romântico" não era obra dos alemães, sempre exagerados e bobos, mas, em especial, nesse momento, de um inglês<sup>108</sup>:

Ces plats Allemands toujours bêtes et emphatiques se sont emparés du système romantique, lui on donné un nom et l'ont gatê. Ce système tel qu'il est pratiqué par Lord Bai-ï-ronne (Lord Byron, jeune pair, Lovelace de trente-six ans) et tel qu'il est enseigné par l'*Ed[inburgh] Review* est sûr d'entraîner le genre humain.<sup>109</sup>

É, portanto, através da *Edinburgh Review*<sup>110</sup>, e quando conhece Byron e seu *Le Corsaire*, que o Romantismo adquiriria aos olhos de Stendhal, como veremos à diante, as

---

107 Cf. Id., Lettre à Adolphe de Marest. In: *CPC I*, p. 909.

108 Sua opinião a respeito de Byron, como se pode observar no terceiro capítulo de *Racine et Shakespeare*, mudaria após a leitura de outras obras, em especial de seu *Don Juan*.

109 "Esses alemães limitados, sempre bobos e enfáticos, apossaram-se do sistema romântico, deram-lhe um nome e o estragaram. Esse sistema, tal qual o praticou Lord Bai-ï-ronne (Lord Byron, Lovelace de 36 anos) e tal qual ensinado pela *Edinburgh Review*, certamente conduzirá a humanidade". Id., Lettre à Louis Crozet (28 septembre 1816). In: *CPC I*, p. 819.

110 Em nota à edição para a *Bibliothèque de La Pléiade* (Gallimard), Henri Martineau e Victor Del Litto nos contam que é no número 45 da *Edinburgh Review* que Stendhal encontra o artigo de Jeffrey sobre Byron que lhe revelaria o verdadeiro gênero romântico. Cf. DEL LITTO, Victor.; MARTINEAU, Henri. *Notes*. In: *CPC I*, p. 1386.

características de um movimento que primava pela expressão "des passions fortes et tendres"<sup>111</sup>.

No entanto, quando retorna a Paris, em 1821, encontra, para seu desgosto, o Romantismo francês monopolizado pelo partido conservador, Vigny, os irmãos Deschamps, Hugo e outros membros do futuro *Cénacle*<sup>112</sup>. Um Romantismo que, acima de tudo, sofria com a influência germânica importada por Madame de Staël.

Diante de tal cenário, e após a representação de Shakespeare sob vaias de jovens franceses patrióticos no verão de 1822, proporia Stendhal, em 1823, com seu *Racine e Shakespeare*, a definição do que considerava Romantismo<sup>113</sup>. Contudo, seria apenas diante da condenação do movimento pela Academia Francesa e pelo grão-mestre da Universidade de Paris, o Conde de Frayssinous, que o considerou um "ataque à monarquia e à religião organizada"<sup>114</sup>, que o autor, definindo-se como um romântico furioso<sup>115</sup>, isto é, "pour Shak[espeare] contre Racine, et pour lord Byron contre Boileau"<sup>116</sup>, se engajaria de fato no que chamou de batalha entre "clássicos" e "românticos", entre os exércitos *bleus* e *verts*<sup>117</sup>.

Assim, como resposta à pronúncia do *Manifesto contra o Romantismo* de Auger na sessão de 24 de abril de 1824 da Academia<sup>118</sup>, Stendhal decide publicar, em 1825, seu *Racine et Shakespeare II*.

---

111 "paixões fortes e ternas". Id., Lettre à Louis Crozet (1<sup>er</sup> octobre 1816). In: op. cit., p. 827.

112 O grupo literário com raízes em Paris tinha como publicação a revista literária *La Muse Française* e contaria, ainda, com o apoio de Sainte-Beuve, Lamartine, Mérimée, Musset, Dumas e Gautier.

113 Bem lembra Carlson (1997, p. 196), a maior parte de seu texto são traduções das seções do *Dialogo* de Visconti no *Il Conciliatore*.

114 apud CARLSON, Marvin A. *Teorias do Teatro*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 197.

115 Romântico a ponto de escolher como pseudônimo-mestre o nome da pequena cidade Stendal, no estado alemão Saxônia-Anhalt, onde nascera Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), o primeiro historiador da arte a distinguir, num ato "romântico", a arte Grega da Greco-Romana e Romana, fator decisivo, como é sabido, ao nascimento do neoclassicismo do século XVIII a que Stendhal buscaria em muitos de seus "escritos italianos". A respeito da cidade, é provável que a tenha conhecido em uma de suas incursões na Alemanha, aos 23 anos, enquanto funcionário administrativo do governo francês.

116 "a favor de Shakespeare, contra Racine, e a favor de Byron contra Boileau". *CPC I*, p. 909.

117 Com efeito, nota Stendhal em carta à Mignet datada de 1825, a política, nesse momento, roubava a literatura e fazia da batalha entre clássicos e românticos uma batalha entre o conservadorismo e o liberalismo. Cf. *CPC II*, p. 59

118 Em carta a Antonio Benci, aos 27 de abril de 1824, Stendhal comenta a respeito da pronúncia de Auger e da recusa da Academia em responder aos argumentos românticos. Cf. *Ibid.*, p. 29. O Manifesto está disponível em português na acurada edição de *Racine e Shakespeare* pela Edusp e traduzida por Leila de Aguiar Costa.

Apresentando-nos cartas trocadas entre o "clássico" e o "romântico", o autor viria estabelecer o diálogo entre o antigo e o moderno a que a Academia parecia querer ignorar, uma vez que o próprio Auger, em nome dos acadêmicos, havia definido - e condenado - o que era o Romantismo. Para os clássicos, o Romantismo alemão (ou teutônico) era excessivamente teórico, muito distante da realidade, além de pedante. O francês (ou gaulês), seu filho bastardo, sequer tinha a energia, audácia e justificativa de seu "pai". Além de tudo, destaca Auger<sup>119</sup>, o Romantismo não tinha a pretensão de divertir ou instruir; o que aspirava era a comoção, a emoção, a "poesia da alma" que teria como elementos o amor, o heroísmo, a virtude; elementos, estes, que a literatura, a seu ver, sempre buscou. Longe de inovar, desta forma, o Romantismo na visão dos acadêmicos só viria desrespeitar os mestres do passado.

Stendhal, apesar de concordar com a descrição do Romantismo tal como se processava na França e na Alemanha, não poderia deixar de dar, em diversos escritos, sua resposta à Academia, uma resposta que viria divulgar, de uma maneira mais completa, o que era o verdadeiro Romantismo e a que ele viria nesse século XIX.

\*\*\*

É no terceiro capítulo de *Racine e Shakespeare I* (1823) que Stendhal pensando, primeiramente, na arte dramática, vem dar sua primeira definição do termo<sup>120</sup>. Segundo ele, "le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible."<sup>121</sup>

Em outras palavras, essa arte deveria oferecer emoção à alma do espectador/leitor, deveria provocar momentos de *ilusão perfeita*<sup>122</sup> que estivessem de acordo com suas

---

119 "Manifesto contra o Romantismo". In: STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 209.

120 Entretanto, este verdadeiro tratado quer falar às artes, de uma maneira geral.

121 "o Romantismo é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus costumes e crenças, são capazes de lhes oferecer o maior prazer possível". *RS*, pp. 31-32.

122 A ilusão perfeita, segundo Stendhal, era aquela provocada quando o leitor/espectador esquecia-se do

crenças, seus modos, suas ânsias morais, seus preconceitos, enfim, com suas paixões *atuais* (grifo nosso). Destacamos "atuais" porque, na visão stendhaliana, já discutimos, as paixões de um povo dependeriam de muitos fatores variantes (o clima, o governo, a economia etc). E nessa dependência reside a crítica de Stendhal ao que a Academia definira como Romantismo: com efeito, procurava-se comover, mas comover considerando-se o que poderia *atualmente* comover, o que poderia, no presente momento histórico, sob um determinado governo<sup>123</sup>, em uma nação específica, tocar o coração de toda uma sociedade.

Na verdade, muito recorrente em suas ideias, Stendhal já havia esboçado sua teoria romântica por meio do conceito de *Beau idéal* trabalhado na *Histoire de la peinture en Italie* (1817). Conceito, aliás, que se inspira no grande mestre, e dele se afasta voluntariamente, o historiador alemão Johann Joachim Winckelmann.

Para Winckelmann, o *Belo Ideal* define-se espiritualmente. Deus, em sua perfeição, havia concebido um mundo repleto de coisas belas e grandiosas, mas, ao mesmo tempo, distinto de sua imagem, isto é, dessemelhante a si, especialmente em razão das criaturas que nele habitariam, os homens, filhos ainda imperfeitos em busca do ideal representado por seu Pai. O aspecto horrível, grotesco, disforme, seria indissociável, assim, deste mundo em eterna construção. Contudo, crê o historiador, houve um tempo em que estes homens viveram em harmonia com a natureza e seu criador, quando obtiveram o privilégio de conhecer o Belo - a perfeição em todas as suas formas - e de representá-lo.

As obras da Antiguidade, desta maneira, configuram o que Winckelmann denominou como Belo Ideal, ou seja, a imagem de um mundo à semelhança de Deus, claro, completo, harmonioso: "La Beauté suprême est dans Dieu.<sup>124</sup>". Mas, destaca, mesmo quando criador e criatura se distanciassem, o terror e a escuridão viessem à tona, este *ideal*

---

artefato que um livro ou uma peça constituíam para mergulhar apenas nos efeitos e emoções que a obra poderia suscitar em sua alma. A ilusão perfeita definida pelo autor, aliás, reverberaria em sua concepção de romance enquanto espelho do mundo e do coração humano, numa intrínseca e intensa relação entre realidade e obra.

123 "La différence des gouvernements, relativement aux arts, est dans la réponse à cette question: Que faut-il faire ici pour parvenir?" [A diferença de governos, em relação às artes, está na resposta a essa questão: o que é preciso fazer para se obter sucesso?]. *HPI*, p. 197.

124 "A beleza suprema está em Deus". WINCKELMANN, Johann Joachim. *Histoire de l'art chez les anciens*. Amsterdam: E. van Harrevelt, 1766, p. 254.

(grifo nosso) deveria ser perseguido. Colocamos em relevo a palavra "ideal" porque o que pretende Winckelmann, como bem esclarece Pedro Süsssekind<sup>125</sup>, não é a cópia pura e exata das obras clássicas<sup>126</sup>, mas a apreensão desse *Belo* que as torna dignas de imitação justamente por se aproximarem da essência divina.

Em resumo, a função da arte, bem como a do artista, para Winckelmann, não seria a de retratar o mundo tal como ele é, mas tal como ele deveria ser, tal como ele fora para os antigos, em sua perfeição absoluta. Não sem razão declararia: "L'art des Grecs est l'objet principal de cette Histoire. Il est le plus digne d'être étudié & imité par les modernes."<sup>127</sup> Nesse processo, portanto, o que se instaura é a recusa à reprodução cega da arte antiga em favor do entendimento e da imitação de um *Belo ideal* que esta outrora buscou na natureza, ou melhor, na realidade objetiva<sup>128</sup>. Para tanto, a imaginação, trabalhando por reavivá-la diante dos olhos, se revelaria de extrema importância:

Je voudrais pouvoir tracer une image ressemblante d'une Beauté parfaite, telle qu'on n'en a jamais vu parmi les hommes. C'est un Génie allé de la Ville Borghese, de la grandeur d'un Adolescent bien fait. Si une imagination pure, sensible au seul beau dans la Nature, & absorbée dans la contemplation de la Beauté qui découle de Dieu qui ramene à lui, si une telle imagination pouvoit dans un songe se figurer l'apparition d'un Ange, dont le vilage rayonnerait d'une clarté divine & dont la forme paroîtroit un écoulement de la source de l'harmonie suprême, telle on devroit se représenter la belle Figure dont je parle. On pourroit dire que l'Art forma cette beauté, avec l'agrément de Dieu, d'après la beauté même des Anges, pour en être la vive représentation.<sup>129</sup>

---

125 SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 49, n. 117, pp. 67-77.

126 Aliás, para Winckelmann cópia é diferente de imitação. A primeira, recorda Roberto Machado, é "uma imitação servil, uma reprodução, um retrato". Já a "imitação criadora", isto é, que, envolve o intelecto, é a imitação do modo de se observar a natureza que envolveu o processo criativo dos artistas de outrora. Cf. MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 13.

127 "A arte dos gregos é o objeto principal desta História. Ela é a mais digna de ser estudada e imitada pelos modernos." WINCKELMANN, Johann Joachim. op.cit., p. 217.

128 Cf. SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *System of Transcendental Idealism*. Tradução Peter Heath. Virginia: University of Virginia Press, 1993.

129 "Eu gostaria de poder traçar uma imagem similiar a Beleza perfeita, tal como os homens nunca viram. É um Gênio da Cidade Burguesa, da grandeza de um Adolescente bem feito. Se uma imaginação pura, sensível ao único belo na Natureza, e absorvida na contemplação da Beleza que emana de Deus e que o leva até ele, se uma tal imaginação pudesse em sonho se figurar na aparição de um Anjo, irradiando uma claridade divina, fluxo da força e harmonia supremas, a Figura da qual falo seria representada. Poderíamos dizer que a Arte formou essa beleza, com o consentimento de Deus, de acordo com a beleza dos Anjos, para deles ser a mais viva representação". WINCKELMANN, Johann Joachim. op. cit., pp.

Assim, como que num ímpeto retificador, as artes de todos os séculos e nações deveriam ter por *modelo* o Belo da Antiguidade greco-romana. Modelo que, na visão do historiador, se tornaria universal e absoluto por procurar sempre uma beleza de ordem espiritual, de uma "simplicidade nobre" e de uma "calma grandeza", perfeita e incontestavelmente aprazível no que concerne à estética:

L'idée de la Beauté humaine se perfectionne à mesure qu'elle approche davantage de la pensée que Dieu même en a, ce qui nous apprend à la distinguer de la matière. On peu donc dire que l'idée de la Beauté est comme un esprit produit par le feu de la matière qui tâche de se former une créature d'après l'original de la première créature raisonnable projetée dans la sagesse de la Divinité. Les traits d'une telle figure réunissent la variété & l'unité, ce qui fait qu'ils font harmoniques: de même qu'un son doux & agréable est produit par des corps dont les parties font égales. Toute Beauté est relevée par l'uniformité & le naturel.<sup>130</sup>

Ora, Stendhal, embora compreenda e reconheça a grandiosidade dos clássicos<sup>131</sup>, sublinha, por outro lado, a necessidade das artes de seu tempo em *ousar* deles - e de Winckelmann - se afastar. E não apenas por uma questão de originalidade, a qual, aliás, o historiador alemão pareceu querer também encontrar.

A Revolução Francesa, já dissertamos sobre isso, havia interrompido o curso da história, instaurando um vazio que adiantou o fim de um século e atrasou o início de outro. Bem explicita Jauss<sup>132</sup>, essa percepção de ruptura fez parte de uma consciência de época. Ideias, hábitos, crenças, costumes, enfim, tudo o que pertencera à história anterior a 1789 tornou-se velho, ultrapassado, parte de um passado longínquo. O tempo já não era o

---

270-271.

130 "A ideia da Beleza humana se aperfeiçoa à medida que ela se aproxima mais do pensamento que Deus mesmo sobre ela tem, o que nos ensina a distingui-la da matéria. Podemos então dizer que a ideia de Beleza é como um espírito produzido pelo fogo da matéria que se esforça em formar uma criatura a partir da original, a primeira criatura projetada na sabedoria da Divindade. Os traços de uma tal figura reúnem a variedade e a unidade, o que faz com que sejam harmônicos como um som doce e agradável produzido por corpos cujas partes são simétricas. Toda Beleza é reforçada pela uniformidade e pelo natural". Ibid., p. 255.

131 Limitando a definição mais à frente oferecida por Stendhal, "clássico", aqui, refere-se à arte e cultura da Antiguidade greco-romana.

132 JAUSS, Hans Robert. Modernity and Literary Tradition. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 31, n. 2, pp. 329-364, Winter 2005, p. 360.

mesmo; anos passaram-se em dias. O Novo era uma realidade pressentida.

Diante disso, ainda recorda o crítico, a relação do homem com o Belo, ou melhor, com o que era definido como Belo, sofreria profundas alterações. Logo, elementos valorizados pela arte clássica, tais como a proporção, a precisão, a simetria, espelhando-se sempre na imagem de um Deus magnífico, dariam espaço a uma noção de beleza que valorizaria o circunstancial, o efêmero, o imperfeito, características adequadas à própria essência humana<sup>133</sup>.

Assim é que, definindo o *Beau Idéal* nas Belas-Artes como a expressão correspondente às atuais necessidades de uma sociedade, Stendhal oporia um *Beau antique* a um *Beau moderne*<sup>134</sup>, duas faces de um mesmo ideal que viriam em recusa ao *beau idéal absolu* daqueles que acreditaram compreender o platonismo<sup>135</sup>. Retornaria a essa mesma ideia nos *Salon de 1824* e *Salon de 1827*, quando esclarece: "La beauté dans chaque siècle, c'est donc tout simplement l'*expression des qualités qui sont utiles*"<sup>136</sup>. E o que é útil, é preciso dizer, deveria ser procurado na própria natureza que, todos os dias, oferecia exemplos a respeito do comportamento e dos anseios humanos. Natureza esta, reforça o autor em crítica explícita a Winckelmann, que não era una e imutável, sequer sempre grandiosa e perfeita, e, por esse motivo, tampouco o Belo o seria:

Ou prononcez que la beauté n'a rien de commun avec l'imitation de la nature, ou convenez que, puisque la nature a changé entre le beau antique et le beau moderne, il doit y avoir une différence.<sup>137</sup>

---

133 BRIX, Michel. Esthétique néo-classique et romantisme. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 35, n. 1, pp. 22-35, Fall 2006, p. 30.

134 Tal definição teria largamente influenciado a concepção romântica de Baudelaire. Observemos a semelhança com as ideias de Stendhal em sua definição de Romantismo no *Salon de 1846*: "Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récent, la plus actuelle du beau" [Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo]. BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*. In: *Curiosités esthétiques II*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p. 85.

135 "Les âmes tendres et exaltées, qui ont eu la paresse de ne pas chercher l'*idéologie* dans les philosophes, et la vanité de croire l'avoir apprise dans Platon, sont sujettes à une autre erreur: elles disent qu'il y a un *beau idéal absolu* [...]" [As almas ternas e exaltadas que tiveram preguiça de procurar a *ideologia* nos filósofos e foram vaidosos a ponto de acreditar tê-la apreendido em Platão estão sujeitas a um outro erro: elas dizem que há um *belo ideal absoluto* (...)]. *RS*, p. 106.

136 "A beleza em cada século, é, então, simplesmente a *expressão das qualidades que são úteis*". *DBA*, p. 175.

137 "Ou se afirma que a beleza não tem nenhuma relação com a imitação da natureza, ou se reconhece que,

Em suma, Stendhal conclui que a arte, em todos os seus gêneros de manifestação, deveria ser o eco do caráter de uma sociedade, isto é, o eco de "sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins significatifs: *l'ensemble de ses habitudes morales*".<sup>138</sup>

Ora, fica claro, então, que uma obra, se seguisse as propostas do Romantismo descrito por Stendhal, não poderia durar muitos anos. Dante, compreendendo o medo que seus contemporâneos tinham da morte, e ao compor esse medo n'*A Divina Comédia*, foi romântico. Racine, ao perceber a *dignidade* que pairava em sua época, e ao representá-la em suas obras, fora romântico. Shakespeare, ao ser o primeiro a representar os episódios sangrentos e tristes das guerras civis e, ao mesmo tempo, oferecer aos ingleses de 1590, como uma espécie de remédio, uma delicada pintura dos corações humanos e das paixões que os moviam, havia sido, da mesma forma, romântico. "A le bien prendre", reformula Stendhal, "TOUS LES GRANDS ÉCRIVAINS ONT ÉTÉ ROMANTIQUES DE LEUR TEMPS. C'est, un siècle après leur mort, les gens qui les copient au lieu d'ouvrir les yeux et d'imiter la nature, qui sont classiques."<sup>139</sup>

O Classicismo, que o autor em revanche define como a arte de apresentar aos povos a literatura capaz de proporcionar prazer a seus antecedentes, a seus "arrière-grands-pères", portanto, deixa de restringir seu universo referencial à Antiguidade greco-romana para se tornar, de uma maneira geral, a arte de imitar os românticos do passado e, com eles, os preconceitos, crenças, modos etc de outrora. Seus praticantes, os clássicos, ou melhor, classicistas<sup>140</sup>, então, seriam aqueles que enxergavam apenas o gênio da imortalidade, do

---

uma vez que a natureza mudou, entre o belo antigo e o belo moderno deve haver uma diferença". *HPI*, p. 257.

138 "sua maneira habitual de ir à caça da felicidade, em termos mais claros, mas não menos significativos: o conjunto de seus hábitos morais". *VHB*, p. 348.

139 "Para bem dizer, TODOS OS GRANDES ESCRITORES FORAM ROMÂNTICOS EM SEU TEMPO. São as pessoas que, um século após suas mortes, os copiam em vez de abrir os olhos e de imitar a natureza, que são clássicas". *RS*, p. 172.

140 Para evitar uma possível confusão de termos na língua, opto pela tradução do termo "classiques" como "classicista", e não "clássico", do latim *classicu*, que pode se referir à cultura greco-latina, bem como ao que é oposto ao Romantismo. Mas, a nosso ver, clássico se refere ao autor que fora romântico eu que já não o é, uma vez que os costumes e a sociedade mudam. Classicista (pessoa que segue o classicismo), sim, é aquele que o copia.

Bom e do Belo que valeria para sempre.

Stendhal não poderia deixar de se inquietar com tamanha subserviência à tradição. Em lugar de mergulhar na natureza, em lugar de procurar enxergar o que o século lhes apresentava, após a série de eventos que veio minar muitas das certezas e verdades absolutas que se possuía, os artistas de seu tempo, amedrontados pelo fantasma de *Louis XVI* que habitava as torres da Academia, imitavam o que já havia sido uma imitação. E não é que seus contemporâneos não possuíssem o *esprit*, essa capacidade de raciocínio lógico e claro; o que lhes faltava, revolta-se o autor no *Salon de 1827*<sup>141</sup> e em correspondência à Auguste Mignet<sup>142</sup>, era a audácia, era a coragem para ignorar o temor do julgamento, para impor a individualidade, qualidade capaz de marcar profundamente o público.

O tempo, os governos, as pessoas mudam; mas insistia-se em copiar os mestres e seus modelos. Um exemplo que nos oferece Stendhal é David, que em 1780 percebera que a pintura causava tédio, que ela havia, além, perdido seu poder perante o público. Corajoso, decidiu inovar, decidiu descartar a antiga escola, não mais conveniente às aspirações do fim de século. Evidentemente, David se tornou um clássico no século XIX, o que tornaria inviável toda cópia e imitação. Mas, lamentavelmente, a escola formada por seus seguidores insistia numa reprodução anacrônica de seus passos/traços. "Notez l'effet de l'admiration aveugle! Elle conduit à la décadence de l'art, quand on admire sans jugement, même un Raphaël. L'art était perdu [...]"<sup>143</sup> E complementa: "copier un maître quelconque, fût-il Raphaël, en admettant ses défauts comme ses beautés, copier l'antique comme on le fait encore, c'est employer son esprit d'une manière exactement contraire à ce que faisait le sculpteur d'Athènes, qui choisissait dans la nature les traits à imiter."<sup>144</sup>

Não nega, no entanto, que belas obras poderiam ser produzidas mediante a imitação dos antigos, mas elas seriam, a seu ver, essencialmente enfadonhas. Muito apegados às

---

141 *DBA*, p. 159.

142 Cf. STENDHAL. Lettre à Mignet (31 mars 1825). In: *CPC II*, p. 59.

143 "Notem o efeito da admiração cega! Ela conduz à decadência da arte, quando se admira sem julgamento, mesmo um Rafael. A arte estava perdida [...]" *DBA*, p. 178.

144 "copiar um mestre qualquer, seja ele Rafael, admitindo tanto seus defeitos como suas belezas, copiar o antigo como ainda se faz, é empregar seu espírito de uma maneira exatamente contrária à que fazia o escultor de Atenas, que procurava na natureza os traços a imitar". *Ibid.*, p. 181.

regras do estilo, de um estilo "de petites faussetés"<sup>145</sup>, e inspirados por um específico *Beau idéal antique*, os classicistas poderiam oferecer apenas o prazer épico, isto é, o prazer não-dramático, despreocupado com os sentimentos que deveriam enlevar a alma do leitor/espectador. Assim é que afirmaria, em seus *Souvenirs d'Égotisme* (1832), que os livros franceses eram incapazes de dar o mínimo de emoção, mas eram efetivos quando o que se desejava era "fazer compreender uma ideia"<sup>146</sup>. Isso porque no *Belo antigo* imitado figuravam as virtudes úteis aos homens de outrora, aos homens quase inumanos de um tempo mítico como o de Teseu; virtudes tais como a força física, a perfeição fria dos traços faciais e corpóreos, o patriotismo, a justiça e a razão.

E tal seria a persistência das artes em copiar os mestres que, quase trinta anos após a publicação da *Histoire de la peinture en Italie*, Baudelaire ainda deveria declarar:

Qu'était-ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne; vie robuste et guerrière, état de défense de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes. Ajoutez à cela la pompe publique qui se réfléchissait dans la vie privée. La vie ancienne *représentait* beaucoup; elle était faite surtout pour le plaisir des yeux, et ce paganisme journalier a merveilleusement servi les arts.<sup>147</sup>

Entretanto, Stendhal teria se esgotado menos se toda as batalhas em que se empenhou tivessem sido apenas contra os "classicistas". Sua maior guerra, na verdade, será contra aqueles que carregavam a bandeira do partido romântico.

O Romantismo alemão, sob seu arguto olhar em *De L'Amour*<sup>148</sup>, era uma louca e pretensiosa filosofia - e nesse ponto vemos como sua crítica se aproxima, em vários momentos, da crítica de Auger. Filosofia, esta, que em lugar de trabalhar com as nuances

---

145 "de pequenas falsidades". Id., Lettre à Honoré de Balzac (16 octobre 1840). In: *CPC III*, p. 400.

146 *SE*, p. 1462.

147 "O que era essa grande tradição, se não a idealização comum e habitual da vida antiga; vida robusta e guerreira, estado de defensiva de cada indivíduo que lhe deva o hábito de movimentos sérios, de atitudes majestosas ou violentas. Acrescente a isso a pompa pública que se refletia na vida privada. A vida antiga *representava* muito; ela era feita sobretudo para o prazer dos olhos, e este paganismo cotidiano serviu maravilhosamente às artes". BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Curiosités esthétiques II*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p. 194.

148 *DA*, p. 123.

delicadas da "planta amor", dava-lhe uma "direção barroca", hiperbólica, excessivamente ornamentada. Talvez até - recordemos aqui a teoria stendhaliana já exposta - por conta do clima, favorável à melancolia e ao sentimentalismo exagerado.

Logo, as "ladainhas alemãs"<sup>149</sup>, que muitos denominavam "românticas", de forma alguma, diria Stendhal, fariam parte do Romantismo que idealizou em *Racine et Shakespeare*. Schiller, a seu ver, não passaria de um cego imitador de Shakespeare. Schlegel era pior: com seu misticismo - e pedantismo - só soube estragar o verdadeiro movimento.

Na França, porém, a situação do Romantismo não lhe parecia melhor. Mme. de Staël, grande amiga de Ludovico di Breme, importava com entusiasmo as ideias germânicas. Estaria a literatura francesa, portanto, do mesmo modo inclinada ao rebuscamento na expressão das paixões. Acreditava tornar a natureza mais sensível quanto mais exagerado fosse seu retrato. Mas, explica Stendhal<sup>150</sup>, a emoção é inversamente proporcional ao exagero.

Nesse contexto é que seriam explicadas as relações entre Stendhal e Victor Hugo. Esses dois chefes do Romantismo, defendendo a mesma coisa de maneiras diferentes, jamais se entenderiam<sup>151</sup>. Conta-nos Sainte-Beuve sobre uma tarde singular na casa de Mérimée, entre 1829 ou 1830, onde os dois se encontrariam pela primeira vez. "Hugo et Stendhal, chacun comme deux chats sauvages, de deux gouttières opposées, sur la défensive, les poils hérissés et ne se faisant la patte de velours qu'avec des précautions infinies"<sup>152</sup>. Não poderiam se comportar de outra maneira: enfim o "inimigo dos versos, do ideal e do lírico", o jovem Stendhal, encontraria o "chefe da literatura pomposa", Hugo.

Duas faces do Romantismo francês que há muito nem sempre silenciosamente pelejavam. Hugo, seguro da admiração pública que possuía, desdenhava o jovem

---

149 *RS*, p. 40.

150 *HPI*, p. 74.

151 Notemos a semelhança de ambos quando Hugo, no prefácio de *Cromwell* (1827), acena a necessidade de desenferujar a literatura atual, de se livrar do "classicismo caduco", o velho e falso gosto, e do "falso romantismo", a pretensa verdade. Cf. HUGO, Victor. *Cromwell: drame*. Paris: Charpentier, 1844, p. 50.

152 "Hugo e Stendhal, como dois gatos selvagens, em sarjetas opostas, na defensiva, os pelos eriçados, disfarçando seus verdadeiros sentimentos sob precauções inifinitas." SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Correspondance (1822-1869)*. Paris: Calmann Lévy, 1899, p. 379.

combatente e suas obras<sup>153</sup>; Stendhal, seguro de sua teoria, via-se defronte ao "rei da baixa literatura", ou seja, da literatura instigada por intrigas e financiada pelo dinheiro.

Indubitavelmente memorável. Mas nada mudaria na opinião ambos: Victor Hugo seguiria com seu Romantismo e seus partidários; Stendhal, "ennuyé de tout ce moyen âge, de l'ogive et de l'habillement du XV<sup>e</sup> siècle"<sup>154</sup> que Hugo e Romantismo contemporâneo representavam, teria sempre em mente a sentença pronunciada em *Racine et Shakespeare*: "mais enfim personne en France n'a encore travaillé d'après le système romantique [...]"<sup>155</sup>

### 1.3 Beylisme ou le Beau Idéal Moderne

---

A literatura da França do XIX que nos apresenta Stendhal, em resumo, estava imersa em um ideário neoclassicista<sup>156</sup>, e o Romantismo que emergia, propondo o novo, não era para ele senão um equívoco barroco.

No entanto, em face às mudanças políticas e morais que sofrera a nação, uma outra literatura deveria ser apresentada. Urgia, pois, defender um outro Romantismo, a verdadeira revolução. Mas o que propõe essa revolução? Responde o autor: primeiramente, "renoncer

---

153 Algum tempo depois, diria Hugo a respeito de *Le Rouge et Le Noir*: "Ce Lamothe était un homme d'esprit qui était idiot. De nos jours nous avons eu en ce genre M. Beyle, dit Stendhal..." [Este Lamothe era um homem de espírito que era idiota. Em nossos dias, desse gênero de homem temos M. Beyle, dito Stendhal]. HUGO, Victor. *William Shakespeare*. apud MARTINEAU, Henri. *Le cœur de Stendhal II (1821-1842)*. Paris: Albin Michel, 1953, p. 152.

154 "cansado de toda essa Idade Média, da ogiva e do vestuário do século XV". *PRO*, p. 68.

155 "mas, enfim, na França ninguém ainda trabalhou de acordo com o sistema romântico [...]". *RS*, pp. 136-37.

156 Neoclassicista, aqui, no sentido de imitação dos "clássicos", isto é, dos antepassados e de suas regras universais. Desta maneira, o termo não se refere diretamente ao Neoclassicismo do século XVIII que teve por inspiração a Antiguidade greco-romana.

à ce doux métier de copiste qui permet de penser à autre chose en travaillant, chercher du nouveau comme a fait Canova, comme firent les Carrache em 1580."<sup>157</sup> Renunciar à cópia, procurar o novo, aprender com os que revolucionaram outrora. E sequer Shakespeare, o grande mestre romântico, deveria ser imitado. Apenas o modo que empregou para estudar o mundo, os hábitos e as necessidades de seu tempo é que deveria ser copiado. Mesmo que as circunstâncias históricas e sociais da Inglaterra de 1590 fossem muito semelhantes, se não as mesmas, da França sob Restauração, e mesmo que a nova literatura devesse, assim, se parecer com a produção shakespeariana, confessa Stendhal, era preciso fechar os olhos e persistir em um novo estilo. O acaso, não a imitação, levaria por si só à semelhança entre o mestre e a literatura francesa do XIX.

Tal recusa à imitação parece, a nosso ver, um eco de muitos dos preceitos pregados pelos românticos de Jena. Se Schlegel não passava, e com razão, de um místico para Stendhal, sua filosofia, por outro lado, pelo menos no plano das ideias, teria muitos pontos em comum com o que defendera o francês em *Racine et Shakespeare*.

Longe de se confundir com o *Sturm und Drang* influenciado pelo pré-romantismo inglês e embebido em um sentimentalismo por vezes exagerado, o Romantismo de Jena também aspirará ao novo. De fato, em *Conversa sobre poesia*, F. Schlegel rejeitará a imitação dos modelos da Antiguidade e a pretensiosa universalidade estética do aristotelismo neoclássico. Novalis, em seus *Fragmentos*, seguirá com a mesma linha de raciocínio: "As representações da antiguidade atraem-nos para o morrer, o desvanecer no ar - as representações do futuro - impelem-nos ao vivificar - ao corporificar [...]."<sup>158</sup>

Seria preciso, na concepção de ambos autores, negar a *mimesis* - enquanto imitação do clássico - em favor da *poiesis*, da criação original. E todas as normas, regras, padronizações e convenções deveriam ser descartadas para que a figura do autor aflorasse enquanto utensílio e gênio, enquanto indivíduo construtor que pudesse falar além do Eu e, como um fagócito, incorporando em si modelos e tradições, pudesse erigir o Novo.

---

157 "renunciar a essa dura tarefa de imitador que permite pensar em outra coisa trabalhando, procurar o novo como fez Canova, como fizeram os Carracci em 1580". *DBA*, p. 184.

158 NOVALIS. Fragmento 124. In: *Pólen: fragmentos - diálogos - monólogo*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 103.

Ora, temos aqui todo o fundamento crítico de Stendhal. E mesmo de Victor Hugo, sim, que em 1827, no prefácio a *Cromwell*, abandonará sua postura até então conservadora ao contestar o *Ancien Régime littéraire*<sup>159</sup> que se vivia no século XIX: "Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles, ni modèles."<sup>160</sup>

A revolução era, portanto, almejada. Era, inegavelmente, presentida. O grande dia do juízo final chegaria, alerta o autor<sup>161</sup>, e todos os livros escritos sob a influência dos antigos e de suas ideias seriam condenados. E o verdadeiro Romantismo, então, triunfaria. Mas se para Stendhal ninguém havia ainda trabalhado segundo esse sistema revolucionário no século XIX, como poderia estar tão certo de seu sucesso?

É o próprio autor quem responderá. Com uma larga produção romanesca e novelesca em que procurou aplicar todos os preceitos defendidos em suas obras críticas, Stendhal afirmar-se-á como o precursor desse Romantismo a que a crítica posterior chamará de desfigurado, de *sui generis*. Era o *Beylismo*<sup>162</sup> que então nascia, e que se confundiria por vezes com o movimento realista por terem ambos como aspiração a *verdade* no discurso.

Com efeito, apenas a verdade, dizia o autor<sup>163</sup>, seria capaz de oferecer sensações, de provocar emoções. E, para alcançá-la, bastaria que a obra de arte se portasse como um

---

159 HUGO, Victor. *Cromwell: drame*. Paris: Charpentier, 1844, p. 54.

160 "Batamos o martelo nas teorias, as poéticas e sistemas. Joguemos abaixo esse reboco antigo que mascara a fachada da arte! Não há regras, nem modelos." *Ibid.*, p. 33.

161 *HPI*, p. 72

162 Recordemos: Stendhal tinha por nome civil Henri-Marie Beyle. O termo, no entanto, não foi invenção da crítica. Stendhal o cria em 1811, como conta em seu *Journal*, em referência a seu amigo Crozet: "Crozet est toujours amoureux d'A., conduisant sa barque comme un niais, et il en est triste et attristant. C'est ce que je lui dis sans cesse à lui-même pour le rendre un peu beyliste. Mais il regimbe. La volupté n'aura jamais en lui un adorateur véritable, et il me semble presque irrévocablement dévoué à la tristesse et à la considération qu'elle procure chez ce peuple de singes." [Crozet está sempre apaixonado por A., conduzindo seu barco como um tolo, é triste e deprimente. Isto é o que eu lhe digo constantemente para lhe tornar um pouco beylista. Mas ele recusa. A voluptuosidade não terá nunca nele um adorador verdadeiro, e ele me parece quase sempre dedicado à tristeza e à consideração que esta procura entre o povo dos macacos]. *JN*, p. 1040.

163 *HPI*, p. 74.

"instrumento inglês de cópia"<sup>164</sup> ou como um espelho<sup>165</sup>. Espelho, este, outrora nas mãos de Shakespeare<sup>166</sup>, que se tornaria a metáfora de uma das epígrafes mais comentadas do *Rouge* (1830): "un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin"<sup>167</sup>.

Como um espelho, destarte, refletindo a realidade tal como ela era, e não como deveria ser<sup>168</sup>, a literatura romântica precisaria, em primeira instância, apresentar acontecimentos semelhantes aos vividos cotidianamente. Isso porque antes de pintar o homem era preciso oferecer o panorama histórico de seu século e o retrato dos costumes desse tempo: "avant que de peindre un caractère il faut parfaitement déterminer ce caractère [...]. Ainsi, avant de faire le *vaniteux*, décrire parfaitement, en une demi-page ce que c'est que la *vanité* [...]."<sup>169</sup>

Isso seria uma audácia, afirma Stendhal em seu *Projet d'article sur Le rouge et le noir* (1832), uma vez que o retrato do homem francês do século XIX deveria mostrar, entre outras coisas, a *França Moral* - com todo o tédio, medo e tristeza que carregava consigo -

---

164 Sebastião Uchoa Leite, tradutor das *Chroniques Italiennes* para o português, explica ao leitor que Stendhal se refere à Câmara Lúcida, instrumento inventado por William Hyde Wollaston em 1807. Por meio de um prisma ótico, o aparato poderia reproduzir com fidelidade no papel uma imagem refletida. STENDHAL. Préface aux *Chroniques Italiennes*. In: *REN II*, p. 558.

165 *Ibid.*, loc. cit.

166 Recordemo-nos uma das diversas cenas em que Hamlet, porta-voz de Shakespeare enquanto teatrólogo, expõe como propósito moral da arte da encenação o espelhamento da natureza, isto é, a reflexão especular, sem qualquer distorção ou exagero, dos vícios e virtudes humanos: "[...] for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue he own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now, this overdone, or come tardy off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must, in your allowance, o'erweigh a whole theatre of others" [Não há nada que mais se oponha ao propósito da representação, o qual, desde o princípio até hoje, seria de mostrar um espelho à natureza, revelar à virtude sua própria forma, ao vício sua imagem, e a cada tempo e a cada indivíduo seu formato e sua força. Agora, se essa pintura é exagerada ou resta inacabada, embora rir os ignorantes, não consegue dar prazer ao mais exigente; e é a sua opinião que vale mais do que toda a plateia de um teatro]. SHAKESPEARE. *Hamlet: Prince of Denmark*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1968, pp. 54-55.

167 "um romance, é um espelho que passeia ao longo de um caminho". *RN*, p. 100.

168 Aqui a crítica stendhaliana se refere diretamente a Winckelmann e aos românticos alemães que, com sua "artillerie d'érudition et de philosophie transcendante" [artilharia de erudição e filosofia transcendental], recusavam-se dar espaço à verdade do século na medida em que pensavam apenas em "faire effet" [provocar um efeito]. *RNF*, p. 388.

169 "antes de pintar um caráter é preciso determinar com perfeição esse caráter [...]. Assim, antes de retratar o *vaidoso*, descrever com perfeição, em meia página, o que é a *vaidade* [...]." STENDHAL, 1806. In: DEL LITTO, Victor (Org.). *En marge des manuscrits de Stendhal: compléments et fragments inédits (1803-1820)*. Paris: PUF, 1955, p. 149.

o amor de vaidade, que a todos mascarava, e o *amour de tête*<sup>170</sup> parisiense, uma novidade enlevada nesta conjuntura. Tal retrato, revelando o caos, o aspecto dionisíaco da realidade sociopolítica pós-revolução, já o sabia o autor, causaria horror.

Em realidade, atenta Stendhal<sup>171</sup>, após tudo o que a França havia vivido, após a série de governos desastrosos pelos quais passou, após, enfim, o desmantelamento do heroísmo nacional, a *verdade*, por si só, não bastaria. Nesse momento, ela não era muito estimulante. E assim se explicava o triunfo das obras clássicas e classicistas que não ofereciam senão um retrato grandioso e anacrônico de uma França feliz à vaidade infeliz e descrente de uma sociedade pós-revolução.

Mas, rememoremos, o horror acima mencionado que sentia o público leitor se devia ao *état en révolution* que começava a entrar em seus costumes, que o fazia rejeitar a galanteria e a vaidade<sup>172</sup>, que até então tinham sido suas ferramentas mestras em sociedade, bem como o tédio e a melancolia, consequências inesperadas da Revolução. E se esse *état* estaria prestes a entrar nas artes, na literatura - com o próprio Stendhal -, o Romantismo teria por tarefa representar, em segunda instância, a *verdade* também daquele caráter, daquele homem em relação com seu meio, o qual deveria ser, como vimos, previamente descrito.

Logo, o que pretende Stendhal, ficamos sabendo em suas correspondências a Balzac<sup>173</sup> e em seus *Souvenirs d'Égotisme*<sup>174</sup>, é também falar sobre o que se passa verdadeiramente na alma de seus homens-personagens<sup>175</sup>, é analisar o coração humano em todas as suas nuances, é deixar nu esse coração para que a simplicidade e a sensibilidade

---

170 O *amour de tête* representado essencialmente por Mathilde de La Môle em *Le rouge et le noir* é um amor cerebral construído a partir de pensamentos, de raciocínio, e, principalmente, de modelos literários. Pode-se afirmar que Mathilde ama Julien apenas quando nele julga reconhecer as qualidades dos heróis romanescos.

171 STENDHAL. Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 558.

172 Tal percepção não parece equivocada se lembrarmos de Maupassant. Em seu texto já aqui mencionado em nota, *La galanterie*, de 1884, o autor lamenta a morte de um dos principais traços do caráter nacional, a galanteria.

173 Id., Lettre à Honoré de Balzac (16 octobre 1840). In: *CPC III*, p. 400.

174 *SE*, p. 1507.

175 O autor deixa mais clara sua proposta quando afirma em sua *Histoire de la peinture en Italie* que a mistura entre a pintura da alma e a pintura do sujeito era algo que encantaria a muitos, mas também chocaria outros. Cf. *HPI*, p. 337.

dele aflorem<sup>176</sup>. "C'est donc par la peinture exacte et enflammée du cœur humain que le dix-neuvième siècle se distinguera de tout ce qui l'a précédé"<sup>177</sup>.

Isso porque, em face às revoluções políticas, econômicas, sociais e morais pelas quais a sociedade francesa passou, o *Beau idéal moderne* que o autor reconhece no século XIX não poderia mais ser a representação da força física e do heroísmo de semideuses mas, sim, a força e a delicadeza do espírito humano. É o que resume na seguinte assertiva do *Salon de 1824*: "Le romantique dans tous les arts, c'est ce qui représente les hommes d'aujourd'hui, et non ceux de ces temps héroïques si loin de nous, et qui probablement n'ont jamais existé."<sup>178</sup>

A literatura romântica do XIX, assim, em seu dever de aguçar o *pathos* do leitor obliterado por aquela série de infelizes acontecimentos, oferecerá a pintura daquilo que seu coração, a despeito de seus gestos e comportamentos, de fato aspirava como promessa de felicidade. Em outras palavras, se o *Beau Idéal* deveria ser a pintura do caráter dos homens de uma determinada nação e época, e se o caráter, na definição de Stendhal, seria a maneira habitual de se ir em busca da felicidade, a literatura que procurava ser romântica, que procurava retratar o *moderne*, deveria apresentar o que poderia aterrorizar e, ao mesmo tempo, oferecer um pouco de alento, um pouco de prazer ao público. Nada mais shakespeariano. Ora, surpreende-se o autor pensando em seu tempo: "Il est difficile de ne pas voir ce que cherche le dix-neuvième siècle: une soif croissante d'émotions fortes est son vrai caractère".<sup>179</sup>

Tal preocupação com uma literatura que pudesse tocar seus leitores de múltiplas maneiras, entretanto, não nos parece uma novidade empreendida por Stendhal, e tampouco por seu século.

---

176 Stendhal conta-nos que desde jovem seu avô fazia-o aprender que não havia nada mais digno do que conhecer o coração humano. Assim, quando anos mais tarde lhe perguntavam a profissão, respondia: "observateur du cœur humain" [observador do coração humano]. Cf. MARTINEAU, Henri. *Le cœur de Stendhal II (1821-1842)*. Paris: Albin Michel, 1953, p. 127.

177 "É então pela pintura exata e inflamada do coração humano que o século XIX vai se distinguir de tudo o que o precedeu". *HPI*, p. 405.

178 "O romântico, em todas as artes, é o que representa os homens de hoje, e não aqueles dos tempos heroicos tão distante de nós, e que provavelmente nunca existiram". *SL*, p. 244.

179 "É difícil não ver o que procura o século XIX: uma sede crescente de emoções fortes é seu verdadeiro caráter". *HPI*, p. 404.

Com efeito, apesar de todas as suas teorias acerca da atualidade conteudística na obra de arte se voltarem para o XIX, Stendhal é um homem nascido e educado no século XVIII, interessado vivamente em sua filosofia e em sua estética. E sua admiração pelos homens das Luzes, em especial por Hélietius, Rousseau e Montesquieu, em meio a todo aquele anseio por revolução, só viria confirmar o quanto suas raízes haviam em parte restado intactas.

Assim, a procura pela comoção e pelo prazer acima referidos nos leva muito mais em direção aos filósofos das sensações, tais como Burke, Hume e Kant, do que aos estetas do nascente Romantismo, fato que parece criar uma contradição dentro do próprio sistema idealizado por Stendhal.

Vejamos de perto, portanto, essa questão.

De acordo com Edmund Burke, na obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* (1756)<sup>180</sup>, a recepção estética, sobretudo a visual e a auditiva, envolvia dois sentimentos de naturezas diversas, exclusivos em suas essências. O primeiro deles seria suscitado pelo que denominou por *sublime*.

O sublime, para o autor<sup>181</sup>, é definido como aquilo que *na* (grifo nosso) natureza causa a paixão da estupefação, isto é, o estado de suspensão dos impulsos acrescido de uma certa dose de horror. Seria algo, portanto, monstruoso, incerto<sup>182</sup>, obscuro<sup>183</sup> a ponto de atemorizar, angustiar o sujeito que o contemplasse e, ao mesmo tempo, de provocar a "admiração", a "reverência", o "respeito".

Acrescentaria mais tarde Kant, em suas *Observações sobre o Belo e o Sublime* (1764) e *A crítica da faculdade do juízo* (1790), que a ideia de sublime, agora enquanto reflexão no espírito, emergiria quando a natureza, em seu caos e selvageria, dava mostras de sua magnitude, de sua infinitude<sup>184</sup>, referida, então, como sublime matemático, ou de seu

---

180 Cf. BURKE, Edmund. *A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of Sublime*. [s.n.], 1792, pp. 47-49.

181 Ibid., p. 79.

182 Ibid., p. 91.

183 Ibid., p. 202.

184 KANT, Immanuel. *The Critique of the Power of Judgement*. New York: Cambridge University Press, 2001, p. 130.

poder<sup>185</sup>, de sua fúria em movimento, categorizando um sublime agora denominado dinâmico. Emergiria, enfim, quando um sentimento inicial de paralisação, de suspensão do ânimo (*Verweilung*), de impotência que muito se assemelharia à experiência de morte<sup>186</sup> fosse nesse espírito provocado, estabelecendo uma intrínseca relação entre o sentido e o entendimento, isto é, entre as faculdades de sentir e de julgar. No entanto, diferentemente de Burke, Kant acreditava que a disparidade provocada pela forma e pelo conteúdo não seria causa para o terror. Aliás, para ele, o terror, como a simpatia/o interesse, não caracterizavam a experiência estética<sup>187</sup>.

Para ambos, contudo, o sublime atuava com uma espécie de arrebatamento que seria demasiado atroz para a mente. No caso de Burke<sup>188</sup>, ela ficaria completamente absorta com seu objeto, tornando-se incapaz de se envolver com qualquer outra coisa, de sentir qualquer outra emoção, inapta até mesmo em raciocinar a respeito da origem de seus sentimentos. Já para Kant, diante do espetáculo incompreensível oferecido aos sentidos, que em sua imensidão e força não possuía forma, a relação específica entre imaginação e entendimento (razão) é que seria prejudicada. Em outras palavras, a relação entre a faculdade do múltiplo da sensibilidade, das intuições, e a faculdade de apreensão e conceitualização desta mesma sensibilidade estaria, diante da sublimidade, em desarmonia.

Da mesma forma estariam os críticos em consonância no tocante ao tipo de prazer que, então, a experiência do sublime poderia oferecer. Assim é que àquela conjunção de medo e admiração, de terror e respeito, Burke se referiria<sup>189</sup> como uma espécie de "dor negativa" isto é, uma sensação de dor/desprazer inicial seguida de um prazer pela remoção ou diminuição desta mesma dor, processo a que o filósofo chamaria de *delight*. Kant, por sua vez, denominaria a sensação obtida com o sublime de "prazer negativo", um prazer que, como reflexão, não viria do sublime em si, mas do alívio, da sensação de poder e superioridade que emergiriam após a constatação de que a ameaça do infinito, que tudo

---

185 Ibid., p. 138.

186 Ibid., p. 191.

187 Cf. "Sublime". In: MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. 4. (Q - Z). São Paulo: Loyola, 2001, p. 2776.

188 BURKE, Edmund. op. cit., p. 230.

189 Ibid., p. 42.

poderia aniquilar, de fato nada pôde. Esse movimento de suspensão do ânimo à elevação de uma força vital contígua, enfim, chamaria de *comoção*<sup>190</sup>.

Justamente em oposição a esse *sublime* de dor, de prazer negativo, então, é que ganharia definição o segundo sentimento notado pelos filósofos. O *belo*, segundo Burke<sup>191</sup>, seria assim representado por uma qualidade, ou uma reunião de qualidades, que poderiam suscitar o amor ou qualquer outra paixão a ele análoga. Logo, resumiria Kant, este *belo* se configuraria como um "prazer positivo", o prazer no qual imaginação e entendimento, em face de um objeto não mais disforme ou sombrio, estariam em plena harmonia. Da ordem do encantamento, portanto, este prazer se distinguiria fatalmente da *comoção* sublime.

Após essa breve explanação, o que podemos inferir é que, em contraposição a crença clássica de que apenas o Belo, enquanto criação divina, poderia existir na natureza, e de que ele seria a causa única e suprema do prazer, Burke (pensando no terror) e, mais tarde, Kant (pensando na *Verweilung*), admitiriam uma outra ordem, a de um grotesco, como diria Hugo<sup>192</sup>, o qual seria igualmente capaz de ferver nossos sentidos. Retornando a Stendhal, sentimo-nos agora aptos para melhor explicar como se dá esse sistema, essa dupla referência *aos sentidos* (grifo nosso), em seu projeto romântico.

Almejando a pintura da realidade social do XIX, dos acontecimentos brutais que a ela levaram, Stendhal tinha a consciência, como já vimos, do horror, do estupor e posterior *comoção* que causaria em seus leitores. Esse retrato atroz, infinitamente maior que a porção humana, aqui, nada mais seria do que o elemento sublime definido por Burke e Kant. A natureza, o não-eu em sua obscuridade e força, adquire, conseqüentemente, um sentido mais amplo: envolve a relação histórica dos homens com seu meio e com seus iguais.

Imóvel, em sua angústia e desespero diante de um tempo suspenso pela Revolução, o público sentiria o peso da *verdade, a áspera verdade*<sup>193</sup>. Mas não apenas ele: os personagens stendhalianos, pinturas à semelhança de seus contemporâneos, seriam da mesma forma vítimas dessa situação sublime, desse mundo desolado e desolador que

---

190 KANT, Immanuel. op. cit., p. 111.

191 BURKE, Edmund. op. cit., p. 138.

192 Cf. HUGO, Victor. *Cromwell: drame*. Paris: Charpentier, 1844.

193 RN, p. 21.

paradoxalmente insistia nos vícios de um passado agora muito longínquo.

Todavia, questiona-se Stendhal<sup>194</sup>, até que ponto essa natureza bárbara deveria ser imitada para que pudesse, também, dar *prazer* (grifo nosso) ao leitor? O *miroir*<sup>195</sup>, recordemos com o *Rouge*<sup>196</sup>, não é um objeto estático, mas dinâmico. Ele pode ora refletir "a lama dos lamaçais" de uma estrada, ora o "azul dos céus".

Algo além da realidade objetiva terrível de seu século e que a ela, então, se opusesse, deveria aparecer em seu projeto. Algo, portanto, que pudesse fornecer uma certa "quantidade de felicidade"<sup>197</sup>, que pudesse dar prazer<sup>198</sup>, de fato, aos homens *desse* (grifo nosso) tempo.

O *Belo*, em sua qualidade útil, pensa Stendhal ecoando Hume<sup>199</sup>, urgia nas artes. Logo, também as virtudes daquela sociedade maculada pós-revolução precisariam ser retratadas: "On a dit: 'Le sublime est le son d'une grande âme'<sup>200</sup>; on peut dire avec plus de vérité: 'La beauté dans les arts est l'expression des vertus d'une société'."<sup>201</sup>

Contudo, se lembrarmos da pintura feita por Stendhal da França no nascente século XIX, em lugar algum a virtude dava mostras de sua presença. Com efeito, ela ainda não havia sido exteriorizada; ela encontrava-se presa dentro dos corações, das almas de seus contemporâneos - e de seus personagens -, na forma de um anseio, de uma aspiração. Era algo, portanto, que apenas se manifestaria no mundo quando a revolução nos costumes

---

194 Id., "Walter Scott et la princesse de Clèves ". In: *ML III*, p. 309.

195 Espelho, que fique bem claro, tinha como compromisso retratar fielmente a "realidade" de um século, de um país temporal e historicamente definido. Nada tem a ver, destarte, com a "realidade" pretendida por Walter Scott em seus romances, como afirma o próprio autor, que gastava "deux pages à décrire la vue que l'on avait de la fenêtre de la chambre où était le héros; deux autres pages à décrire son habillement, et encore deux pages à représenter la forme du fauteuil sur lequel il était posé." [duas páginas para descrever a vista que se tinha da janela do quarto onde estava o herói; duas outras páginas para descrever sua vestimenta, e mais duas páginas para descrever a forma da poltrona em que estava sentado]. *PRO*, p. 68.

196 *RN*, p. 398.

197 *DA*, p. 33.

198 "Mais qu'est-ce que la beauté? c'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir" [Mas o que é a beleza? É uma nova capacidade de nos dar prazer]. *Ibid.*, p. 23.

199 HUME, David. *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning Into Moral Subjects*. London: The Floating Press, 2009, p. 421.

200 Definição atribuída a Pseudo-Longino, autor do *Tratado do Sublime*, um dos primeiros estudos sobre o tema.

201 "Alguém disse: 'O sublime é o som de uma grande alma'; pode-se dizer com mais verdade 'A beleza nas artes é a expressão das virtudes de uma sociedade'". *HPI*, p. 64.

empreendida, em partes, pela própria literatura, se completasse.

Logo, se apenas o *Belo* seria capaz de trazer felicidade e se ele ainda não existia concretamente no mundo, o que Stendhal nos oferece em contraposição à realidade sublime é um ideal, ou melhor, é uma realidade cristalizada<sup>202</sup>. Isso porque, poderia justificar o autor, diferentemente do "deve ser" dos "místicos alemães", todas as perfeições de que necessitaria o mundo já nele se encontravam enquanto desejo. E isso bastaria para que fossem verdadeiras no plano artístico: um dia, no dia em que a revolução se completasse, "real" e "ideal" de fato não se distinguiriam no mundo.

Como bem sintetiza Hans Boll-Johansen:

No romance stendhaliano, o real torna-se verdadeiro romanesco quando o real se cristaliza em um galho desfolhado da vida interior. O verdadeiro mantém assim uma dupla referência: ele reenvia, inicialmente, ao sistema dos valores interiores e, em seguida, ao real, ao exterior à obra.<sup>203</sup>

Obviamente, no que concerne ao esforço correcional do mundo pelas artes, Stendhal não se afastou tanto quanto quis de Winckelmann<sup>204</sup>, e o autor mesmo parece com este fato concordar quando afirma<sup>205</sup> que todos os grandes artistas, na construção de seu ideal,

---

202 Em *De L'amour* Stendhal define o que entende pelo termo "cristalização": "Aux mines de sel de Saltzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnés de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes: les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, que tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections" [Nas minas de sal de Salzburgo, joga-se nas profundezas abandonadas da mina um ramo de árvore desfolhado pelo inverno; dois ou três meses depois, ele é retirado coberto de cristalizações brilhantes: os menores galhos, aqueles que não são maiores do que a pata de um chapim, são cobertos por uma infinidade de diamantes móveis e cintilantes; já não podemos reconhecer o ramo primitivo. O que eu chamo de cristalização é a operação do espírito que extrai de tudo o que se apresenta a descoberta de que o objeto amado tem novas perfeições]. *DA*, p. 05.

203 BOLL-JOHANSEN, Hans. "Stendhal et la notion de mimesis". In: Stendhal/Balzac: réalisme et cinéma, 1978, p. 169. apud COSTA, Leila de Aguiar. *A italianidade em Stendhal*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 28.

204 Por outro lado, como já o vimos, Stendhal recusaria a estética do alemão por ser esta baseada na imitação de um Belo Ideal de outrora, que poderia dar prazer apenas a seus "bisavós". Nosso autor, ao contrário, mesmo que num esforço extremamente idealista, buscará na sua subjetividade e na subjetividade de seus contemporâneos o que acredita ser a cura para a chega *deste* século.

205 *HPI*, p. 369.

suprimem certos *detalhes*<sup>206</sup> e que, portanto, toda obra de arte, "un conte, un tableau, n'est qu'un beau mensonge"<sup>207</sup>.

De fato, revisitando a obra *De L'Amour*, quando a cristalização, nada mais do que um trabalho da imaginação, age sobre um objeto, ele já não se apresenta "*tel qu'il est*"<sup>208</sup> (grifo do autor), mas como quem o observa desejaria que ele fosse. Tal empenho do universo subjetivo, aliás, muito nos recorda Hume<sup>209</sup> quando este concebe o *Belo* como uma produção do *esprit*, isto é, como algo que não se encontra mais no objeto, mas num sujeito em eterno intercâmbio com seu contexto histórico e geográfico. Daí, para o filósofo, o porquê das diversas concepções de beleza que surgiriam no mundo, as quais o próprio Stendhal jamais teria negado: "Chaque homme aurait, s'il y songeait bien, un beau idéal différent. Il y a autant de *beaux idéals* que de formes de nez différentes"<sup>210</sup>.

Mas nesse ponto Stendhal já não pensaria no século XVIII. Mais uma vez, e à sua revelia, é com os primeiros românticos alemães<sup>211</sup>, em especial com Schelling e sua concepção de arte enquanto identidade entre as instâncias ideal e real da natureza, que o autor se encontra.

Como se sabe, para o filósofo da corrente que ficaria conhecida como Idealismo Alemão, ou Idealismo Objetivo, a obra de arte não poderia nunca ser o resultado da simples cópia daquilo que se apresentava na realidade objetiva, a qual, aliás, já não era mais o não-eu concebido por um Eu de tudo criador que regia o ideário de Fichte, mas a produção de um Espírito independente da consciência do sujeito. Era preciso muito mais. Era preciso

---

206 Grifo nosso.

207 "Um conto, um quadro, não passam de uma bela mentira". *MIM II*, p 151.

208 "tal como é". *DA*, p. 25.

209 HUME, David. op. cit., pp. 407-408.

210 "Cada homem teria, se pensássemos bem, um belo ideal diferente. Há tantos *belos ideais* quanto formas diferentes de nariz." *RS*, p 108.

211 Recorda-nos Francis Claudon: "À une époque surtout où un écrivain allemand tel qu'Auguste Lafontaine s'appliquait pour le plus grand plaisir des lecteurs, de toute l'Europe, à idéaliser son pays pourquoi refuser à Stendhal le droit de tracer, lui aussi, la même évocation de la germanité?" [Em uma época sobretudo na qual um escritor alemão tal qual Augusto Lafontaine se dedicava ao maior prazer que poderia dar ao público, de toda a Europa, idealizando seu país, por que recusar à Stendhal o direito de buscar, ele também, a mesma evocação da germanidade?]. "Stendhal et le romanesque romantique allemand". In: DEL LITTO, Victor (Org.). *La création romanesque chez Stendhal*. Genève: Librairie Droz, 1985, p. 285.

recusar a mimesis, a apreensão do real como se a arte fosse um mero espelho, para que o ideal, a "verdade que sempre se oculta"<sup>212</sup>, viesse à tona:

Dead, and intolerable hardness, were that art, which would represent the empty shell or limitation of the individual: we desire certainly to see, not the individual - we desire more - the living idea thereof.<sup>213</sup>

Na realidade, sintetiza Márcia Tiburi<sup>214</sup>, o que Schelling propõe ao movimento é a mimesis da realidade interna, a externação da subjetividade. Isto é, negando a noção de *imitatio*, a mimesis clássica, no primeiro romantismo, perde a conexão imediata com a realidade e passa a envolver, também, o trabalho do sujeito criador e de sua imaginação. É da *poiesis*, a procura da *natura naturans* e não da *natura naturata*, que fala Schelling, e daí o papel essencial do que denomina mitologia na confecção de uma obra de arte:

Todo indivíduo verdadeiramente criador tem de criar sua própria mitologia, e isso pode ocorrer partindo-se de que matéria for, portanto, especialmente também de uma física superior. Só que essa mitologia deverá ser inteiramente criada, e não meramente delineada segundo a orientação de certas Ideias da filosofia, pois nesse caso poderia ser impossível dar a ela uma vida poética independente.<sup>215</sup>

Deste modo, temos aqui a ideia de que o produto artístico é simultaneamente resultado do material objetivo e subjetivo, do realismo e do idealismo, da natureza e do espírito, da atividade, enfim, inconsciente e consciente de um gênio ao mesmo tempo criador e homem histórico-social que pretende resolver as antíteses do mundo, que deseja a conciliação, ou melhor, a síntese entre aquilo que está em oposição mas que outrora estava unido<sup>216</sup>.

---

212 PUENTE, Fernando Rey.; VIEIRA, Leonardo Alves. *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 35.

213 "Morta e de uma dureza intolerável seria a arte que representasse apenas a carcaça ou o contorno do indivíduo: o que desejamos ver não é o indivíduo, mas a ideia mesma". SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *The philosophy of art, an oration on the relation between the plastic arts and nature*. Tradução A. Johnson. London: John Chapman, 1845, p. 12.

214 TIBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EdPUCRS, 1995, pp. 118-119.

215 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 105.

216 apud TIBURI, Marcia. op. cit., p. 116.

Com efeito, afirma o filósofo<sup>217</sup>, apenas na instância artística poderia ocorrer a união e, portanto, indiferença entre as dicotomias, as cisões e contradições terrenas a que a Filosofia apenas poderia idealizar. Transfigurada no reino do Absoluto, onde o ideal e o verdadeiro não mais se distinguiriam, onde o sublime e o belo se tornariam um<sup>218</sup>, a obra de arte na concepção romântica, assim, em recusa aos dogmas clássicos e em favor do Gênio, se faz completa e original.

Ora, basta-nos recordar Hugo<sup>219</sup> quando este aponta a confluência, na figura do autor romântico, entre as funções de literato, artista que procura dar prazer a seu público com um ideal, e de historiador, testemunha ocular de seu tempo, para notar que o *Beau Idéal* stendhaliano de fato não era a simples reflexão especular de uma realidade exterior ao Eu. "La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue"<sup>220</sup>.

Como distingue o próprio autor em *Racine et Shakespeare*<sup>221</sup>, há artistas que procuram o *Belo Ideal* de sua época, isto é, o que poderia dar prazer a seus contemporâneos, como o fez Correggio, Rafael etc, e há outros, os *peintres-miroirs*, que buscam a reprodução exata da realidade, "sem arte", como o fizera Poussin. Contudo, apesar de advogar a favor da primeira corrente, Stendhal declara-se da segunda um admirador. Isso porque, além de se desligar da cópia cega dos grandes mestres, toda obra que pretendia ser um espelho, um espelho, aliás, lembra o autor, que jamais seria pleno, que, inconscientemente, ignoraria muitos traços sublimes e singulares da natureza, poderia ainda, e com um certo sucesso, oferecer espaço à imaginação cristalizadora, à voluptuosidade do devaneio. Mas aí já estaríamos falando de um mérito do público, e não mais do artista, como pensou o próprio Stendhal.

A partir do exposto, somos capazes de compreender o motivo de o *roman-miroir* proposto por nosso autor ser um objeto móvel capaz de transitar entre o que se lhe apresenta aos olhos e o que se aspira no coração. E é mais uma vez Victor Hugo, o inimigo

---

217 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. op. cit., p. 44.

218 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. op. cit., p. 127.

219 HUGO, Victor. op. cit., p. 12.

220 "A verdade na arte não saberia jamais ser, assim como já disseram diversas pessoas, a realidade absoluta".

Ibid., p. 32.

221 RS, p. 100.

do "inimigo dos versos", pensando no drama e não no romance enquanto gênero moderno, vendo outro o espelho de Hamlet, quem melhor esclarece o projeto mimético que pelo menos no plano da estética ideal reunia os membros desse movimento multipolar que fora o Romantismo:

D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit: le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne e sans relief, fidèle, mais décolorée: on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.<sup>222</sup>

Temos aqui definido, enfim, um projeto estético que mesmo antes da escritura da *Histoire de la peinture en Italie* (1817) e de *Racine et Shakespeare* (1823) já se delineava no imaginário do jovem Beyle e revelava o quanto o século precedente contribuiria na construção de seu conceito de literatura:

Mais où étudier la littérature? - Dans Helvétius, et un peu Burke, et voir beaucoup d'applications dans Shakespeare, Cervantes, Molière. Toute la littérature consiste dans cinq principes, savoir:

1° Celui de cet article: on ne peut peindre ce qu'on a jamais vu, ni juger des portraits faits par les autres;

2° Le sublime, sympathie avec une puissance que nous voyons terrible<sup>223</sup>;

3° Le rire (Hobbes);

4° Le sourire, vue du bonheur<sup>224</sup>;

5° Étudier une passion dans les livres de médecine (Pinel), dans la nature (lettres de Mlle de Lespinasse), dans les arts (Julie, Héloïse, etc.).

Étant éveillé sur ces quatre principes, il faut en chercher la preuve ou la réfutation dans Shakespeare, Cervantes, le Tasse, l'Arioste, Molière.<sup>225</sup>

---

222 "Outros, parece-nos, já o disseram: o drama é um espelho em que se reflete a natureza. Mas se esse espelho é um espelho comum, uma superfície plana e una, devolverá dos objetos apenas uma imagem apagada e sem relevo fiel, mas descolorida: sabemos que a cor e a luz perdem à simples reflexão. É preciso, então, que o drama seja um espelho de concentração que, longe de enfraquecê-los, reúna e concentre os raios corantes, que faça de uma cintilância uma luz, de uma luz uma chama. Só assim o drama se torna arte." HUGO, Victor. op. cit., p. 33.

223 Grifo nosso.

224 Grifo nosso.

225 "Mas onde estudar a literatura? - Em Helvétius, e um pouco em Burke, e ver muitas aplicações em Shakespeare, Cervantes e Molière. Toda a literatura consiste em cinco princípios, a saber: 1° Esta desse artigo: não se pode pintar o que nunca se viu, nem julgar os retratos feitos pelos outros; 2° o sublime,

E quanto o primeiro Romantismo, em suas recusas e idealismos, de suas aspirações e de sua futura revolução se aproximaria. Revolução esta, portanto, que acabaria por unir, numa relação de interdependência, de interação e de final dissolução, duas "sensações estéticas" distintas a dois projetos miméticos distintos que se resumem no aparato dinâmico de Stendhal. Em outras palavras, que aglutinaria um *sublime* que paralisasse e comovesse, que atemorizasse e provocasse admiração, que tivesse raízes na "realidade objetiva", que fosse um *miroir fidèle*, sem *rouge*; a um *belo* que trouxesse felicidade, um prazer positivo e harmonioso, que envolvesse o ideal apenas pressentido em seu século, desejado no coração dos homens de seu tempo, que aparecesse como uma bela mentira, uma realidade cristalizada, maquiada com *rouge*, que fosse um *miroir* voltado para os Céus, que fosse obra, enfim, da assumida subjetividade autoral, um eco de uma grande alma.

A essa conjunção absoluta entre "sublime" e "belo", "real" e "ideal", entre mundo objetivo e subjetivo, a essa confluência de opostos que na literatura, enquanto instância artística, tende a se reconciliar, então, é que poderíamos chamar de *Beau Idéal Moderne*, ou Romantismo stendhaliano ou, simplesmente, *Beylisme*, o *Novo* de tão complexa concepção e compreensão esperado pelo século XIX:

La jonction de deux voies, le vrai et le pathétique, le vrai et l'idéal, ou la réalité remaniée selon les exigences du plaisir et de l'émotion, cette nouvelle dimension que l'on pourrait nommer la rhétorique du beyliste, qui admet le document et le plaisir, qui indique et qui évoque, qui informe et qui émeut, qui est à la fois prose et poésie, ne pourra nous apparaître qu'une fois descendus des hauteurs du sublime et sortis de la subjectivité absolue; c'est alors, et par la modeste notion de *détail*, que pourra s'ébaucher la nouvelle prose du XIX<sup>e</sup> siècle ou, mieux, s'ébaucher la réconciliation des systèmes de signes et des valeurs opposées de la logique et du sentir.<sup>226</sup>

---

simpatia com um poder que vemos como terrível; 3º O riso (Hobbes); 4º O sorriso, visão de felicidade; 5º Estudar uma paixão em livros de medicina (Pinel), na natureza (cartas de M<sup>lle</sup> de Lespinasse), nas artes (Julie, Heloise, etc.). Estando atento a estes quatro princípios, temos de procurar a prova ou refutação em Shakespeare, Cervantes, Tasso, Ariosto e Molière." *JN*, p. 1009.

226 "A junção de duas vias, o verdadeiro e o patético, o verdadeiro e o ideal, ou a realidade remanejada segundo as exigências do prazer e da emoção, essa nova dimensão que poderíamos chamar de retórica beylista, que admite o documental e o prazer, que indica e que evoca, que informa e que emociona, que é a um só tempo prosa e poesia, só poderá nos ser revelada uma vez que desçamos das alturas do sublime e

Mas é necessário enfim dizer que tal projeto estético se realiza e se resolve em um âmbito específico: o da criação do herói. É a ele quem Stendhal revestirá com seu idealismo; é a ele quem o autor aperfeiçoará, dando-lhe o elemento belo, a virtude que não mais seu século e nação possuíam, embora com ardor desejassem: a paixão.

Como afirma no prefácio a Lucien Leuwen, "excepté por la passion du héros, un roman doit être un miroir"<sup>227</sup>. Paixão esta que, na concepção stendhaliana, é mais do que amor, é energia, é vontade, é a busca da própria satisfação, da libertação da individualidade, destacada, portanto, de qualquer sentimento de vaidade<sup>228</sup>, "c'est-à-dire l'effort qu'un homme, qui a mis son bonheur dans telle chose, est capable de faire pour y parvenir"<sup>229</sup>.

O sublime, então, que no domínio estético da criação provoca a catarse da identificação no leitor, vem também à figura deste herói enquanto força para o embate com a realidade de seu século. Na esteira de Schelling, o qual, por sua vez, inspira-se na reflexão de Schiller e Kant, é da tragicidade do herói moderno a que se referiria Stendhal.

De fato, se para Kant o sublime subdivide-se em matemático e em dinâmico, para Schelling uma outra categoria a estas, que estão no domínio da intuição sensível, acrescenta-se: a do sublime ético, do *ethos*, a *Gesinnung*. O sublime da força de caráter, da força vital que supera o caos da natureza em sua negatividade e o faz passar ao reino da história, da arte e, portanto, configura também um sublime de ordem estética, absoluto em sua mitologia, como já o dissertamos.

O universo trágico do herói, assim, se desenharia a partir do conflito metafísico entre uma força desconhecida externa e o individual, entre o mundo objetivo e o subjetivo, entre o destino, necessidade histórica, e a liberdade humana, necessidade do eu. Conflito, entretanto, enleva Schelling, que tem por alicerce duas condições, "a de que a pessoa moral

---

saíamos da subjetividade absoluta. Só então, e pela modesta noção de detalhe, que poderemos delinear a nova prosa do XIX, ou melhor, delinear a reconciliação de sistemas de signos e de valores opostos da lógica e do sentir." CROUZET, Michel. *Essai sur la genèse du romantisme: la poétique de Stendhal*. Paris: Flammarion, 1983, p. 129.

227 "exceto pela paixão do herói, um romance deve ser um espelho". *LL*, p. 01.

228 *CI*, p. 237.

229 "isto é, o esforço que um homem, que colocou sua felicidade em uma tal coisa, é capaz de fazer para atingir seu objetivo". Id. *Lettre à Pauline Beyle* (août 1804). In: *CPC I*, p. 142.

sucumba às forças físicas e, ao mesmo tempo, vença pela maneira de pensar e proceder"<sup>230</sup>. Ou como bem esclarece Crouzet já pensando no embate sublime em Stendhal: "Le sublime est bien la prise de conscience de soi par l'anéantissement de soi, devant les puissances inexpiables, devant une Vérité qui, bafouant toutes les prises humaines e toute la puissance de la pensée est en fait impensable et indicible"<sup>231</sup>.

Em outras palavras, a afirmação da liberdade heroica se daria pela luta e perda dessa mesma liberdade, pelo reconhecimento da individualidade e sua subsequente supressão. E não é que uma ou outra força seja derrotada: simultaneamente vencedor e vencido em sua transgressão, o herói deve expiar sua culpa, ou melhor, sua inocência culpada, uma vez que aqui, diferentemente do herói de Aristóteles, para quem o castigo, a morte, vem em reflexo a um erro cometido, sua hamartia, é o destino quem realiza o crime. Por isso mesmo, por suportar calmamente os ardis desta imponente força inevitável, vencendo-a com a grandeza moral de sua alma, declara Schelling<sup>232</sup>, é que o herói trágico torna-se o *em-si*, o próprio absoluto, símbolo do infinito. Nele é que dialeticamente se conciliariam as referidas vontade de liberdade e necessidade, que se uniriam a sublimidade e a beleza; nele é que o horror se dispersaria, a alma se purificaria.

Eticamente belo e sublime, pois que "o sublime, em sua absolutez, compreende o belo, assim como, em sua absolutez, o belo compreende o sublime"<sup>233</sup> é, enfim, o herói stendhaliano. Um herói que vem como resposta ao esfacelamento do mito napoleônico, e que, neste momento histórico, vem se opor, em sua solidão, à execução de um destino que nada mais é do que a execução de um tempo que os homens, sob a máscara das leis e de um Deus todo poderoso, insistiam em fabricar.

Um herói, portanto, fadado à morte em sua luta mas capaz, assim mesmo, de trazer a revolução aos costumes e à literatura de seu século; um herói de coração claro,

---

230 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 126.

231 "O sublime é a tomada de consciência de si pelo aniquilamento de si frente a forças sem fim, frente a uma Verdade que desprezando todas as decisões humanas e todo poder do pensamento é, de fato, indispensável e indizível". CROUZET, Michel. *Essai sur la genèse du romantisme: la poétique de Stendhal*. Paris: Flammarion, 1983, p. 133.

232 SCHELLING. op. cit., p. 125.

233 Ibid., p. 127.

transparente a ponto de se fazer analisar por este Stendhal fisiologista; um herói trágico, híbrido, como o denominaria Ali Abassi<sup>234</sup>, porém mais humano, não bocejante como os deuses-heróis de Homero ou de Racine, como os Aquiles, Agamnêons<sup>235</sup> ou Édipos<sup>236</sup>.

Um herói, em suma, inexistente, inverossímil, porém natural<sup>237</sup>, a quem nosso autor continuaria idealizando até o dia em que se completasse, ao lado de seu *Beylisme*, a verdadeira revolução: "Portanto, até que a *história* nos restitua a mitologia como forma universalmente válida, continuará sendo sempre o indivíduo que terá ele mesmo de criar seu próprio círculo poético"<sup>238</sup>.

---

234 Cf. ABASSI, Ali. *Stendhal Hybride: Poétique de désordre et de la transgression dans le Rouge et le Noire et La Chartreuse de Parme*. Paris: L'Harmattan, 2001.

235 STENDHAL. Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 556.

236 *RS*, p. 183.

237 *PRO*, p. 69.

238 SCHELLING. op. cit., p. 105.



## **CAPÍTULO II**

### **O *BELO IDEAL* ALHEIO E A EXUMAÇÃO DE FRANCESCO CENCI**



## 2.1 O neoclassicismo de Stendhal: a procura de um herói e o encontro com Don Juan

---

De fato, um herói ao mesmo tempo social e espiritualmente nobre, destaca David Stamm<sup>239</sup>, não poderia mesmo, neste triste século XIX, ser verossímil. A França, recordemos brevemente o primeiro capítulo desta dissertação, havia passado por uma revolução que em seus propósitos libertários e igualitários logo esmaecera. A nobreza, que até então desfilava com suas filosofias e ideologias transgressoras, perderia seu *status* e seu dinheiro à burguesia. Mais do que nunca a afetação, a hipocrisia, as convenções e as vaidades de todos os tipos, inclusive no campo do amor, lamenta Stendhal<sup>240</sup>, estariam presentes. *Bêtes* que fariam de sua nação um território tão "gangrenado" quanto a Inglaterra a ponto de deixar turvo e incompreensível o coração de seus contemporâneos.

Ora, diante de semelhante pintura, em que todos os gestos enérgicos e naturais estariam interditos<sup>241</sup>, cita Stendhal um conterrâneo: "En France, les grands passions sont aussi rares que les grands hommes"<sup>242</sup>. A pergunta, então, que permanece no espírito de Stendhal<sup>243</sup> é onde, em que povo, em qual século encontrar essa paixão pura, forte, capaz de expulsar toda vaidade e afetação de seu tempo, e a qual idealizaria em seus heróis.

Teria sido mais do necessário, admite o autor desde seus primeiros escritos<sup>244</sup>, e em aparente contradição à crítica que sempre fizera à cópia cega dos gênios e heróis de outrora, procurar o belo ideal alheio. Num impulso que tiveram muitos artistas de seu tempo, portanto, é no além-França que Stendhal mergulharia em busca de seu herói verdadeiramente romântico.

---

239 STAMM, David. *Je est un autre - le désir ontologique de Stendhal à Proust*. Munich: Grin, 2008, p. 14.

240 STENDHAL. Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 557.

241 *DBA*, p. 162.

242 "Na França, as grandes paixões são tão raras quanto os grandes homens". *DA*, p. 124.

243 Id., Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 557.

244 *HPI*, p. 404.

Nesse sentido poderíamos dizer que nosso autor é um neoclássico, como o fora seu mestre Winckelmann. Bem o repara Claudon<sup>245</sup>, muito se refere a crítica stendhaliana, graças a publicação de *Racine et Shakespeare*, à filiação do autor ao movimento romântico, quando não à sua aproximação, por conta daquele *miror fidèle*, do Realismo. Porém Stendhal sempre se revelou um homem de outro tempo, admirado com a arquitetura, a escultura, a música e a literatura do passado: "En musique, comme pour beaucoup d'autres choses, hélas!, je suis un homme d'un autre siècle"<sup>246</sup>.

Destarte, o neoclassicismo, acrescenta o crítico<sup>247</sup>, em muito se aproximaria da alma daqueles que defenderiam o Romantismo. Isso porque, longe do simples "renascimento" das formas, dogmas e modelos de outrora, tal movimento, em sua concepção germânica, seria proveniente da nostalgia de um passado grandioso, da consciência de que o tempo incessantemente escoava, da certeza de que o mundo atual, em seu racionalismo e mesquinhas, nada mais poderia de belo oferecer.

A melancolia advinda desse sintoma de "passagem", com efeito, reforçaria Lukács, estaria intrinsecamente ligada ao espírito dessa burguesia pós-revolucionária que vira um Napoleão derrotado e da qual fizera parte Stendhal. Logo, se a grande questão do romantismo para o autor, já o vimos, era de apresentar o que o seu século precisava, ou seja, algo se qualificasse como "promessa de felicidade", muito do que estivesse fora (de sua nação) e além (de seu século) seria resgatado.

Assim, a memória do passado aliada à experiência do presente, no romance stendhaliano, resume Maria C. Scott<sup>248</sup>, se tornaria essencial para a compreensão do curso de sua história. Mas o passado que escolheria Stendhal, diferentemente dos neoclássicos, e apesar de seu longo e entusiasmado trabalho na *Histoire de la peinture en Italie*, não seria a "bocejante" antiguidade greco-romana. Embora ainda dignos de admiração, os clássicos

---

245 CLAUDON, Francis. "Stendhal et le néo-classicisme". In: DEL LITTO, Victor (Org.). *Stendhal et le romantisme: actes du XV<sup>e</sup> congrès international stendhalien (Mayence 1982)*. Genève: Librairie Droz, 1984, p. 191.

246 "Para música, bem como para várias outras coisas, sou um homem de outro século". *VHM*, p 330.

247 CLAUDON, Francis. op. cit., pp. 191-192.

248 SCOTT, Maria C. Stendhal's Heroines: escaping history through history. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 37, n. 3/4, pp. 214-226, Summer 2009, p. 215.

não possuíam a tão referida paixão pelo autor procurada: "Les classiques grecs e latins n'ont pas offert de ressource dans ce besoin des cœurs. La plupart appartiennent à une époque aussi artificielle et aussi éloignée de la représentation naïve des passions impétueuses que celle dont nous sortons"<sup>249</sup>.

Enfim, se Stendhal aproxima-se do neoclasicismo enquanto movimento, destaca Claudon<sup>250</sup>, é por conta de seu coração nostálgico, sensível, e não por conta da mera recuperação, imitação ou cópia dos grandes artistas ou obras do passado. Com efeito, de acordo com a própria definição que dá ao termo em *Racine et Shakespeare*, Stendhal jamais poderia ser considerado um neoclássico, ou classicista, como preferimos outrora traduzir. Sua intenção não é de exumar regras, modelos, feições, vestimentas ou edifícios do passado. A única coisa que este autor deseja trazer a seus romances é o coração apaixonado que os clássicos, aliás, que a grande maioria dos povos e épocas, não tiveram.

De fato, declara em suas *Chroniques Italiennes*<sup>251</sup>, não sabe se poderia encontrar fora dos países *du midi*, a Itália e a Espanha, um povo verdadeiramente civilizado, um povo que vivesse de paixões, e não da galanteria<sup>252</sup>, que fosse natural, que tivesse energia, vontade<sup>253</sup>, em que a bÍlis corresse nas veias, que fosse forte, impetuoso<sup>254</sup>, que, enfim, possuísse um coração a tal ponto purificado de todo tipo de vaidade para que pudesse ser a nu observado.

Na verdade, acreditava que não poderia encontrá-lo fora da Espanha antes de seu afrancesamento no XIX, especificamente, da Espanha quixotesca<sup>255</sup>, selvagem, erótica, misteriosa, e da Itália antes da chegada dos franceses em 1726, quando estes, trazendo na bagagem a galanteria e o luxo, corromperam a moda que antes "pendia" aos costumes

---

249 "Os clássicos gregos e latinos não ofereceram recursos às necessidades do coração. A maior parte pertence a uma época tão artificial e tão afastada da representação ingênua das paixões impetuosas como aquela da qual acabamos de sair". *HPI*, p. 404.

250 CLAUDON, Francis. op. cit., p. 200.

251 STENDHAL. Préface aux *Chroniques Italiennes*. In: *REN II*, p. 557.

252 *Ibid.*, p. 562.

253 *DA*, p. 125.

254 *HPI*, p. 215.

255 Quixotesca, é necessário dizer, da maneira como os românticos compreenderiam Don Quixote.

espanhóis<sup>256</sup>. Itália, aliás, berço da paixão almejada por Stendhal<sup>257</sup>, da *virtù*, dos grandes homens; Itália que só poderia ser, portanto, a do Renascimento.

Como já mencionamos, essa busca pela morada da paixão fez parte da sede de exotismo que tiveram muitos contemporâneos do autor e que outrora o grande mestre, o pré-romântico Shakespeare, tivera. Na verdade, conta-nos Inmaculada Ballano<sup>258</sup>, no caso da Espanha o interesse viria desde o século XVIII, quando, de um lado, viu-se os filósofos das Luzes classificarem-na como o país da Inquisição, das trevas, do obscurantismo sócio-moral, e, de outro, literatos que, curiosos sobre as belezas naturais e femininas, procuravam peças e novelas de autores espanhóis na ânsia de adaptá-las ao gosto francês. E bastaria lembrar, acrescenta a autora, de Beaumarchais e seus *Le barbier de Séville* e *Le Mariage de Figaro*, para notar as fantasias alegres que sonhavam e desejavam os franceses de então neste país.

Mas esta visão se alteraria, diz Philippe Kaenel<sup>259</sup>, durante a Restauração. De fato, neste período o interesse pela nação reaviva-se graças ao heroísmo com que ela resistiria às incursões de Napoleão e ao governo do irmão do César, José Bonaparte, e graças também, por outro lado, afirma Ballano citando Herr<sup>260</sup>, à perda de seu Império e à posterior derrota em 1823. Interesse que aumentaria com as obras e relatos dos exilados espanhóis em Paris e com as narrativas de viagem de alguns franceses, como o próprio Stendhal, o qual, ocupando sempre cargos administrativos no governo, pôde conhecer diversos países antes quase desconhecidos e anotá-los em suas *mémoires, voyages e journaux*. Isso sem levar em conta o interesse, ainda destaca Ballano<sup>261</sup>, que sempre despertariam as obras do *Siglo de Oro*, obras tais como Don Quixote, que se tornaria, para os românticos, o modelo de herói tragicômico, essencialmente belo-sublime, sinônimo da honra, da justiça e da grandeza de alma.

---

256 Id., "San francesco a ripa". In: *REN II*, p. 733.

257 *CI*, p. 237.

258 BALLANO, Inmaculada. *España en Stendhal: Imagen Sociocultural y Literaturización de un Mito*. Mungia: Edition Reichenberger, 1997, p. 02.

259 KAENEL, Philippe. "Don Quichotte", Daumier et la légende de l'artiste. *Artibus et Historiae*, Krakow, v. 23, n. 46, pp. 163-177, 2002, p. 163.

260 BALLANO, Inmaculada., op. cit., p. 16.

261 *Ibid.*, p. 09.

A imagem que teríamos dessa Espanha redescoberta, destarte, oscilaria entre dois polos. De um lado, aqueles que prefeririam sua imagem real, sem idealizações, exageros, deformações e, de outro, aqueles que a imaginariam a terra da violência, da revolta, dos ladrões, da vingança, dos toureiros, do flamenco, das belas e sensuais morenas como Carmen; terra misteriosa e esquecida, terra de verdadeiros heróis, distante da galanteria, da máquina a vapor, da hipocrisia e da vaidade.

Porém, relembra Ballano<sup>262</sup> o historiador Ferdinand Brunetière, o Romantismo francês não teria tido mesmo por pretensão a exatidão dos fatos. E não é que os autores desconhecem a biografia e a bibliografia local, como afirmara o espanholista Morel-Fatio. O que o movimento pretendia era encontrar o caráter de uma literatura que recuperasse algo que a França não mais possuía.

O fato é que esse universo *du midi*, trazido à literatura francesa, seria, de qualquer maneira, deformado, "literaturizado", conclui Ballano<sup>263</sup>. E o retrato final, portanto, apareceria como a conjunção entre a percepção clara da realidade, resultado das viagens a esse país por si só repleto de contrastes, e o desejo de nela enxergar o que sua própria nação precisava, desejava. A conjunção, enfim, entre a vontade de pintar a verdade e a necessidade de fazer seu ideal. Metade original e metade convencional, sintetiza a autora, seria, destarte, a imagem que os românticos teriam, incluindo Stendhal.

Para o autor, a Espanha, assim, aparece como a morada das paixões, da volúpia<sup>264</sup>, o país de clima quente em que o recato inexistia, em que carícias ternas eram trocadas em público<sup>265</sup>, em que se cantava, acompanhado de uma guitarra, debaixo da janela da amada<sup>266</sup>. O país do verdadeiro, das loucuras apaixonadas<sup>267</sup>, representante genuíno e ainda vivo, no século XIX, apesar do crescente afrancesamento, da Idade Média. Nação das grandes, e não pequenas verdades, de um povo brusco, despreocupado com as

---

262 Ibid., p. 04.

263 Ibid., p. 07.

264 *DA*, p.145.

265 Ibid., p. 57.

266 Id., "Lettre à Pauline Beyle". In: *CPC I*, p 141.

267 *DA*, p. 57.

mesquinhas da elegância e com a vida alheia, povo cheio de um orgulho selvagem<sup>268</sup>. Tal é a imagem que vê Stendhal em suas incursões por Cádiz, Sevilha, em 1810, em 1829...

Semelhante processo de visualização e idealização se daria na composição da imagem da Itália entre os românticos. Bem recorda Luiz Costa Lima<sup>269</sup>, a França, desde o alto renascimento, em batalhas contra a Alemanha e contra a Espanha, participaria do cenário político italiano. Mas teria sido com Napoleão e suas campanhas na península ainda no século XVIII, levando consigo os ideais da Revolução, diz Stendhal, que a Itália reavivaria aquela referida paixão e atrairia a atenção de seus contemporâneos: "Si Bonaparte doit être condamné pour avoir abaissé la France, et surtout Paris, il a incontestablement élevé l'Italie"<sup>270</sup>.

Tal atenção seria redobrada com a busca deste país por unificação. É a Itália do *Risorgimento*, em luta contra o clericalismo e o absolutismo que se estabelecera após a derrota de Napoleão, procurando a união de seus estados, então divididos entre a Áustria, o papa, a casa de Saboia e os Bourbons, na ânsia de encontrar sua liberdade; a Itália nacionalista, a nação das organizações secretas, de um jacobinismo verdadeiro, a pátria-mãe das virtudes napoleônicas<sup>271</sup>, que conquista o romantismo francês, ou melhor, que seduz Stendhal.

Para o autor, portanto, o retrato deste país superaria a veia de um romanticismo exótico, totalmente idealizado, exagerado. Seu conhecimento da Itália tem os pés fincados na realidade: conhecendo esta terra já em 1800, e nela retornando por diversas vezes ao longo de sua vida, Stendhal pôde recolher impressões sobre as relações sociais, sobre o *modus operandi* nos tempos de guerra, sobre a música, a arte, os fatos e as personagens de sua história oficial.

---

268 Ibid., p. 46.

269 COSTA LIMA, Luiz. Stendhal e a Itália. In: STENDHAL. *Crônicas Italianas*. São Paulo: Max Limonad, 1981, p. 07.

270 "Se Bonaparte deve ser condenado por ter piorado a França, e sobretudo Paris, ele incontestavelmente melhorou a Itália". *HPI*, p. 287.

271 Para Manzini, Napoleão seria sempre, para Stendhal, uma figura dúbia, a conjunção das virtudes romanas, como a coragem, a força, a paixão, e dos vícios franceses, como a vaidade, a intolerância. MANZINI, Francesco. *Stendhal's Parallel Lives*. Bern: Peter Lang, 2004, p. 232.

Contudo, afirma Manzini<sup>272</sup>, enviada ao reino do romance, da novela, tais impressões se misturariam à imagem de uma Itália dos sonhos, de uma Itália desejada, que não é o que é, mas o que se torna para o autor depois de suas viagens e leituras, depois da desilusão com sua própria pátria, com seu século<sup>273</sup>.

Assim, teríamos um retrato dúbio, tal qual o da Espanha, entre fatos verídicos, o quadro de um contexto histórico-social, e figuras imaginadas, pintura de homens e mulheres em suas individualidades.

Resultado da observação do "estado do sol", ou do "clima", do "caráter dos habitantes", "da pintura, escultura e arquitetura", e, enfim, da "música"<sup>274</sup>, Stendhal nos ofereceria, então, um país "onde a natureza reunira todos elementos de felicidade"<sup>275</sup>, sensível a todas as belezas<sup>276</sup>, em que a sensibilidade estava a serviço das paixões<sup>277</sup>, onde o amor era louco, impaciente, furioso<sup>278</sup> e não se escondia por medo do ridículo<sup>279</sup>; uma pátria repleta de mulheres encantadoras<sup>280</sup>, cheia de Ângelas Pietragruas, em que a única ocupação era o prazer<sup>281</sup>, e não a vaidade, a vida em sociedade, a fofoca, a inveja ou a imitação de modelos<sup>282</sup>. Uma terra insuportável para as pessoas elegantes<sup>283</sup>, porém jamais entediada<sup>284</sup>, sempre original, natural<sup>285</sup>. Uma Itália, enfim, em que a virtude (*virtù*) falava mais alto que a honra<sup>286</sup>, em que o ódio e a revolta animavam a bilis<sup>287</sup>, onde a ação e a energia substituíam a leitura de romances<sup>288</sup>, onde matava-se por vingança, por traição, e não por

---

272 Ibid., p. 15.

273 Desilusão tamanha, aliás, que faria com que Stendhal para sempre favorecesse as "raízes italianas" de sua mãe, dos Gagnoni, e não Gagnon.

274 STENDHAL. "Lettre à Pauline Périer-Lagrange". In: *CPC II*, p. 624.

275 *HPI*, p. 283.

276 *DA*, p. 132.

277 Ibid., p. 134.

278 *VR*, p. 27.

279 *DA*, p. 154.

280 *HPI*, p. 196.

281 *DA*, p. XVIII.

282 Ibid., p. 154.

283 *HPI*, p. 286.

284 *DA*, p. 135.

285 *HPI*, p. 285.

286 Ibid., p. 283.

287 *DA*, p. 155.

288 Ibid., p. 129.

dinheiro<sup>289</sup>, onde, portanto, os grandes homens eram menos impossíveis<sup>290</sup>.

Apenas nestas duas nações, a Espanha e a Itália, concluiria Stendhal<sup>291</sup>, poderia ter em abundância encontrado monstros apaixonados que em outros lugares se escondiam - e que na França raramente e rapidamente apareceram -, monstros como os *brigands*, os carbonários, heróis do povo em defesa da liberdade, em luta contra o despotismo. Monstros como Don Juan, o herói de coração transparente<sup>292</sup> a quem Stendhal, o autor procurador de modelos, exumaria na construção de todos os seus heróis, na confecção de seu ideal de Romantismo<sup>293</sup>.

## 2.2 A gênese de Don Juan: um ideal romântico

---

Apesar de muito ter pensado sobre a figura de Don Juan, Stendhal não se preocupou em sistematizar suas ideias em um único estudo teórico, deixando-as dispersas em correspondências, diários, romances e novelas. E nessa nebulosa literária é que se encontra a maior dificuldade desse estudo e, por consequência, sua "originalidade". Contudo, no que diz respeito à origem e às linhas gerais do mito, contamos com uma espécie de prefácio à crônica *Les Cenci* (1837) em que o autor, em poucas páginas, de fato desejou resumir seu pensamento.

Assim, antes de partir à reflexão e ao entendimento dos modelos de Don Juan "condenados" ou "exaltados" pelo autor, cerne da presente pesquisa, uma breve introdução

---

289 Id., Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 559.

290 *HPI*, p. 285.

291 *DA*, p.135.

292 *CI*, p. .192.

293 Don Juan, Romeu e Julieta, a Virgem Maria, Tristão e Isolda, entre outras figuras, diz Renato Mezan, fariam parte da constelação de heróis a que Stendhal sub-repticiamente recorreria na composição de seus heróis. MEZAN, Renato. *A sombra de Don Juan e outros ensaios*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005, p. 205.

acerca da gênese e das particularidades do mito na visão do autor urge.

A dois motivos complementares atribui Stendhal o nascimento de Don Juan. O primeiro e maior deles foi, sem dúvida, o Cristianismo. Vejamos o porquê.

Repara o autor<sup>294</sup> que a religião cristã, longe de se afastar de uma espécie de galanteria, dela teria hipocritamente se utilizado. Isso porque, ao pregar a igualdade e irmandade entre as almas, conseguiu seduzir homens de todas as classes, desde camponeses até cortesões. Em especial nos períodos de guerras e pestes, quando, com um discurso aterrorizador que justificava a morte e a vida como resultados do juízo de um Deus que bem enxergava o Bem e o Mal, trouxe conforto e respostas à miséria humana.

Aproveitando-se desse poder que apelava às memórias mais íntimas do ser, a Igreja, então, criaria seus próprios dogmas e liturgias. A honestidade, por exemplo, recorda-nos Ian Watt<sup>295</sup>, deixaria de ser uma qualidade requerida dentro do clã e da família para se tornar conduta moral obrigatória e universal. Da mesma forma, as paixões e os prazeres dos sentidos deixariam de ser uma prática comum para se tornarem uma prática reprovável e individualista, ínfima se comparada com a pura e generosa bondade de Cristo. O mundo das coisas sagradas, diz Bataille<sup>296</sup>, passaria, desde então, a compreender duas categorias, a do puro, efetivamente sacro, e a do impuro, profano, pecaminoso, transgressor. O erotismo, essencial nas religiões primitivas, torna-se parte desta segunda categoria, perde seu caráter sagrado, identifica-se ao mundo das trevas. Como bem resume Guy Vogelweith<sup>297</sup>, o Cristianismo viria, assim, recusar a mística do "eu".

Seguindo a mesma linha de pensamento de Stendhal, Søren Kierkegaard, seis anos após o francês<sup>298</sup>, esclareceria essa dinâmica entre prazer e religiosidade. De acordo com o filósofo<sup>299</sup>, o Cristianismo, como espírito, princípio positivo no mundo, negaria a

---

294 *CI*, p. 188.

295 WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 109.

296 BATAILLE, Georges. *Erotism*. New York: City Lights Books, 1962, p. 121.

297 VOGELWEITH, Guy. "Don Juan e Narciso" In: MACHADO, Álvaro Manuel (Org.). *O mito de Don Juan*. Lisboa: Vega, 1988, p. 68.

298 KIERKEGAARD, Søren. *Los estadios eroticos inmediatos o lo erotico musical*. Tradução Javier Armada. Buenos Aires: Aguilar, 1977.

299 *Ibid.*, pp. 64-65.

sensualidade. Mas excluindo-o é que o afirmaria como princípio, como força, pois que o espírito só poderia negar algo que se mostrasse também como princípio, ainda que isso apenas se desse no momento mesmo da exclusão. Assim, embora a sensualidade já estivesse antes no mundo, apenas com a religião cristã ela seria definida como categoria espiritual<sup>300</sup>.

Com efeito, nota o filósofo, a sensualidade nos povos antigos pagãos era algo psíquico, era parte essencial da individualidade. O amor estava em todos os lugares, e o prazer estava em harmonia com a religião<sup>301</sup>. É o que Stendhal já havia percebido quando dissera que "tous les grands hommes grecs étaient libertins; cette passion dans un homme indique l'énergie, qualité *sine qua non* genius."<sup>302</sup>

A respeito disso, acrescenta ainda Ian Watt<sup>303</sup> o fato de que mesmo nos tempos de David, que se tornaria figura importantíssima para o Cristianismo<sup>304</sup>, qualquer obstáculo à posse da mulher desejada era prontamente descartado, valendo apenas como lei a satisfação pessoal. Daí a certeza de Stendhal ao dizer<sup>305</sup> que Don Juan seria um efeito sem causa na antiguidade, quando a religião pregava o prazer e só era banido aquilo que pudesse prejudicar a pátria, o bem comum. Ninguém, lembra o autor com ironia, enxergava qualquer merecimento em sofrer. Essa tese do sofrimento enquanto superioridade e felicidade abstrata só viria, de fato, após Jesus Cristo.

Do exposto podemos concluir que Don Juan era excluído e excluía-se de uma moral

---

300 Da mesma forma nota Bataille que o erotismo, na verdade, não simplesmente se torna profano, mas aparece como um anjo caído, excluído do mundo sagrado e, por esse mesmo motivo, deste ainda conservando um caráter "supranatural". De fato, conclui o autor, sagrado e interdito se confundem, se complementam. BATAILLE, Georges., op. cit., p. 65 e p. 121.

301 Recordemos, a título de exemplo, a lenda do fecundador ideal apresentada por Rank em *Don Juan et le Double*. Segundo o autor, era Deus quem ocupava essa função privilegiada. Contudo, outro homem, desde que representasse esse Deus na Terra, teria o direito exercer o papel do "père dieu dominateur" e, destarte, fecundar a mulher para que seu marido não corresse o risco de perder a alma. Logo, enfatiza Rank, esta figura não poderia ser vista como um mero celerado em busca da possessão e prazeres, mas como um herói que realiza sua função: compartilhar sua alma. Cf. RANK, Otto. *Don Juan et le Double*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973, pp. 107-108.

302 "todos os grandes homens gregos eram libertinos; em um homem essa paixão indica energia, qualidade *sine qua non* genius". *ML II*, p. 26.

303 WATT, Ian. op. cit., p. 114.

304 Para o Cristianismo, David, além ter sido o Rei de Israel e do povo judaico, foi um ancestral de José, pai de Jesus na Terra.

305 *CI*, p. 186.

cristã coercitiva. Entretanto, ao ser excluído dessa moral é que surgiria no mundo enquanto conceito, enquanto caráter. Mas a outro fator também atribuiria Stendhal<sup>306</sup> o surgimento dessa figura: a cavalaria. E com razão o autor a chamaria de filha da religião, pois que a Igreja protegia os cavaleiros que, a seu serviço nas cruzadas, lutavam e davam suas vidas por Deus.

Porém essa mesma Igreja condenava aqueles cavaleiros que, por dinheiro e admiração, inscreviam-se em torneios. Mas seria através deles que, para Stendhal, os homens passariam a tomar as mulheres como juízes de seu mérito e, ao mesmo tempo, como objeto de culto. Da cavalaria, então, surgiria o ideal de amor cortês.

Codificado no século XII por André le Chapelain, esse ideal viria estabelecer duas formas de amar, uma nobre, quase celestial, e outra desonrosa, mais mundana. Logo, o cavaleiro que aspirasse a distinção de uma bela mulher de uma classe social superior deveria pautar seu comportamento no respeito, na virtude e na elegância; e deveria, acima de tudo, proteger a honra da amada até o dia da união eterna, o casamento.

Para Montesquieu<sup>307</sup> essa ideia de que os homens deveriam assumir a função de guardiões da virtude e da beleza das mulheres, já que dessa virtude e dessa beleza necessitavam para o sucesso, conduziria ao *esprit de galanterie*:

On n'y juge pas les actions des hommes comme bonnes, mais comme belles; comme justes, mais comme grandes; comme raisonnables, mais comme extraordinaires. Dès que l'honneur y peut trouver quelque chose de noble, il est ou le juge qui les rend légitimes, ou le sophiste qui les justifie. Il permet la galanterie lorsqu'elle est unie à l'idée des sentiments du cœur, ou à l'idée de conquête [...]<sup>308</sup>

E é a essa "idée de conquête" que precisamos nos ater, dado que Stendhal muito dela teria se servido para definir a gênese e a missão de Don Juan. Isso porque, pensando na galanteria como instrumento na conquista, Montesquieu resumidamente a definiria como

306 *MTI*, p. 332.

307 MONTESQUIEU., op. cit., p. 450.

308 "As ações dos homens não são julgadas como boas, mas como belas; não como justas, mas como grandes; não como razoáveis, mas como extraordinárias. Desde que se pode encontrar qualquer coisa de nobre na honra, ela é ou o juiz que torna essas ações legítimas, ou o sofista que as justifica. Ela permite a galanteria quando está unida à ideia dos sentimentos do coração, ou à ideia de conquista [...]" Ibid., p. 28.

algo "qui n'est point l'amour, mais le délicat, mais le léger, mais le perpétuel mensonge de l'amour."<sup>309</sup>

Nesse ponto podemos perceber que o ideal de amor cortês, o *fin'amour*, ao regulamentar uma maneira distinta de se portar em presença da mulher almejada e ao assumir a galanteria como arma de combate, deixa claro a Montesquieu que o propósito final não era o amor, o amor-paixão, como diria Stendhal, sequer o amor-físico, mas uma certa distinção da vaidade que casava, aqui, com um sentimento delicado, o amor-gosto, se quisermos.

E será justamente contra esse sistema hipócrita que Don Juan virá ao mundo, na opinião de Stendhal. Sua revolta ao ideal de cavalaria e à galanteria que cerceavam a liberdade de seu coração e de seu corpo, que se impunham a seu natural, contudo, dar-se-ia de uma maneira peculiar. Sabendo que a mulher, enquanto guardiã da honra familiar e religiosa, era indispensável a esse sistema, a esse jogo pela distinção, então, conta-nos o autor<sup>310</sup>, Don Juan procurará, pela via do prazer, adorá-la, mostrando-se, desta maneira, superior aos outros homens, apresentando-se, enfim, coberto da admiração e do respeito de seus contemporâneos apenas para deles zombar, apenas para lhes revelar o quão equivocados estavam, o quão hipócritas eram.

Nesse sentido o filósofo Irving Singer explica-nos<sup>311</sup> que Don Juan se torna uma paródia demoníaca da vida de Cristo ao se dedicar apaixonadamente não ao espiritual, mas ao sensual. Com clareza vemos que essa personagem está intimamente ligada a muitos preceitos morais da Antiguidade, mas sua dedicação ao prazer, à conquista da mulher será, para Stendhal, antes de tudo, o princípio de uma revolução contra diversas instituições: "Il mettait sa gloire à braver tout ce qu'on respecte, et ce n'était qu'après avoir satisfait à ce premier sentiment de son cœur qu'il trouvait le bonheur auprès des femmes."<sup>312</sup>

Obviamente, para tal empreitada, diz o autor, um pendor natural à figura feminina

---

309 "que não é o amor, mas o delicado, o suave, a perpétua mentira do amor". Ibid., p. 449.

310 *MTI*, pp. 332-33.

311 SINGER, Irving. *Mozart and Beethoven*. Cambridge: MIT Press, 2010, p. 27.

312 "Sua glória era enfrentar tudo o que se respeitava, e só depois de ter satisfeito esse primeiro sentimento de seu coração é que encontraria a felicidade junto das mulheres". *MTI*, p. 331.

era requerido, bem como bastante dinheiro, instrumento necessário ao curso de sua ardente imaginação e ao "perdão" celeste. E desse apontamento emerge, a nosso ver, um dos pontos cruciais da interpretação de Stendhal a respeito do mito original: a mulher, aqui, ainda não será seduzida, enganada pelas palavras; Don Juan não se serve, nesse momento, da galanteria, uma vez que ela é um dos motivos de sua revolta. Aliás, afirma Stendhal transformando Don Juan um herdeiro da antiguidade pré-cristã: "chez les Grecs, jamais de galanterie<sup>313</sup> envers les femmes qui n'étaient que des servants [...]"<sup>314</sup>.

A mulher, então, torna-se um objeto duplamente útil: serve à sua revolução ao mesmo tempo em que sacia seus desejos naturais. Desejos, aliás, que a mulher também possui. Nesse caso, como bem lembra Ortega y Gasset<sup>315</sup>, Don Juan não é o homem que faz amor com as mulheres, mas o homem com que as mulheres fazem amor, com o que parece concordar Stendhal<sup>316</sup> ao afirmar que homens e mulheres desejam no fundo a mesma coisa: eles querem conquistar; elas, ser conquistadas.

Por conseguinte, ele não precisará adotar o discurso cortês, não precisará fingir um amor puro e desinteressado para atender as exigências de sua vaidade. Ele irá apenas respeitar o instinto, um desejo em si já natural, ao desrespeitar os códigos insensatos da cavalaria e da religião:

Don Juan n'étant point seulement l'homme à femmes ni même le séducteur, mais l'homme qui oppose et qui jusqu'à la mort, préfère son désir à l'ordre établi, ne pouvait apparaître que dans une société qui réproouve et, en même temps, stimule le désir.<sup>317</sup>

Destarte, concluímos que os Don Juans, *em sua origem* (grifo nosso) descritos pelo

---

313 Mais uma vez observamos a reverberação das ideias de Montesquieu: "[...] cet esprit de galanterie qu'on peut dire avoir été peu connu par les anciens [...]" [esse espírito de galanteria que podemos afirmar ter sido pouco conhecido pelos antigos]. MONTESQUIEU. op. cit., p. 450.

314 "os gregos jamais utilizavam a galanteria com as mulheres, que não passavam de servas". *PR II*, p. 30

315 ORTEGA Y GASSET, José. "Amor en Stendhal", p. 15. In: STENDHAL. *Del amor*. Tradução Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1973.

316 *ML II*, pp. 23-24.

317 "Don Juan não sendo apenas o homem com um pendor pelas mulheres, nem mesmo o sedutor, mas o homem que se opõe e que, até à morte, prefere seu desejo à ordem estabelecida, poderia aparecer apenas em uma sociedade que reprovasse e, ao mesmo tempo, estimulasse o desejo." ALBOUY, Pierre. apud LAU-PAU, Claude. *Quelques exemples intéressants de donjuanisme chez Balzac: formes et variations*. 1980. 82p. Dissertação (Mestrado em artes) - Departamento de francês, University of British Columbia, Columbia, 1980.

autor, são seres de paixão, isto é, de força, de energia, de vontade. São homens que devem "violier les lois", "se moquer du juge"<sup>318</sup>, "braver ce qui leur semblait des idées non fondées en raison dans la religion de leurs contemporains"<sup>319</sup>. Enfim são transgressores e, como tais, em suas ações, vêm minar os princípios irracionais e hipócritas de uma sociedade, vêm atacar o interdito.

Transgressores, aliás, no sentido da transcendência, não da negação, da destruição, enfatiza Bataille<sup>320</sup>. O tabu existe como limite autoritário, irracional, porém a interdição existe justamente para ser transgredida. A transgressão é o complemento do limite: "Transgression is complementary to the profane world, exceeding its limits but not destroying. [...] The profane world is the world of taboos. The sacred world depends on limited acts of transgression"<sup>321</sup>. Transgressão, no entanto, que nas leis dos homens e da religião constituiria para sempre um sacrilégio<sup>322</sup>. Por este motivo, afirmou Stendhal<sup>323</sup>, o maior prazer que poderia ter um Don Juan era de cometer um pecado.

Logo, é à religião cristão e à monarquia nos moldes franceses, com sua corte e cortesia, que nosso autor<sup>324</sup>, em resumo, atribuiria o nascimento desta figura singular, bem como o papel erótico-satânico que ela então representaria, o papel do Demônio, ou Anjo, ou Deus da transgressão (da desobediência e da revolta), como o denominou Bataille<sup>325</sup>. E não sem razão, portanto, se referiria ele<sup>326</sup> ao primeiro Don Juan da história literária, o Don Juan de Tirso de Molina, como as figuras simultâneas do Diabo e do Amor.

### 2.3 Entre o diabo e o amor: a atualidade romântica do *Burlador* de Molina

---

318 Grifos do autor.

319 "Violar as leis"; "zombar do juiz; "enfrentar ideias que lhe pareciam irracionais na religião de seus contemporâneos". *CI*, p. 187.

320 BATAILLE, Georges., op. cit., p. 63.

321 "Transgressão é complementar ao mundo profano, ultrapassando seus limites, mas não os destruindo. [...] O mundo profano é o mundo dos tabus. O mundo sagrado depende dos atos limitados da transgressão". *Ibid.*, pp. 67-68.

322 BATAILLE, Georges., op. cit., p. 66.

323 *CI*, p. 191.

324 *Ibid.*, p. 189.

325 BATAILLE, Georges., op. cit., p. 121.

326 *CI*, p. 190.

---

A referência de Stendhal ao herói de Molina é bastante curta, restringindo-se a um parágrafo no prefácio à crônica *Les Cenci*. Todavia, ela se torna crucial no curso da idealização do herói stendhaliano e, desta forma, essencial na composição do presente trabalho de pesquisa.

Redigida provavelmente entre 1612 e 1616, pertencendo, portanto, ao *Siglo de Oro*, a peça de Tirso de Molina, pseudônimo do frade Gabriel Téllez, teria por conflito central a punição, pelas mãos de um ser de outro mundo, do devasso cristão que acreditava sempre haver tempo para o perdão e, por esse motivo, a todos, inclusive a Deus, burlava.

Tal *leitmotiv*, lembra López-Vázquez<sup>327</sup>, estaria presente em várias obras do mesmo período. De fato, se pensarmos no cenário espanhol do momento, o surgimento e a supressão de uma figura como Don Juan se torna justificável. Estamos em pleno Barroco, quando a Igreja Católica, em reação à Reforma Protestante proposta por Lutero em 1517, trabalha na preservação das medidas determinadas no Concílio de Trento (1545-1563), a saber, a publicação de uma lista que contivesse os livros considerados hereges ou perniciosos pela Igreja, a *Index Librorum Prohibitorum*, a centralização do poder religioso na figura papal, a interpretação exclusiva da Bíblia por parte dos membros da Igreja, a criação de novas ordens religiosas e a reforma das antigas, o restabelecimento das atividades do Santo Ofício, a adoção do didatismo na catequese, entre outras.

Acaba-se de deixar para trás o século XV, o Renascimento e os valores da antiguidade clássica. O humanismo, o antropocentrismo, o individualismo, o racionalismo e o hedonismo, desta maneira, dariam lugar à revivificação da moralidade ortodoxa e do poder sacro medievais. Por isso mesmo, para exemplificar o que o século da Contra Reforma condenaria, Don Juan, o herói do prazer sem limites, deveria em Molina, enquanto representante da Igreja, aparecer e desaparecer.

---

327 LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo Rodriguez. "El mito de Don Juan". In: MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 28.

Ora, de acordo com a descrição de Stendhal, tal contexto seria mesmo perfeito à emergência dessa figura demoníaca. E é como demônio, de fato, que Molina a esta figura se refere. Primeiramente na voz de D. Pedro, tio de Don Juan, que abismado com o crime cometido pelo sobrinho, diz: "pienso que el demonio en él tomó forma humana"<sup>328</sup>; e, posteriormente, na voz de Batrício, o noivo burlado: "Imagino que el demonio le envió [...] Desdichado tú, que has dado en manos de Lucifer"<sup>329</sup>. Demônio, Lúcifer, Diabo porque transgressor de limites, de tabus, da ordem, porque amante, não exatamente (ou somente) das mulheres, mas do obstáculo.

Com efeito, analisando a peça mais de perto, veremos o quanto esse qualificativo a Don Juan bem se ajustaria. Dentre as diversas transgressões, ou burlas, se o quisermos, que pratica o herói, então, destaquemos aquelas cruciais à compreensão de seu caráter dito "satânico".

A primeira delas aparece já nas linhas iniciais, revelando a centralidade da questão no projeto donjuanesco. É da burla do nome, do epíteto embrião da aristocracia, de que falamos.

Bem o recorda Giovanni Macchia<sup>330</sup>, quanto mais o mundo nobre dos nomes a Don Juan se opõe, mais ele tem prazer, mais, na perversidade, regozija-se. Na realidade, não é Don Juan Tenório que aparece nesse conflito, mas "un hombre sin nombre"<sup>331</sup>, *el burlador de Sevilla*<sup>332</sup>, o sedutor confundido com o amante, a impessoalidade do prazer que vem minar a virtude de classe, a honra cristã da família.

Honra que a mulher, enquanto esposa e filha, deveria portar e da qual Don Juan se aproveitaria para provar sua superioridade sobre os outros homens e para revelar a hipocrisia de um amor puro, elevado, fiel, defendido pelo neoplatonismo resgatado, então, pela Igreja e pela cavalaria: "el mayor gusto que en mi puede haber es burlar una mujer y

---

328 "creio que nele o demônio tomou forma humana". MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. London: Cambridge University Press, 1967, p. 13.

329 "Imagino que o demônio te enviou [...] Infeliz você, que deu as mãos a Lúcifer". Ibid., pp. 58-59.

330 MACCHIA, Giovanni. op. cit., p. 32.

331 "um homem sem nome". MOLINA, Tirso de., op. cit., p. 03.

332 Note-se que o nome da peça não é Don Juan Tenório, mas *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

dejalla sin honor"<sup>333</sup>. Honra, portanto, diria Stendhal<sup>334</sup>, estúpida, pois que associada ao bom-tom e à vaidade, que Don Juan furtaria em proveito de uma honra verdadeira, a honra da batalha, a honra do *orgulho* (grifo nosso).

Consciente de seu crime, e por isso cruel, este demônio vem burlar, enfim, o casamento, união monogâmica e eterna, segundo os dogmas da Igreja Católica, por todos aceita e por poucos respeitada. Certamente, nota Wade<sup>335</sup>, Don Juan não é o único a burlar os preceitos de sua religião. Na cena em que o herói se encontra com La Mota, por exemplo, elucida o crítico, muitos dos vícios dessa sociedade de transição seriam também desvelados.

De fato, na conversa destes amigos que há muito não se viam a prostituição, e as prostitutas, aparecem no primeiro plano. Don Juan menciona as cortesãs que apreciara antes de partir e La Mota, mostrando que bem as conhecia, com crueldade apontaria nelas os sintomas das doenças e da passagem do tempo. Tal intimidade com o "submundo" é reforçada pela referência a Lisboa, "otava maravilla de las entrañas de España"<sup>336</sup>, um outro nome, decodifica Wade<sup>337</sup>, para o *Compás*, distrito de prostitutas bastante conhecido em Sevilha.

O nobre fidalgo La Mota, está claro, se esbalda em "Lisboa" antes de se encontrar com sua "amada" D. Ana. Ele não é diferente de D. Juan, e tampouco o seria D. Octavio. Este a todo momento declara seu amor por Isabela, porém, após a burla de D. Juan, aceita facilmente o casamento com Ana.

Em realidade, tais figuras seriam, sim, distintas. Isso porque Don Juan é a figura que aceita seus desejos e os escancara, e por isso Stendhal a ele se referiria como modelo *natural*, isto é, um modelo que não engana, mas confunde; que não é um ruidoso e vaidoso galanteador, nesses tempos em que a galanteria reinava absoluta<sup>338</sup>, mas um contestador<sup>339</sup>

---

333 "O maior prazer que se pode ter é enganar uma mulher e deixá-la sem honra". Ibid., p. 44.

334 *DA*, p. 128.

335 WADE, Gerald E. "El Burlador de Sevilla": Some Annotations. *Hispania*, Madrid, v. 47, n. 4, pp. 751-761, December 1964, p. 754.

336 MOLINA, Tirso de. op. cit., p. 25.

337 WADE, Gerald E. op. cit., p. 754-755.

338 *MSR*, p. 196.

339 Contestador apesar de não ser, ou melhor, não se mostrar claramente consciente da hipocrisia do mundo,

dos códigos religiosos, morais e sociais que ri do amor cortês, que deseja uma fama contrária, diz Ian Watt<sup>340</sup>, àquela almejada pela cavalaria. Um modelo para quem a libertinagem, já o vimos<sup>341</sup>, é apenas uma consequência, uma qualidade indicativa de gênio, resultado da pura e irrefreada energia.

Além do Diabo, destarte, Stendhal também veria em Don Juan a imagem do Amor<sup>342</sup>. Do amor, entretanto, apenas físico, sinônimo de uma exacerbada paixão pelo gênero feminino<sup>343</sup>, porém ainda assim natural. É o Burlador mesmo, aliás, quem nos fala: "el amor me guía a mi inclinación, de quien no hay hombre que se resista"<sup>344</sup>.

Ora, um amor tão irresistível e tão comum a todos os homens não poderia ter qualquer parentesco com o amor "celeste" defendido pela cortesia. Ele teria sido sempre o prazer ardente, o fogo que abrasa<sup>345</sup>, a volúpia sexual que nos jovens se desculpa (e se espera) e que na idade adulta se esconde: "[...] mozo soy y mozo fuiste; y pues que de amor supiste, tenga disculpa mi amor"<sup>346</sup>.

A burla, assim, vem da parte daqueles que compreendem este amor donjuanesco de outra maneira, e não como ele sempre foi, uma "condição"<sup>347</sup> da qual não poderia se desfazer o herói, algo intrínseco à sua natureza. No caso de Ana e Isabela, sem dúvida, o engano se opera por meio do desejo feminino que não percebe a troca entre o falso e o "verdadeiro" amante. E se Don Juan propõe se casar com Tisbea e Aminta, não é para enganá-las na frieza do galanteio. Casamento, na linguagem de Don Juan, é a união sexual primitiva, e é isso o que ele naturalmente propõe às duas mulheres. Como diz Stendhal, "tout l'art d'aimer se réduit, ce me semble, à dire exactement ce que le degré d'ivresse du moment comporte, c'est-à-dire, en d'autres termes, à écouter son âme"<sup>348</sup>.

---

diz Ian Watt, como o Don Juan de Molière. WATT, Ian. op. cit., p. 110.

340 Ibid., loc. cit.

341 Página 72.

342 *CI*, p. 189.

343 Ibid., loc. cit.

344 "O amor me guia a minha inclinação, e não há homem que a esse amor resista". MOLINA, Tirso de., op. cit., p. 66.

345 MOLINA, Tirso de., op. cit., p. 68.

346 "[...] Jovem sou e jovem fostes; e uma vez que tenhas amado, desculpeis meu amor". Ibid., p. 05.

347 Ibid., p. 30.

348 "toda arte de amar se reduz, me parece, a dizer exatamente o que o grau de embriagamento do momento comporta, quer dizer, em outros termos, a escutar a alma". *DA*, p. 86.

O Don Juan de Molina, na percepção de nosso autor, então, não é o cavaleiro sem-vergonha que desejou Aminta, mas um homem fiel a seu erotismo e, por consequência, infiel a todas mulheres, daí sua referida inconstância. Porém cada mulher pelo herói "aproveitada" seria única, e não qualquer uma, como o era para o amor cortês. A sem-vergonhice para Stendhal, na verdade, estava justamente na hipocrisia empregada por esse sistema, o qual estimulava um discurso incoerente às necessidades corpóreas, mas bastante pertinente às precisões da vaidade.

Não se espanta, portanto, nosso autor, que tal herói tenha tido a primeira pintura na literatura feita por um espanhol. Nesta terra, e neste século, declara Stendhal<sup>349</sup>, o amor ocupava o primeiro lugar dentre todas as paixões, era algo sério, capaz mesmo de espantar qualquer sentimento de vaidade. Um amor verdadeiro - físico ou de paixão -, desinteressado. Lá, diz o autor, as mulheres eram amadas por sua beleza, não por seu dote. Lá, poderíamos acrescentar, não apenas os homens desejavam, mas também essas mulheres, que de vítimas passavam a sujeitos da sedução.

Com efeito, destaca Rodrigues<sup>350</sup>, o donjuanismo não seria um problema exclusivamente masculino. Aliás, era uma questão quase que completamente feminina. Isso porque a glória, para a mulher barroca, era representada pelo casamento, as simultâneas personificação do amor divino e santificação do prazer sexual. No entanto, para favorecer este mesmo casamento, as mulheres se utilizariam da prática profana, o sexo antecipado, pernicioso, ilegal. Elas inocentemente acreditavam, complementa o crítico<sup>351</sup>, que o ato religioso e o ato sensual partilhavam do mesmo destino.

Mas já alertaria Stendhal em *De l'amour*, o prazer no casamento era coisa rara, bem como a fidelidade: "La fidélité des femmes dans le mariage, lorsqu'il n'y a pas d'amour, est probablement une chose contre nature"<sup>352</sup>. Com o que concorda Octavio: "No hay cosa que

---

349 *CI*, p. 189.

350 RODRIGUES, Antonio Medina. De Don Juan e donjuanismo. In: RIBEIRO, Renato J. (Org.). *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 54.

351 *Ibid.*, p. 66.

352 "A fidelidade das mulheres no casamento, uma vez que não exista amor, é provavelmente uma coisa antinatural". *DA*, p. 200.

me espante, que la mujer más constante, es, en efeto, mujer"<sup>353</sup>.

Em realidade, o que desejaram sempre estas mulheres, no mais íntimo de suas almas, era a sedução. Ora, tanto Isabela, quanto Ana, esperavam ardentemente a união com seus "amados", porém não notariam a burla operada por Don Juan. A impessoalidade do desejo, desta forma, ficaria coroadada. Ambas, está claro, acrescenta Rodrigues<sup>354</sup>, só clamariam por socorro quando o ato sexual se concluísse.

Já com relação a Tisbea poderíamos constatar algo além da volúpia sexual. Ela aparece como a figura da mulher interesseira, que "deseja" Don Juan - antes mesmo de ele querer "aproveitá-la" - porque nele descobre um "mancebo excelente, gallardo, *noble*<sup>355</sup> y galán"<sup>356</sup>. Favorecer-lhe o sexo, então, é a oportunidade de um casamento não sacro, mas social e financeiramente vantajoso.

Porém com Aminta a sedução se processaria de maneira um pouco diferente. Ela é a única casada, a única "santificada" pelos dogmas da Igreja. Aliás, ela e Batricio, seu marido, são os únicos que creem e respeitam esses dogmas. E justamente por esse motivo é que Don Juan mais uma vez triunfaria: Batricio, por acreditar no poder de classe e reconhecer os "direitos" desta na terra e nos céus, favoreceria a ação do burlador; Aminta, por outro lado, vendo-se de fato abandonada por seu noivo, se conformaria com o novo e conveniente casamento com o "noble caballero, cabeza de la familia de los Tenorios antiguos, ganadores de Sevilla"<sup>357</sup>. Um casamento que, se não acontecesse dentro dos termos da Igreja, pragueja a noiva, enviaria Don Juan às chamas do Inferno, com o que o herói concorda, em sua fé na morte como o fim da vida:

Si acaso  
la palabra y la fe mía  
te faltare, ruego a Dios  
que a traición y alevosía  
me dé muerte un hombre... (Ap.) muerto,

---

353 "Não me espanta que a mulher mais constante seja, de fato, mulher". MOLINA, Tirso de., op. cit., p. 14.

354 RODRIGUES, Antonio Medina., op. cit., p. 54.

355 Grifo nosso.

356 "excelente rapaz, valente, nobre e galante". MOLINA, Tirso de., op. cit., p.21.

357 "nobre cavaleiro, cabeça da família dos Tenórios antigos, conquistadores de Sevilha". Ibid., p. 68.

que, vivo, ¡Dios no permita!<sup>358</sup>

O casamento, é claro, não se dá como Aminta deseja, e o rogo de Don Juan é enfim atendido por Deus. O burlador é punido por este homem de outro mundo, mas a crítica não é unânime no que concerne aos motivos de tal condenação.

Seja por sua libertinagem inconstante ou por sua ofensa ao outro mundo, o fato é que Don Juan é um cristão transgressor em busca de sua liberdade e, como todos os cristãos no mundo, nota Stendhal<sup>359</sup>, haveria nesta figura diabólica e apaixonada também um profundo temor do Inferno.

Efetivamente, este homem que diz ser ingenuidade crer na morte, que desafia uma estátua a tornar à vida para com ele jantar e que pensa ser fruto de sua imaginação a ceia fantasmagórica, na verdade é também apenas um jovem que pensa poder postergar as leis divinas, que acredita ser perdoado por suas burlas, que vê o pecado como complemento dos limites estabelecidos por sua religião e que só abusa de sua mocidade por temer a conclusão de tudo.

E se o texto, não podemos esquecer, é obra de um homem da Igreja, nada mais natural do que ver, ao fim, o "Tan largo me lo fiáis"<sup>360</sup> se tornar o "no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague"<sup>361</sup>. Do que ver, portanto, o contraventor das leis humanas e divinas ser condenado impenitente, isto é, sem ter tempo para arrepender-se, e a justiça, enfim, triunfar pelas mãos do comendador, a representação simultânea, bem o coloca López-Vázquez<sup>362</sup>, dos mundos político e religioso, a figuração do Inferno, e não dos Céus, como intuímos com Stendhal.

De fato, ao colocar em paralelismo os pares qualificativos "le diable et l'amour" e "la peur de l'enfer et une passion exaltée pour une femme"<sup>363</sup>, Stendhal acaba por mesclar as

---

358 "Se acaso minha fé e minha palavra faltarem a ti, rogo a Deus que pela traição me mate um homem - morto - que, vivo, Deus não permita". Ibid., loc. cit.

359 *CI*, p. 190.

360 Nota Wade, o desprezo pelo tempo em Don Juan é reforçado pela repetição da máxima "Qué largo me lo fiáis", de uso corrente no âmbito do comércio de roupas. WADE, Gerald E., op. cit., p. 751.

361 "Não há prazo que não chegue, nem dívida que não se pague". MOLINA, Tirso de., op. cit., p. 91.

362 LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo Rodriguez. "El mito de Don Juan". In: MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 28, p. 52.

363 "o diabo e o amor; o medo do inferno e uma paixão exaltada pela mulher". *CI*, pp. 190-190.

figuras de Don Juan e do Comendador. É este último, e não Catalinón, que se torna o duplo do herói. Desta forma, ambos apareceriam no imaginário do autor como o Diabo: um da subversão; o outro, dos códigos. E também como o Amor: um, pelo gênero feminino; o outro, pela filha.

Por sua completude, não se admira Stendhal<sup>364</sup> que a peça de Molina tenha sido a comédia mais representada no mundo. Ora, resume nosso autor<sup>365</sup>, nela há o que parece mais terrível e mais doce aos olhos de todos os homens, independentemente de seus séculos ou nações.

Em realidade, poderíamos retificar, a atualidade e, portanto, o romantismo que evoca Stendhal em Molina se deve ao momento sócio-histórico específico vivido pela França pós-revolução, ardorosa pela naturalidade transgressiva e libertária de um amor há muito ausente e atemorizada pelo retorno destes dois déspotas representados na figura do Comendador.

Com efeito, recordemos brevemente, após a construção e aniquilamento do Império napoleônico, realiza-se o Congresso de Viena, conferência em que participaram diversas nações europeias com fins a redelinear as fronteiras esfaceladas por Napoleão e restituir os tronos às respectivas famílias reais pelo imperador expulsas, inclusive o francês.

Os Bourbons, portanto, são restaurados no poder e como muitos monarcas, pelo Tratado da Sacra Aliança, adotariam os princípios cristãos às políticas interna e externa. Nesse processo, lembra Comby<sup>366</sup>, a hierarquia, a moral e a fé, bem como outros valores eternos, seriam recuperados. E é por esta razão que falaríamos de uma Restauração simultânea e indissociavelmente política e religiosa.

O catolicismo, destarte, após o violento combate com a Razão pregada pelos filósofos das Luzes, após o período do Terror revolucionário<sup>367</sup>, retoma o posto de religião

---

364 *CI*, p. 189.

365 *Ibid.*, p. 190.

366 COMBY, Jean. *Para ler a história da Igreja II - Do século XV ao século XX Vol. II*. São Paulo: Loyola, 2001, p. 104.

367 Não nos esqueçamos que, durante a Revolução, principalmente no período em que Robespierre assume o poder, edifícios religiosos são queimados, milhares de eclesiásticos são aprisionados e executados, que o calendário gregoriano é suspenso, enfim, que a Igreja e seu poder sobre os homens, ou melhor, diria Nietzsche, que um Deus cristão passaria pelo crivo da mais pura razão. *Ibid.*, pp. 78-103.

oficial. O papa recupera seus estados e os reis, seus direitos ditos "divinos". A nova era e o novo calendário inaugurados com a Revolução, então, dão lugar ao velho e conhecido tempo na contagem gregoriana. A colonização e a catequização retornam como instrumentos na recristianização popular e a propaganda religiosa, apontando os efeitos da Revolução como punição divina, justificando as mortes e atrocidades<sup>368</sup> ocorridas por meio da lei de expiação, obra de um Deus justo, porém terrível, vem concluir a necessária recondução dos fiéis.

Nesse contexto, o que se torna primordial é a manutenção de uma ideia universal de ordem, a qual transforma o homem em um ser de deveres, e não de direitos. A monogamia, a virtude, a honra e a honestidade, já antes definidas no Código Civil napoleônico, são reforçadas enquanto qualidades. E o casamento, a santificação do amor, apesar de tomar a forma de uma negociação financeira e divina, passa a reger os interesses de classe. Além disso, o divórcio é proibido e os funerais aos desquitados e suicidas são recusados.

No entanto, conta-nos Stendhal, apesar de, ou melhor, justamente por conta de tamanhas restrições impostas nos modos em sociedade, o desregramento deveria ser também restaurado: "Le monde du faubourg Saint-Germain reprend vite les habitudes pieuses et badines de 1780"<sup>369</sup>. Mas o retorno da corte sob Luís XVIII e Carlos X destoaria, e muito, daquela encontrada no reinado de seu irmão Luís XVI.

Bem o repara Auerbach<sup>370</sup>, o regime dos Bourbons não teria tido condições de restaurar instituições e hábitos pela Revolução já superados, porém ainda assim insistiria em uma reconfiguração social repleta de convenções, em que a paixão, a energia, a liberdade e a alegria não encontrariam mais lugar. Consequentemente, os salões, antes prezados ambientes de interação social, se transformariam em antros do tédio e do silêncio. Lá, aponta o crítico, muitos assuntos e modos estariam desde então interditos. Temas como política, literatura, e religião se tornariam perigosos, e a afetação, a hipocrisia e o medo,

---

368 Enleva Comby a opinião de Maistre, para quem a figura do carrasco se reveste de um manto divino, torna-se extraordinária, uma vez que vem cumprir as determinações do Grande poderoso. Ibid., p. 115.

369 "O mundo do *faubourg Saint-Germain* rapidamente retorou os hábitos pios e indisciplinados de 1780". CPA, p. 153.

370 AUERBACH, Eric. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 427.

principalmente, passariam a ocupar suas cadeiras nessas reuniões outrora bastante animadas. "Qué diferencia", lamenta Auerbach, "con la osadía espiritual de los famosos salones del siglo XVIII que no se imaginaron, ciertamente, los peligros que contra su propia existencia desencadenaban! Ahora ya se conocen los peligros, y la vida está dominada por el temor de que pudiera repetirse la catástrofe de 1793"<sup>371</sup>.

Tal diferença, aliás, se devia também à presença, nesses espaços, da rica e poderosa burguesia, que sob o manto da "virtude" só teria feito propagar baixezas e grosserias de todos os tipos, sempre associadas a um materialismo rude e descomedido. Está claro, nota Alexandra Pion<sup>372</sup>: o desejo, a vontade não poderiam mais triunfar. E não à toa veria o século XIX em seu seio proliferar a libertinagem vazia, a prostituição disfarçada e financeiramente suja.

A corte já não era a mesma. Na verdade, para Stendhal<sup>373</sup>, ela não mais existia. Seus membros, a aristocracia espirituosa do XVIII, representariam apenas o pó de uma nação divertida onde o amor-físico e o amor-gosto viveram, onde a mulher era uma juíza adorada, onde os grandes heróis enérgicos eram possíveis<sup>374</sup> e Don Juan não era uma figura rara.

No entanto, se a raridade dessa figura se devia às mudanças na configuração da vida em sociedade, em especial ao esmaecimento do papel da mulher<sup>375</sup>, o que pensar, ou melhor, imaginar diante da subsistência da hipocrisia, do estabelecimento da vaidade, enfim, diante da atmosfera ditatorial e intransigente restabelecida com a monarquia e a religião cristãs? Don Juan não é só o filho de um século cortês, mas também de um século política e religiosamente hipócrita.

Ora, se a grande questão neste nascente século XIX, reflete Renato Janine Ribeiro<sup>376</sup>, era a libertação da energia individual, a qual nem o Iluminismo revolucionário,

---

371 "Que diferença com a ousadia espiritual dos famosos salões do século XVIII, os quais certamente não imaginaram os perigos que contra sua própria existência se desencadeavam. Agora já se conhecem tais perigos, e a vida está dominada pelo medo de que a catástrofe de 1793 possa se repetir". Ibid., pp. 427-428.

372 PION, Alexandra. *Stendhal et l'érotisme romantique*. Rennes: PUR, 2010, p. 146.

373 *CI*, p. 187.

374 Porém não abundantes, como o eram na Itália e na Espanha.

375 Segundo Stendhal, Don Juan deve nascer em um século que tome a mulher como juíza de mérito. Caso contrário, sua luta seria vã e sua imagem, comum. *MTI*, p. 331.

376 RIBEIRO, Renato Janine. "Uma paixão difícil". In: *Napoleão*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 10.

com suas propostas liberais na política e na economia, nem Napoleão, com seu republicanismo aristocrático, conseguiram com sucesso engendrar, não deveríamos nos espantar com a insistente permanência desse herói libertino (e libertário) no imaginário stendhaliano.

De fato, afirma o próprio autor, essa libertação se torna, para o século, uma necessidade: "En 1787, personne ne songeait à applaudir la liberté; aujourd'hui il serait à caindre que ce mot ne devînt un drapeau"<sup>377</sup>. Uma necessidade em diferentes momentos por ele mesmo desejada com ardor: "En 1804 je désirais cent louis et ma liberté; en 1816 je désire avec passion six mille francs et ma liberté. Ce qui est au delà ferait bien peu pour mon bonheur"<sup>378</sup>. Porém, uma necessidade que viria apenas na forma de um sonho, de uma idealização romântica.

Stendhal, desta forma, sempre buscaria estes "espíritos turbulentos que faziam a guerra e o amor com paixão"<sup>379</sup>, estes seres de um tempo em que a galanteria ainda não reinava absoluta, estes homens que ousavam sentir prazer, que procuravam seus instintos, que agiam com energia diante de regras e limitações. Sempre, enfim, teria nosso autor sonhado com essas ovelhas negras de uma aristocracia ainda pura e poderosa.

Tal afirmação soaria estranha ao leitor que conhece, por meio da leitura de *Vie de Henry Brulard*, o furor republicano do autor. Um furor, aliás, que desde a infância se oporia ao aristocratismo de seus parentes, ou melhor, de seu pai. No entanto, apesar de rejeitar a monarquia enquanto regime político egoísta e conservador, Stendhal admira aqueles personagens aristocráticos<sup>380</sup> que um dia pregaram a liberdade sexual e se impuseram ao "irracional" de seu tempo.

Em realidade, poderíamos complementar, Stendhal adora a aristocracia quando ela não se veste sob o manto da moral: "Vous connaissez mon goût pour l'aristocracie; je l'aime

---

377 "Em 1787 ninguém pensava em aplaudir a liberdade. Hoje seria difícil não ver esta palavra se transformando em uma bandeira". *RS*, p. 197.

378 "Em 1804 eu desejava 10 luíses e minha liberdade. Em 1816 eu desejo com paixão 6 milhões de francos e minha liberdade. O que está além disso pouco contribuiria para minha felicidade". *VHB*, p. 418.

379 Id., *Le Chevalier de Saint-Ismier*. In: *REN II*, p. 1255.

380 Bem o nota Ali Abassi, as classes altas da sociedade, em Stendhal, são também matrizes ideais de caracteres híbridos, isto é, transgressores. ABASSI, Ali. *Stendhal Hybride: Poétique de désordre et de la transgression dans le Rouge et le Noir et La Chartreuse de Parme*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 43.

quand elle n'est pas étiolée par une éducation de *trop bon ton*"<sup>381</sup>. E a adora ainda mais quando comparada com a mesquinhez e o falso puritanismo da burguesia sob Restauração, ávida apenas pelo lucro e pelo poder, ignorante, vaidosa, hipócrita e tediosa: "En un mot je fus alors comme aujourd'hui, j'aime le peuple, je déteste ses oppresseurs, mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants que de vivre avec le peuple"<sup>382</sup>.

Fica assim explicada a paixão de Stendhal por Don Juan, o herói aristocrata jacobino, o símbolo da revolução individual. Uma paixão que, aliás, mais uma vez nos levaria ao século das Luzes.

Com efeito, reiteramos, Stendhal é um homem nascido e instruído no século XVIII, desde muito cedo interessado nas leituras dos filósofos das sensações, dos ideólogos do prazer. E desde sua juventude, portanto, aplicado no estudo e sistematização de autores tais como Condillac, Hobbes, Cabanis, Tracy e Helvétius<sup>383</sup>.

De acordo com estes analistas do sensualismo e das ideias, todas reflexões, todos pensamentos, julgamentos e conhecimentos provém de sensações memorizadas. Sensações estas, por sua vez, que se definem como os vestígios que os objetos exteriores em nós deixam. Daí o favorecimento, por parte dessa corrente filosófica, do prazer, do sexo que então deixa de ser selvagem e se iguala ao desejo, ao amor e à necessidade, e que passa a ocupar, na teoria de Condillac, o posto de sexto sentido. Daí a recusa, portanto, ao ideal platônico de amor, ou melhor, ao amor tal qual o compreenderam os leitores de Platão.

Partindo destas conclusões e condenações, Helvétius dividiria as virtudes em preconceituosas, isto é, aquelas que não contribuiriam para a felicidade pública, e em verdadeiras, aquelas que aumentariam tal felicidade. Os diferentes tipos de libertinagem, em especial aquela entre homens e mulheres, geralmente referidos sob o nome de corrupção religiosa, corrupção criminal, uma vez que a Deus ofenderiam, fariam parte, afirma o

---

381 "Vocês conhecem meu gosto pela aristocracia. Eu a amo quando não estiolada pela educação de extremo bom-tom". STENDHAL. Lettre à Domenico Fiore [12 juin 1832]. In: *CPC II*, p. 446.

382 "Em uma palavra, fui então como hoje sou: amo o povo, detesto seus opressores. Mas seria um suplício viver com ele". *VHB*, p. 173.

383 Para um aprofundamento nas relações entre Stendhal e o erotismo, ver o cuidadoso estudo de Alexandra Pion. Cf. PION, Alexandra. *Stendhal et l'érotisme romantique*. Rennes: PUR, 2010.

filósofo em *De l'Esprit*<sup>384</sup>, das virtudes pura e verdadeiramente humanas. Elas não seriam incompatíveis com a felicidade de uma nação, e em muitos povos elas não só não seriam vistas como criminosas ou corruptoras, como seriam autorizadas pelas leis e protegidas pela religião. Na França, está claro para Helvétius, elas certamente eram criminosas. Mas nos grandes povos, como os gregos, por exemplo, as libertinagens foram prática normal. "Platon étoit libertin. Socrate même"<sup>385</sup>, conclui.

Na esteira deste filósofo detentor da "verdade"<sup>386</sup>, Stendhal teria constatado, como já discutimos, que a libertinagem e a genialidade eram inseparáveis. Faltava compreender os motivos e mecanismos dessa intrínseca relação. Bastante inspirado no fisiologismo de Cabanis, assim, nosso autor propõe, já em 1821, dissecar o coração, as paixões e o amor, em suas causas e consequências. *De l'Amour*, o tratado de medicina, a organização de uma doença, então, deverá oscilar entre as leituras sensualistas do XVIII e as românticas do XIX.

A respeito das primeiras, poderíamos enunciar algumas "verdades" reparadas por Stendhal. Uma delas é o fato de que o amor, em sua origem, representaria sempre uma precisão física. Bem o destaca Alexandra Pion<sup>387</sup>, o amor-físico é o amor iniciático, fundador, essencial: todos os homens, independentemente das formas de amor que com o tempo desenvolveriam, experimentaram, em sua juventude, este gênero de prazer que não prima pela reprodução, que nasce e se desvanece em si mesmo. Tal é a reverberação de Helvétius: a natureza do amor, em Stendhal, será sempre sensual. "Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens [...]"<sup>388</sup>. É a promessa de felicidade, é a vontade de dar e ter prazer. É a conjunção, enfim, do corpo (sensação externa) e da alma (sensação interna), duas instâncias distintas, porém indissociáveis.

Mas uma dúvida restaria no imaginário crítico de nosso autor, lembra Thompson<sup>389</sup>. O corpo reinava na alma ou a alma reinava no corpo? A resposta demoraria a chegar.

---

384 HELVÉTIUS. *De L'esprit*. Paris: Durand, 1758, p. 146.

385 "Platão era liberino, bem como Sócrates". *Ibid.*, p. 150.

386 STENDHAL. Lettre à G... C... [Paris, 19 février 1838]. In: *CPC III*, p. 258.

387 PION, Alexandra., op. cit., p. 48.

388 "Amar, é ter prazer em ver, em tocar, em sentir com todos os sentidos [...]". *DA*, p. 04.

389 THOMPSON, C. W. *Lamie, fille du feu: essai sur Stendhal et l'énergie*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 74.

Todavia, uma coisa era certa: o corpo era a matriz da energia individual (e romântica).

De fato, nota Crouzet<sup>390</sup>, a energia, o outro nome da paixão, aparece em Stendhal como "o desdobramento da faculdade de sentir", isto é, como a execução da vontade, do querer. Ela representaria a "natureza em liberdade"<sup>391</sup>, sempre insubmissa, portanto, às leis éticas, e oposta às ditas virtudes morais. Daí ser a energia também, diz Crouzet<sup>392</sup>, a revolta do orgulho, ou melhor, a libido, o fluido nervoso que *talvez* seja exteriorizado pelo corpo, que talvez se transfigure em ato.

Diante de tudo o que foi exposto, a escolha de Stendhal por um herói como Don Juan facilmente se justifica. Ao mesmo tempo um gênio libertino e libertário, capaz de expulsar as *bêtes* do mundo por meio de uma revolução que não falasse de "propriedade", mas sim de individualidade, ele precisaria, deveras, neste triste século XIX, ser por nosso autor restaurado.

Desde então, conclui Thompson<sup>393</sup>, esta figura se torna capital nas reflexões do autor acerca de uma energia primitiva, ideal, funesta e subversiva de que seus contemporâneos necessitavam. Capital, aliás, afirma o crítico<sup>394</sup>, a ponto de se poder falar mais, em Stendhal, da presença de um modelo (e projeto) donjuanesco do que do conhecido e estudado modelo familiar.

---

390 CROUZET, Michel. Stendhal et l'énergie: du Moi à la Poétique. *Romantisme*, n. 46, v. 14, p. 63, 1984.

391 Ibid., loc. cit.

392 Ibid., p. 66.

393 THOMPSON, C. W. op. cit., p. 22.

394 Ibid., p. 45.

## 2.4 A idealização do caráter moderno de Francesco Cenci

---

### 2.4.1 *Mise en abyme* pictórica

---

Um rosto belo e suave, olhos grandes e doces, porém em lágrimas, lindos cabelos loiros, mas em sua desordem ocultos sob um turbante. Na galeria do Palácio Barberini, ao lado da *Fornarina*, de Rafael, cuja nudez nos impressiona e choca, cujos olhos profundos irresistivelmente atraíam para dentro da escura floresta em que se encontrava, da escrava negra, amante do doge Barbarigo, esplendorosamente colorida por Ticiano, e de Lucrezia Petroni, cujas sobrancelhas negras bem marcadas, o olhar ao mesmo tempo imperioso e carregado de volúpia e a brancura irradiante transmitiam um orgulho naturalmente romano, Béatrice Cenci, esta figura terna, delicada, tão simples, quase alemã<sup>395</sup>, formaria um belo contraste, conclui o jovem viajante que então se propõe a traduzir um relato contemporâneo à tragédia da "belle parricide".

Mas este teria sido mesmo o mérito de Guido Reni<sup>396</sup>, que, em meio às figuras biliosas de sua pátria, só soube pintar a beleza celestial de corpos sanguíneos, e pôde apenas retratar, tal como Mozart, almas sensíveis<sup>397</sup>. Ora, Stendhal, mais uma vez, parece-nos não destoar do canto dos autores de seu tempo. Fascinado<sup>398</sup>, à semelhança dos "outros" românticos, pelo retrato desta sibila, retrato, portanto, falsamente ou idealmente atribuído à Béatrice minutos antes de sua execução, o autor daria início à transcrição dos infortúnios bastante conhecidos de uma família do século XVI.

---

395 *CI*, p. 194.

396 *HPI*, p. 216.

397 *JN*, p. 1157.

398 Cf. *PR I*, 1883.

Bem o repara Wakefield<sup>399</sup>, desde a descoberta, em 1804, na Biblioteca Nacional, do empirismo inglês, o qual, associado à doutrina sensualista, já o discutimos, pregava a definição do conhecimento como aquisição de experiência por meio das sensações, Stendhal se dedicaria à faculdade de "ver", de apreender e aprender por meio da imagem. E mesmo quando transfigurado em autor, já inserido no reino do romance, das palavras e da ficção, o francês teria a esta filosofia recorrido: "Je vois l'histoire future des lettres françaises dans l'histoire de la peinture."<sup>400</sup>.

É fácil compreender, então, a necessidade que viu Stendhal em apresentar antecipadamente a descrição de uma imagem pura, santificada, e passiva, acima de tudo, em contraste, inicialmente apenas visual, bem o nota Leila de Aguiar Costa<sup>401</sup>, com seu pai, um homem alto, magro, de olhos grandes e expressivos, com um nariz enorme e lábios finos<sup>402</sup>. Ela anunciaria a vitimização de Béatrice, a criança abusada, ultrajada pelo ignóbil incesto cometido por Francesco Cenci.

Nesse sentido, Stendhal muito se aproximaria do mito criado pelo Romantismo, em especial por Shelley, para quem prevalecera a imagem da virgem violentada. No entanto, recorda-nos Roberto Cueto<sup>403</sup>, segundo o erudito Antonio Bertolotti, no acurado estudo *Francesco Cenci e la sua famiglia* (1879), o enredo da tragédia parece ser sido bem diferente. Béatrice teria deixado um testamento destinando certa quantia a uma amiga para que esta cuidasse de um suposto filho que tivera com o assassino Olímpio Calveti, fato que colocaria em xeque, então, a questão do estupro. De fato, não se sabe se o pai realmente a violou, se o parricídio foi cometido para contê-lo ou se o incesto fora apenas uma estratégia da defesa. De qualquer forma, muitos autores, inclusive o nosso, teriam optado por esta versão dos acontecimentos.

Contudo, como que por ironia, Stendhal teria aniquilado a aparente centralidade do

---

399 WAKEFIELD, David. Art Historians and Art Critics XI: Stendhal. *The Burlington Magazine*, v. 117, n. 873, dez. 1975, p. 804.

400 "Eu vejo o futuro das Letras francesas na História da pintura". STENDHAL. Lettre à Honoré de Balzac (Outobre 1840). In: *CPC III*, p. 401.

401 COSTA, Leila de Aguiar. op. cit., p. 54.

402 *CI*, p. 201.

403 CUETO, Roberto. Introducción. In: DUMAS (père), Alexandre.; SHELLEY, Percy Bysshe.; STENDHAL. *Los Cenci*. Tradução Gregorio Cantera. Madrid: Áqaba, 2000, pp. 12-15.

retrato de Béatrice, indiscutivelmente a protagonista dos enredos contemporâneos de Shelley e Dumas. Ele não é o primeiro quadro da crônica anunciada pelo autor. Isso porque não se trata, aqui, apenas da tradução "verdadeira" de um documento de época<sup>404</sup>, a reprodução "fiel" do conteúdo e do estilo encontrados nos manuscritos anônimos pelo autor adquiridos em Mântua, quando então procurava telas e esboços "originais"<sup>405</sup>.

Substituindo "quadros", representações pictóricas do passado, por "manuscritos", representações pictóricas das emoções e lembranças suscitadas pelo passado, nosso autor não teria sido somente um tradutor. Saído da rigidez à maleabilidade imagética, destarte, Stendhal se revela na figura do narrador romano, o verdadeiro autor que cria, comenta, intervém; que se mostra em primeira pessoa, que insere notas, comparações, que deixa de ser fiel quando não poderia mais sê-lo<sup>406</sup>, que recusa a aliança com a "bela" literatura moderna<sup>407</sup>, repleta de ideias e preconceitos, e se coloca antes do poeta inglês na transmissão da lenda. Um autor que, enfim, concebe um epílogo e um prólogo, molduras para um quadro que por convenção se diz central, mas que indicariam um outro caminho de leitura, a real impressão que teve Stendhal diante do assassinato do pai e da execução da filha.

#### 2.4.2 Um puro Don Juan

---

Em lugar de se debruçar sobre a beleza desvanecente de Béatrice, resumida em apenas um parágrafo, e nos tristes acontecimentos infelizes da vida desta jovem, rapidamente, e sem muitos detalhes atrozes, narrados, Stendhal dedicaria quase que inteiramente o prefácio e boa parte da suposta tradução à análise do retrato do pai,

---

404 *CI*, p. 197.

405 *Ibid.*, p. 146.

406 *Ibid.*, p. 196.

407 *Ibid.*, p. 146.

Francesco Cenci, o primeiro modelo de Don Juan cristalizado em seu Romantismo<sup>408</sup>.

Muito já dissemos sobre a gênese e constituição dessa figura ideal. Faz-se mister, no entanto, pensá-la enquanto construção literária, em sua função e contexto específicos. Pensando neste último, o que podemos dizer é que a emergência desse herói, à semelhança do herói de Molina, se dá em meio à Contra-Reforma, a restauração das hipócritas e tirânicas leis cristãs em oposição à individualidade então pregada pelo hedonismo renascentista. Era o momento, destaca Stendhal enquanto prefaciador da crônica<sup>409</sup>, em que o *severo e santo papa* (grifo nosso) Pio V tentava impor práticas e costumes avessos à simplicidade e à verdadeira virtude italianas, isto é, define o autor, àquilo que era *útil* a todos os homens, em proveito de uns poucos. A paixão, a energia, a libertinagem, deste então, já dissemos, seriam suprimidos como males mundanos.

Ora, se de acordo com o Stendhal o modo de ser e agir se modificaria segundo o caráter do governante, no caso, do papa reinante, não é de se espantar que esta figura perversa e enérgica tenha surgido sob Pio V, após o governo indulgente de Gregório III. Ele teria sido, na visão do autor, mais uma das vítimas da Inquisição, um homem subjugado em suas paixões e desejos que decide se revoltar contra tudo o que os impedisse, e não simplesmente o patriarca cruel imaginado por Shelley.

Este autêntico exemplar romano, encarnando a própria *virtù*, recorda Costa<sup>410</sup>, não era, de fato, um ser de contemplação, mas, sim, um homem levado pelo *pathos*, pela vontade de ação, pela vingança moral. Era a própria energia em curso, jamais contaminada pela afetação ou pela falsidade, jamais vítima de uma retórica galante, como afirma Stendhal: "Il ne pouvait entrer dans la tête d'un Romain, et d'un Romain du Moyen Âge, de se borner à des paroles. Il n'est pas de pays où les paroles hardies soient plus méprisées qu'en Italie"<sup>411</sup>.

---

408 De fato, apesar de ter publicado a narrativa completa com seu nome somente em 1839, e anonimamente em 1837 na *Revue des deux mondes*, Stendhal já havia feito uma revisão da *History of the Cenci family* em 1825, na *London Magazine*. Muito antes, portanto, do aparecimento de Julien e do *Rouge*.

409 *CI*, p. 191.

410 COSTA, Leila de Aguiar., op. cit., p. 71.

411 "Não poderia entrar na cabeça de um Romano, e um Romano da Idade Média, de se limitar a palavras. Não há nação que mais despreze as palavras do que a Itália". *CI*, p. 192.

Assim é que o terrível pai, já então conhecido por certos amores singulares e infames, questiona-se a respeito do que ainda poderia, neste mundo em que eclesiásticos se vendiam por dinheiro, em que a justiça perdera a razão de ser e o sagrado era diariamente profanado, ao mesmo tempo chocar seus contemporâneos e lhe trazer novas e diversas sensações:

Par quelles actions parlantes, moi Romain, né à Rome en 1527, précisément pendant les six mois pendant lesquels les soldats luthériens du connétable de Bourbon y commirent, sur les choses saintes, les plus affreuses profanations; par quelles actions pourrais-je faire remarquer mon courage et me donner, le plus profondément possible, le plaisir de braver l'opinion? Comment étonnerais-je mes sots contemporains? Comment pourrais-je me donner le plaisir si vif de me sentir différent de tout ce vulgaire?<sup>412</sup>

O embate almejado por este Don Juan, um embate desde o princípio justificado, uma vez que é vítima de seu oponente, viria, então, minar a tríade basilar de uma sociedade de legislações: a política, a religião e a família.

Os três pilares, claro está, aparecem sob o manto do deboche na crônica, porém é o terceiro, aquele que se constitui de relações sanguíneas e estabelece relações sociais, o arquirrival a sucumbir assustadoramente aos olhos do leitor. Em primeiro lugar, porque este pai desejou - ou provocou? - a morte de seus filhos mais velhos, Jacques, Christophe e Roch, construindo antecipadamente seus túmulos: "il s'écria qu'il ne pourrait goûter quelque joie que lorsque tous ses enfants seraient enterrés, et que, lorsque le dernier viendrait à mourir, il voulait, en signe de bonheur, mettre le feu à son palais"<sup>413</sup>. Em segundo lugar, porque negara um dote à filha mais velha, a qual conseguira, com a intercessão de Clemente III, arranjar um casamento.

Não satisfeito com este "ódio antinatural" pelos filhos, conta-nos o manuscrito<sup>414</sup>,

---

412 "Por meio de quais ações, eu, um Romano nascido em 1527, precisamente durante os seis meses durante os quais os soldados luteranos do condestável de Bourbon cometeram as mais terríveis profanações sobre as coisas sagradas; por quais ações me distinguiria, concedendo-me, o mais profundamente possível, o prazer de desafiar a opinião pública? Como espantaria mais os meus tolos contemporâneos? Como poderia obter o prazer tão vivo de me sentir diferente do vulgo?" Ibid., loc. cit.

413 "Ele exclamou que poderia provar um pouco de alegria apenas quando todos os seus filhos estivessem enterrados, e quando o último morresse, em sinal de felicidade, atearia fogo em seu palácio". Ibid., p. 204.

414 Ibid., loc. cit.

Francesco Cenci passaria a desejar sexualmente a filha mais nova, desde então escrava das atrocidades construídas ardentemente pela imaginação diabólica. do pai. Contudo, não é a antinaturalidade que enleva Stendhal no prefácio dedicado a esta figura. Segundo o autor<sup>415</sup>, o pai Cenci é um homem natural, um homem que abomina as convenções sociais, os sentimentos celestiais e a honra cristã em favor de seu desejo, de seus instintos e da afirmação de uma honra individual, uma honra apenas a si mesmo devida.

Não é, pois, nota Mariella di Maio<sup>416</sup>, que este pai seja apenas um monstro destituído, aos olhos do mundo, de virtudes. O que a Béatrice de Shelley<sup>417</sup> e o manuscrito traduzido por Stendhal indicam por "antinatural" é uma relação não imediatamente social, mas verdadeiramente humana, animal. Nesse sentido, parece-nos que mesmo os filhos, as "vítimas da desonra" e da tirania, não partilhariam da naturalidade por eles mesmos esperada. A referência ao dinheiro negado, muito mais do que ao amor não sentido, é o que marca os discursos implícitos destes hipotéticos mártires<sup>418</sup>.

Não teria sido desmotivada, destarte, a colocação feita pelo autor<sup>419</sup> a respeito da culpa - ou não - da parricida e de sua madrasta. Ela era discutível, bem como as atitudes de Cenci, um homem que recusaria o papel de patriarca, um papel socialmente imposto, hipócrita e convencional, em proveito apenas de suas vontades naturais<sup>420</sup>, jamais condenáveis na antiguidade pré-cristã. Por esta razão Stendhal o teria denominado de herói, um herói tal qual os exemplares de Alfieri, "tyrans", "héros de la liberté, et la vengeance"<sup>421</sup>.

Entretanto, com ironia destaca nosso autor<sup>422</sup>, para a sociedade os "amores infames" eram o menor vício de Cenci. O maior, na verdade, era sua fé no ateísmo, a recusa de um

---

415 Ibid., p. 187.

416 DI MAIO, Mariella. Avatars de Cenci (Stendhal, Artaud, Moravia). *Stendhal-Club*, Grenoble, n.138, pp. 156-169, 15 janvier 1993, p. 164.

417 SHELLEY, Percy Bysshe. *The Cenci: a tragedy in five acts*. London: Reeves and Turner, 1886, p. 17.

418 Ora, não era Stendhal o filho desnaturalizado que amou a mãe, herdeira dos italianos Gagnoni, e odiou o pai, o antirrepublicano Beyle?

419 *CI*, p. 196.

420 Interessante, neste contexto, a fala do Cenci de Shelley: "(Leaping up, and throwing his right hand towards Heaven) He does his will, I mine!" [(Levantando as mãos aos céus) Ele tem sua vontade, eu, a minha!]. SHELLEY, Percy Bysshe. op. cit. p. 54.

421 "tiranos", "heróis da liberdade e da vingança". *PEI*, p. 92.

422 *CI*, p. 198.

Deus cristão que tudo controlava por meio de dogmas, inclusive o instinto humano. A crença não faria, de fato, parte da constituição deste herói. Ela se tornara descabida diante de uma Igreja corrompida, um antro de eclesiásticos vendidos que por diversas vezes, quando preso por seus crimes sexuais, teriam negociado sua liberdade. Este Don Juan, portanto, não ri apenas da burla que comete, mas, também, da indiferença entre seus vícios e os da religião. O abuso por sua parte, então, não se enquadraria na esperança do perdão característica do herói de Molina. Ele era, sim, a prova da inconsistência desse sistema que faria mesmo uma filha crer que a união carnal com seu pai era a maior prova do amor por Deus, uma vez que os filhos talvez assim gerados seriam necessariamente santos, um dia também venerados pela Igreja<sup>423</sup>.

É o papel satânico exercido por Francesco Cenci, destarte, que se torna central na pintura feita por Stendhal. Mais do que o amante voluptuoso, o libertino obcecado pelas mulheres, este homem seria o subversor cujo prazer estava essencialmente associado ao desafio<sup>424</sup>, à burla ao que os homens comuns respeitavam<sup>425</sup>.

De fato, é a vontade de se opor, o desejo de chocar, acima de tudo, o que o definiria. A este voluntarismo no crime, um crime, aliás, sem remorsos, Stendhal se referiria como *coup de poignard*, a escancarada violência moral, o triunfo público do orgulho. Contudo, a necessária publicidade, para esta figura, não teria sido "amesquinhada" pelo furor da vaidade falada. Longe de se conformar a um modelo ideal de comportamento<sup>426</sup>, Cenci exigiria a opinião alheia apenas para ultrajá-la<sup>427</sup>:

Il est des hommes victimes et instruments d'un orgueil infernal, d'un orgueil à Alfieri. [...] ces gens, dis-je, ne peuvent atteindre au plaisir physique qu'autant qu'il est accompagné de la plus grande jouissance d'orgueil possible, c'est-à-dire qu'autant qu'ils exercent des cruautés sur la compagne de leurs plaisirs.<sup>428</sup>

---

423 Ibid., p. 205.

424 Ibid., p. 201.

425 STENDHAL. Lettre à C... G... (20 janvier 1838). In: *CPC III*, p. 255.

426 Ibid., p. 186.

427 Ibid., p. 196.

428 "Há homens vítimas e instrumentos de um orgulho infernal, de um orgulho à Alfieri. (...) estas pessoas só alcançam o prazer físico quando ele é acompanhado do maior gozo possível do orgulho, quer dizer, apenas quando cometem crueldades com a companheira de seus prazeres". *DA*, p. 03.

Ora, conclui nosso autor, nada de amável poderia ter restado neste Don Juan. Seu caráter era terrível, jamais simpático aos devaneios tão caros às almas ternas<sup>429</sup>, jamais adocicado pelas segundas intenções. No entanto, Stendhal também o teria qualificado de triste<sup>430</sup>. O que poderia parecer paradoxal, na verdade, se justifica na própria colocação do autor em relação à velhice de Don Juan: "Heureux quand il meurt avant la vieillesse qui, pour ce caractère, est horrible"<sup>431</sup>. E este Cenci é uma figura velha, uma figura que acreditou, em seu início como herói, enfrentar *somente* (grifo nosso) a hipocrisia, mas que com o tempo se transformaria no amante do excesso<sup>432</sup>, da pura corrupção.

Para melhor ilustrar esse caráter, então, recorreremos à descrição de Gilles de Retz<sup>433</sup>, talvez o primeiro Don Juan em data da história, oferecida pouco tempo depois por nosso autor em suas *Mémoires d'un touriste* (1838)<sup>434</sup>. Esse marechal nascido em 1396<sup>435</sup>, quando ainda era possível encontrar nos nobres, burgueses e camponeses a verdadeira energia, esta energia própria aos italianos, quando a galanteria ainda não havia nascido, diz Stendhal<sup>436</sup>, esse marechal que com paixão lutou ao lado de Joana d'Arc, teria chegado aos seus 36 anos com uma grande fortuna e uma boa reputação. Porém, segundo o autor, este era um fardo muito pesado e comum para o homem de imaginação que Don Juan necessariamente deveria ser. Cansado da admiração, da glória militar e do prazer comum, o marechal recorreria, primeiramente, à transgressão do casamento, isto é, à sedução de mulheres, servindo-se, para isso, da religião. Assim é que, para conquistar o entusiasmo dos habitantes de sua cidade, em especial do público feminino, Retz ofereceria a representação de mistérios. Nessa tarefa de se tornar um homem distinto dos demais, este homem gastaria toda a sua fortuna. Aí, conta-nos Stendhal, a imaginação desse caráter emergiria poderosa: desconfiado de Deus, Retz recorre à magia, promete tudo ao Diabo. No entanto, seus

---

429 Ibid., p. 193.

430 Ibid., p. 196.

431 *MTI*, p. 332.

432 *CI*, p. 187.

433 Stendhal o identifica como o original *Barba Azul*, do conto de Perrault. De fato, o marechal é apontado por muitas fontes como uma das prováveis inspirações para o personagem.

434 *MTI*, pp. 332-37.

435 Outros historiadores apontam 1404 como o ano de nascimento.

436 STENDHAL. Le Chevalier de Saint-Ismier. In: *REN II*, p. 1255.

primeiros crimes ainda não teriam relação direta com essa nova religião, e sim com seu amor pelas mulheres.

Disfarçado como um de seus empregados, Retz, que era casado, viajava com frequência ao interior da Bretanha para visitar sua nova paixão, a esposa de um fabricante de barcos. A cunhada dessa mulher, conhecendo o caso, mostrou-se irritada com tamanha imprudência. Tal fato desperta o interesse do marechal que, inconstante em sua natureza, apaixona-se também pela cunhada. Esta, de início, resiste a sua perseguição, mas logo cede, provocando a desconfiança de seu marido, que a mataria a facadas. Retz, revoltado com a morte de sua amante, assassina o marido e dois de seus empregados.

Ao que parece, após essa experiência carnal com a morte, o marechal, procurando novos e mais picantes prazeres, passaria a imolar crianças e oferecer partes de seus corpos no culto ao Demônio. Várias morreram por suas mãos, e durante muito tempo, até que em 1440 seus "prazeres" são conhecidos e, sem dinheiro para comprar os juízes, é condenado à morte.

Esse Don Juan que descreve Stendhal, desta forma, em muitos pontos se aproximaria de Cenci. Ele é um ser de exceção, extremamente ligado a um tempo em que os prazeres íntimos comandavam a dinâmica da vida. Os sacrifícios que pratica, mais do que um oferecimento ao inimigo de Deus, parecem parte de um ritual a um deus pagão, a Dioniso<sup>437</sup>, deus do homem, deus do indivíduo, e não das leis políticas e morais que regem as cidades. E por entender a violência como parte de sua natureza, esse Don Juan jamais consideraria crime quaisquer de suas ações.

É com ironia, assim, que Stendhal nos conta que Retz morre arrependido, afirmando logo reencontrar *en paradís* seus cúmplices - e mesmo vítimas. Pois apenas assim esse Don Juan poderia revelar a extrema volúpia que tinha ao escarnecer das leis dos homens e das leis de um Deus inventado pelos homens.

---

437 Nos anos em que a colheita não era boa, as comunidades rurais da Grécia Antiga escolhiam um belo jovem, mulher na maioria das vezes, para representar Dioniso em seu sacrifício. O jovem era embebedado e uma coroa de trigos colocada em sua cabeça. Após, reproduzia-se o que os Titãs fizeram com Dioniso: o jovem era morto e esquartejado. Então, os pedaços desse jovem eram espalhados pelas plantações, pois Dioniso era o deus da Vida, da Ressurreição, do Nascimento. Com o passar da história grega, o jovem será substituído por um animal, como o bode ou o touro.

A estes dois heróis da liberdade e do prazer se somaria a figura de Armand Louis de Gontaut, duque de Lauzun ou simplesmente duque de Biron. A biografia deste homem que lutou na Guerra de Independência dos Estados Unidos e na Revolução Francesa, com efeito, teria se valido principalmente por suas inúmeras conquistas amorosas, dentre elas Maria Antonieta:

Croyez-vous que M. de Lauzun ait madame de Stainville? - Il n'en a pas même la prétention, répondit le bel-esprit; il se donne pour ce qu'il est, pour un libertin, un homme qui aime les filles par dessus tout.<sup>438</sup>

Mas é a coragem do enfrentamento, o prazer de desprezar os homens comuns o que marca a imaginação de Stendhal. Biron, em meio ao estouro da revolução é tomado por um ladrão e assassino ignóbil. Sem nada temer, experimentando um certo prazer, diz Stendhal, este Don Juan teria sido condenado à guilhotina, passando seus últimos dias sendo consolado por um "padre hipócrita e uma prostituta"<sup>439</sup>.

Na construção de Cenci, então, Stendhal não teria pensado apenas na figura do libertino transgressor, mas na imagem de um herói cujo prazer estava em desafiar mesmo as opiniões que lhe pareciam sensatas e justas, um herói perverso, ou pervertido, a figura "envelhecida" do frade espanhol. Na contracorrente do que afirma a crítica, então, é este homem, e não o personagem de Molière, como a frente veremos, quem poderia ser identificado como o precursor dos libertinos do século XVIII, quando a libertinagem filosófica e o professado ateísmo do XVII obscurece e excede a imagem viva e amorosa de Molina<sup>440</sup>:

Devenu libertin, don Juan perd à jamais la fougue et l'audace juvénile de son

---

438 "Você acredita que Lauzun possuiu a Sra. de Stainville? - E sequer ele teve a pretensão; ele se mostra como é de fato: um libertino, um homem que ama as mulheres acima de tudo". GONTAUT BIRON, Armand-Louis. de. *Mémoires du duc de Lauzun* (1747-1783). Paris: Gottfried Paetz, 1862, p. XIX.

439 Cf. STENDHAL. Lettre à G... C... (20 janvier 1838). In: *CPC II*, p. 256.

440 Como nota Rougemont, o próprio século XVIII teria alterado o retrato do herói de Molina. Desde então ele teria se tornado um homem pérfido, a própria antítese das virtudes cavalheirescas. De fato, é esta figura que Stendhal enxergou. Porém, quando pinta Cenci, o autor pensa no exagero da transgressão do Don Juan espanhol, no refinamento do prazer concebido no mal. Cf. ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'occident*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1962, p. 178.

ancêtre espagnol: il se glace, s'intellectualise, il veut non seulement traduire sa doctrine dans les faits, mais la proclamer ensuite dans les termes les plus méprisants, il s'efforce avec ténacité de se soustraire aux dangers du sentiment, de la sincérité. Sa vivacité, son éternelle jeunesse s'altèrent sous une lumière livide, presque satanique. Sa conduite amoureuse perd son hispanisme exubérant, se colore d'un certain machiavélisme.<sup>441</sup>

Trazendo o manuscrito ao XIX, dilacerando, portanto, a figura do narrador romano, Stendhal precisamente indicaria em uma nota à margem do texto: "Ceci m'a tout l'air d'un roué passé au méchant [...], un de Sade"<sup>442</sup>. De fato, é de Sade e dos grandes homens das Luzes que o herói imaginado pelo autor parece ser herdeiro. Por meio do pensamento e da ação estas figuras teriam abominado as normas, a moral e a religião; teriam denunciado a hipocrisia e, na indiferença entre vícios e virtudes, os reais costumes da corte; teriam advogado em favor da liberdade do corpo e da política; teriam exaltado os instintos naturais mais primários da raça humana, o sexo e a pulsão de morte. A crueldade, a mutilação, o incesto e o assassinato, para elas, teriam sido a expressão pura da individualidade, e a dor o maior prazer concebível:

Le bonheur qu'ils ambitionnaient consistait dans la réunion de deux jouissances à la fois. Le plaisir physique de baiser une jolie femme, le plaisir de vanité de choquer toutes les lois en la baisant, de faire en sûreté à cause de son crédit ce qui ferait prendre son voisin. On voit que pour que ce genre puisse exister il faut qu'il y ait des lois à violer, et que le plaisir est d'autant plus grand qu'en baisant on court plus de risque.<sup>443</sup>

Os homens dignos da "roue", a própria "essência da voluptuosidade"<sup>444</sup> e da contestação, claro está, nestes pontos muito se aproximariam do caráter de Cenci. No entanto a aliança com a doutrina libertária, ou melhor, com os libertinos do XVIII, fica

---

441 "Tornado libertino, Don Juan perde para sempre a paixão e a ousadia juvenil de seu ancestral espanhol: ele se esfria, intelectualiza-se, ele quer não apenas traduzir sua doutrina em fatos, mas a proclamar nos termos mais desprezíveis; ele se esforça com afimco para escapar dos perigos do sentimento, da sinceridade. Sua vivacidade, sua juventude eterna, alteram-se sob uma luz lívida, quase satânica. Sua conduta amorosa perde o hispanismo exuberante, colore-se de um certo maquiavelismo." MACCHIA, Giovanni. op. cit., p. 43.

442 STENDHAL apud GGOLDSCHLÄGER, A. L'image sadienne dans l'oeuvre de Stendhal. *Revue belge de philologie et d'histoire*, v. 57, n. 57, f. 3, p. 613, 1979.

443 PE I, p. 24.

444 VHB, p. 185.

nesta comparação restrita. Isso porque a filosofia empreendida nos salões franceses acabaria por desembocar na degeneração, na guerra mesquinha entre egos e gêneros, entre galanteios e vaidades. A libertinagem, então, bem o nota Thompson<sup>445</sup>, não representaria a real liberação, senão a sujeição.

A recuperação de Cenci, neste contexto pós-revolucionário, destarte, representa a cristalização de uma revolução que os antecedentes de Stendhal não conseguiram - ou não souberam - plenamente realizar. Por esse motivo este homem do Renascimento, este romano "shakespeariano" seria pelo autor classificado como um exemplar do *puro* (grifo nosso) donjuanismo. Assim é que este exemplar único, mais que humano, fatalmente idealizado pela imaginação de um autor insatisfeito e revoltado com sua nação e seu tempo, alteraria para sempre a imagem de Don Juan, tornado, então, o símbolo do egotismo, o herói essencial e verdadeiramente romântico que não havia dado a chave de seu caráter<sup>446</sup>, mas que possuía o coração tão claro que pôde ser, em seus propósitos, compreendido pelo autor.

#### 2.4.3 A italianidade de *Beatrice* de Reni

---

Entendida a centralidade e excentricidade deste Francesco Cenci, o pai natural vitimizado pelas incoerências de seus contemporâneos, faz-se mister, para evitar uma leitura parcial e unilateral, pensar também na figura de Béatrice, uma vez que sua pintura ironicamente destoaria daquela sugerida pela tela de Guido, retomada em sua essência por Shelley. Para tanto, sugerimos uma breve comparação entre as duas heroínas destes

---

445 THOMPSON, C. W. *Lamiel, fille du feu: essai sur Stendhal et l'énergie*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 126.

446 *CI*, p. 193.

românticos, começando pela primeira em data.

Como já dissemos, a filha ultrajada teria sido o objeto de análise do poeta inglês. Desde o início, de fato, revela-nos sua esposa<sup>447</sup>, Shelley se mostraria interessado nos sentimentos da alma desta jovem, bem como na qualidade poética de seu destino trágico, "mais horríveis" do que qualquer autor poderia retratar. Deslumbrado com a beleza e a consequente pureza transmitidas por Guido, Béatrice teria sido sempre, em suas palavras, a virgem inocente, "débil e abandonada"<sup>448</sup>, desvirtuada pelo homem que deveria tê-la protegido da corrupção: "The young maiden [...] was evidently a most gentle and amiable being, a creature formed to adorn and be admired [...]"<sup>449</sup>.

Neste sentido, nos bastaria a cena em que a jovem rejeita os sentimentos de Orsino em sacrifício do irmão mais novo e de sua madrasta, para compreender o contraste que ela faria com a "deformidade moral"<sup>450</sup> do pai:

As I have said, speak to me not of love;  
Had you a dispensation I have not;  
Nor will I leave this home of misery  
Whilst my poor Bernard, and that gentle lady  
To whom I owe life, and these virtuous thoughts<sup>451</sup>.

Cenci, na tragédia de Shelley, portanto, vem como o libertino de paixões incestuosas<sup>452</sup>, o demônio de aparência humana<sup>453</sup> que cansou do prazer comum, o tirano para quem, desde o encontro com o tédio, o crime se torna sensual<sup>454</sup> e o sofrimento alheio, seu alimento. Um homem de ações, não de promessas<sup>455</sup>, que decide punir a desobediência

---

447 SHELLEY, Mary. Nota Introdutória. In: DUMAS (père), Alexandre.; SHELLEY, Percy Bysshe.; STENDHAL. *Los Cenci*. Tradução Gregorio Cantera. Madrid: Áqaba, 2000, p. 153.

448 SHELLEY, Percy Bysshe. *The Cenci: a tragedy in five acts*. London: Reeves and Turner, 1886, p. 14.

449 "A jovem serva [...] foi evidentemente o ser mais gentil e amável, uma criatura feita para adornar e ser admirada". *Ibid.*, p. 02.

450 *Ibid.*, p. 04.

451 "Já disse, não fale comigo de amor; / Você tem uma liberdade que eu não tenho; / Não posso deixar esta casa de misérias / enquanto meu pobre Bernard, e aquela mulher gentil / a quem devo minha própria vida, e esses pensamentos virtuosos". *Ibid.*, p. 13.

452 *Ibid.*, p. 02.

453 *Ibid.*, p. 56.

454 *Ibid.*, p. 11.

455 *Ibid.*, p. 21.

da filha da maneira mais desprezível, atemorizando-a com a ideia da concepção de um filho disforme e perverso<sup>456</sup>.

Ora, como afirmou o irmão mais velho<sup>457</sup>, Giacomo, esta relação já não era mais entre pai e filha, senão entre opressor e oprimido. É a própria Béatrice, aliás, que como vítima, um "anjo de Deus entre demônios"<sup>458</sup>, se define:

[...] "My maker,  
"I have done this and more; for there was one  
"Who was most pure and innocent on earth;  
"And because she endured what never any  
"Guilty or innocent endured before"<sup>459</sup>.

Vítima, também, parece querer indicar Shelley, de Orsino, a quem a jovem "santamente amava":

[...] - Ah, no! A friendless girl  
Who clings to me, as to her only hope: -  
I were a fool, not less than if a panther  
Were panic-stricken by the antelope's eye,  
If she escape me.<sup>460</sup>

Com efeito, não apenas Orsino teria sexualmente, e indiferentemente do pai, desejado a jovem, como teria sido a causa de suas desgraças. É ele, cumpre dizer, quem no egoísmo erótico idealiza e incita o parricídio:

I see, as from a tower, the end of all:  
Her father dead; her brother bound to me  
By a dark secret, surer than the grave;  
Her mother scared and unexpostulating  
From the dread manner of her wish achieved:  
And she! - Once more take courage my faint heart;

---

456 Ibid., p. 56.

457 Ibid., p. 42.

458 Ibid., p. 70.

459 "[...] Meu pai, / Tenho feito isso e muito mais, / Não há ninguém mais pura e inocente sobre a Terra; / E porque ela suportou o que nunca qualquer/ culpado ou inocente suportou antes". Ibid., p. 77.

460 "[...] - Ah, não! Uma menina sem amigos / que se apega a mim como sua última esperança:- / Seria tolo, não menos do que se uma pantera / ficasse assustada com os olhos do antílope / se deixasse ela escapar de mim". Ibid., p. 15.

Whate dares a friendless maiden matched with thee?  
I have shuch foresight as assures success:  
Some unbeheld divinity doth ever,  
Whe dread events are near, stir up men's minds  
To black suggestions; and he prospers best,  
Not who becomes the instrument of ill,  
But who can flatter the dark spirit, that makes  
Its empire and its prey of other hearts  
Till it become his slave... as I will do.<sup>461</sup>

Assim, esta pobre moça que pacientemente havia sofrido ao lado de Deus, que muito havia suportado e perdoado<sup>462</sup>, vendo a si mesma "presa, nua, com os cabelos em desordem"<sup>463</sup>, sentindo-se suja, envenenada<sup>464</sup>, no desvario decide defender a honra de seu corpo e de sua alma. A morte, a única juíza<sup>465</sup>, simultaneamente o castigo para os delitos e a recompensa na resignação, se lhe revela o último recurso, mas um recurso justificável aos olhos dos Céus:

Guilty! Who dares talk of guilt? My Lord,  
I am more innocent of parricide  
Than is a child born fatherless...<sup>466</sup>.

Sem contar com a ajuda daqueles que presenciavam a desgraça de sua família, Béatrice, esta criança que apenas conhecera a injustiça no mundo<sup>467</sup>, opta pela justiça com suas próprias mãos: ela escolhe matar seu rival. Mas a infeliz menina não poderia sair ileso deste mundo desigual. Este anjo, "a imagem mais perfeita do amor de Deus"<sup>468</sup>, seria pelos homens julgado e condenado. A justiça, mais uma vez, inverteria seu lugar com a injustiça,

---

461 "Eu vejo, como de uma torre, o fim de tudo: / Seu pai morto, seu irmão ligado a mim / por um segredo obscuro, um laço mais forte do que a sepultura; / Sua mãe assustada e incapaz de dizer algo / acerca da maneira como seus desejos se realizaram. / E ela! - Mais uma vez, tome coragem, meu fraco coração. / A que pode se opor uma menina sem amigos, / e unida a ti desta maneira? / Antecipo que o êxito está assegurado: Ibid., p. 32.

462 Ibid., p. 20.

463 Ibid., p. 34.

464 Ibid., p. 33.

465 Ibid., p. 38.

466 "Culpada! Quem se atreve a falar de culpa? Meu senhor, / Sou mais inocente do parricídio do que uma criança que nasceu sem pai". Ibid., p. 67.

467 Ibid., p. 89.

468 Ibid., p. 75.

como denuncia o velho Cenci:

Seeing we had no other judge but God,  
And he had sentenced me, and there were none  
But you to be the executioners  
Of his decree enregistered in heaven?  
Oh, no! You said not this?<sup>469</sup>.

Vítima de todas as instituições deste mundo, ensandecida em seu desespero final, então, Béatrice parece mesmo encarnar a figura passiva e vazia da sibila de Reni. O maniqueísmo proposto por Shelley a essa expressão almejava, e é o que apreendemos por meio de suas palavras.

Em contraposição a esta visão, já o dissemos, Stendhal proporia um pai também vítima e uma filha "talvez culpada". Em razão de sua raiva vingativa, de sua vontade transformada em ação, Béatrice já não poderia ser a figura passiva que desejou Shelley. Tal como seu pai, esta figura desejou, por meio do crime, a preservação de sua individualidade e ao convencionalmente imposto ela se opôs. Como bem explica Leila de Aguiar Costa<sup>470</sup>, a descrição inicial da beleza desta mulher acabaria se transfigurando no campo ético. A imagem doce e quase germânica de Reni, portanto, assumiria sua italianidade.

Béatrice ultraja seu próprio sangue, e revolta-se, também, com as leis dos homens. Sua inocência não é seu discurso: com altivez e coragem, esta mulher assumiria seu pecado e suportaria todas as consequências que dele resultariam. Ora, se a justiça dos homens e a justiça divina não surtiam efeito, aponta-nos Stendhal, a justiça do crime era infalível. Não haveria razão, destarte, para culpar ou defender um ou outro. É o que diz o papa, porta-voz, aqui, de nosso autor:

Rome entière frémit en apprenant cette décision rigoureuse. Un grand nombre de cardinaux et de princes allèrent se mettre à genoux devant le pape, le suppliant de permettre à ces malheureux de présenter leur défense.  
- Et eux, ont-ils donné à leur vieux père le temps de présenter la sienne? répondit

---

469 "Temos apenas Deus por juiz/ E ele já me condenou, / não querem vocês se tornarem executores da vontade celestial?" Ibid., p. 26.

470 COSTA, Leila de Aguiar. op. cit., p. 55.

le pape indigné.<sup>471</sup>

Pai e filha, na versão stendhaliana, portanto, se igualariam energeticamente. Ambos transgrediriam os limites sociais em busca da libertação, finalmente zombando de seus opressores por meio da violência outrora sofrida. Este era o efeito paradoxal, lembra Costa<sup>472</sup>, de tudo o que pretendia cercear a natureza de um indivíduo: o jugo sempre estimula a ação.

Justificados os pecados de Francesco e Béatrice, então, já não poderíamos falar em termos maniqueístas. O bem e o mal, o justo e o injusto, nesta historieta, se confundem, bem como as figuras do algoz e da vítima:

[...] bourreau et victimes sont identiquement énergiques. [...] L'énergie qui d'abord affirme la bonté de l'homme, la chute de la *vertu* comme contrainte, n'est-elle inséparable de la perversion, ou de la perversité?<sup>473</sup>

Na verdade, esta indiferença tão cara à Stendhal já estaria presente no discurso do tirano de Shelley, que acabaria por não desenvolvê-lo além do que importasse à tragédia da jovem abusada: "As to the ight or worng that's talk..."<sup>474</sup>.

Ao associar Cenci à Don Juan e Béatrice a Cenci, destarte, nosso autor não só teria desenvolvido o discurso do poeta inglês como o teria transfigurado. No crime e na morte, o pai se tornaria o duplo da filha, e a filha o espelho do pai.

---

471 "Roma inteira tremeu com esta decisão rigorosa. Muitos cardeais e príncipes foram pedir de joelhos ao Papa para que aqueles infelizes pudessem apresentar sua defesa. - E eles, eles deram tempo para que seu pai apresentasse a sua? respondeu o Papa indignado". *CI*, p. 217.

472 COSTA, Leila de Aguiar. op. cit., p. 61.

473 CROUZET, Michel. Stendhal et l'énergie: du Moi à la Poétique. *Romantisme*, n. 46, v. 14, pp. 68-69, 1984.

474 "Quanto ao bem e ao mal, tudo é discutível". SHELLEY, Percy Bysshe. op. cit., p. 51.

#### 2.4.4 O banquete na *Trasfigurazione* de Urbino

---

Feitas as devidas análises, impomo-nos a obrigação de voltar, nessa conclusão, às primeiras linhas deste capítulo. *Les Cenci*, como vimos, estrutura-se em torno de uma *mise en abyme* pictórica. Isto quer dizer que esta crônica, que pretende ser o retrato de uma época, conteria também em si diversos outros retratos. De fato, numa relação de complementariedade entre imagem e manuscrito, o que temos desde o princípio é a apresentação de um quadro dentro de outro quadro, além de uma moldura que se torna quadro.

E seria com um quadro dentro deste quadro maior que a historieta encerraria. Béatrice Cenci, após sua execução, é enterrada por Stendhal frente a um afresco, a célebre *Trasfigurazione* de Rafael:

A neuf heures et un quart du soir, le corps de la jeune fille, recouvert de ses habits et couronné de fleurs avec profusion, fut porté à Saint-Pierre in Montorio. Elle était d'une ravissante beauté; on eût dit qu'elle dormait. Elle fut enterrée devant le grand autel et la Transfiguration de Raphaël d'Urbino.<sup>475</sup>

Bem destaca Leoni<sup>476</sup>, se seguirmos a opinião de Vasari, que Stendhal certamente havia lido, é o corpo mesmo de Rafael que se encontra defronte ao afresco. Curiosamente, nota a autora, o corpo de Béatrice substituiria, então, o corpo do pintor. Ou seja, Rafael e Béatrice se tornariam um só. Além disso, por Vasari identificar a morte do pintor à morte da própria pintura, se poderia dizer que a heroína, aqui, também se identifica à pintura. Mulher transfigurada em pintor. Pintura transfigurada em mulher. Seria também a pintura, agora morta, transfigurada em literatura. No entanto, seria preciso também atentar à linguagem de tal quadro e às relações que esta estabeleceria com o texto stendhaliano.

---

475 "Às nove horas e quinze minutos da noite, o corpo da jovem, coberto com suas roupas e coroadado com flores em profusão, foi trazido a São Pedro em Montório. Sua beleza era arrebatadora, como se estivesse dormindo. Ela foi enterrada em frente ao altar-mor e à *Transfiguração* de Rafael de Urbino". *CI*, p. 229.

476 LEONI, Margherita. *Stendhal: La peinture à l'oeuvre*. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 131.

Feita sob a encomenda do cardeal Giulio di Medici, o futuro papa Clemente VII, a obra de Rafael se constitui da representação simultânea de dois episódios referidos sequencialmente no evangelho de Marcos. O primeiro deles, apresentado na parte superior da tela, é a Transfiguração, contado também por Mateus (17:1-9) e Lucas (9:28-36), quando Jesus, acompanhado de seus discípulos Pedro, Tiago e João, no alto do monte Tabor, repentinamente aparece envolto em uma nuvem, reluzente, quase evanescente, a conversar com Moisés e Elias sobre sua própria morte e subsequente ressuscitação:

E Jesus dizia: "Eu garanto a vocês: alguns dos que estão aqui, não morrerão sem ter visto o Reino de Deus chegar com poder". Seis dias depois, Jesus tomou consigo Pedro, Tiago e seu irmão João, e os levou sozinhos a um lugar à parte, sobre uma alta montanha. E se transfigurou diante deles. Suas roupas ficaram brilhantes e tão brancas, como nenhuma lavadeira no mundo as poderia alvejar. Apareceram-lhes Elias e Moisés, que conversavam com Jesus. Então Pedro tomou a palavra e disse a Jesus: "Mestre, é bom ficarmos aqui. Vamos fazer três tendas: uma para ti, outra para Moisés e outra para Elias". Pedro não sabia o que dizer, pois eles estavam com muito medo. Então desceu uma nuvem e os cobriu com sua sombra. E da nuvem saiu uma voz: "Este é o meu Filho amado. Escutem o que ele diz!" E, de repente, eles olharam em volta e não viram mais ninguém, a não ser somente Jesus com eles. Ao descerem da montanha, Jesus recomendou-lhes que não contassem a ninguém o que tinham visto, até que o Filho do Homem tivesse ressuscitado dos mortos. Eles observaram a recomendação e se perguntavam o que queria dizer "ressuscitar dos mortos".<sup>477</sup>

O segundo, retratado na parte inferior, é o episódio em que Cristo, depois do insucesso por parte de seus discípulos, em meio à multidão cura um menino com epilepsia, na época entendida como possessão demoníaca:

Quando Jesus, Pedro, Tiago e João chegaram perto dos outros discípulos, viram que eles estavam rodeados por uma grande multidão. Alguns doutores da Lei estavam discutindo com eles. Logo que a multidão viu Jesus, ficou surpresa e correu para cumprimentá-lo. Jesus perguntou aos discípulos: "O que é que vocês estão discutindo com eles? Alguém da multidão respondeu: "Mestre, eu trouxe a ti meu filho que tem um espírito mudo. Cada vez que o espírito o ataca, joga-o no chão e ele começa a espumar, range os dentes e fica completamente rijo. Eu pedi aos teus discípulos para expulsarem o espírito, mas eles não conseguiram". Jesus disse: "Ó gente sem fé! Até quando deverei ficar com vocês? Até quando terei que suportá-los? Tragam o menino aqui". E levaram o menino. Quando o espírito

---

<sup>477</sup> Marcos 9: 1-9. *A Bíblia Sagrada*. Tradução Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Sociedade bíblica católica internacional e Edições Paulinas, 1990, p. 95.

viu Jesus sacudiu violentamente o menino, que caiu no chão e começou a rolar e a espumar pela boca. Jesus perguntou ao pai: "Desde quando ele está assim?". O pai respondeu: "Desde criança. E muitas vezes já o jogou no fogo e na água para matá-lo. Se podes fazer alguma coisa, tem piedade de nós e ajuda-nos". Jesus disse: "Se podes!... Tudo é possível para quem tem fé". O pai do menino gritou: "Eu tenho fé, mas ajuda a minha falta de fé". Jesus viu que a multidão corria para junto dele. Então ordenou ao espírito mau: "Espírito mudo e surdo, eu lhe ordeno que saia do menino e nunca mais entre nele". O espírito sacudiu o menino com violência, deu um grito e saiu. O menino ficou como morto e por isso todos diziam: "Ele morreu!". Mas Jesus pegou a mão do menino, levantou-o e o menino ficou de pé. Depois que Jesus entrou em casa, os discípulos lhe perguntaram à parte: "Por que nós não conseguimos expulsar o espírito?" Jesus respondeu: "Essa espécie de demônios não pode ser expulsa de nenhum modo, a não ser pela oração."<sup>478</sup>

A impressão total desta tela, diz Nietzsche<sup>479</sup>, só poderia ser de contradição, a raiz de todas as coisas. No alto, explica-nos o filósofo, tem-se a sublime visão do filho de Deus, o redentor alumiado em sua grandeza e bondade, antecipando a infinitude e imortalidade dos homens de fé. Tornado símbolo da "individuação" celestial, este recorte seria associado a Apolo, deus da ordenação, da aceitação da realidade, do belo, do autocontrole e do autoconhecimento.

Já a parte inferior, complementa Nietzsche<sup>480</sup>, trazendo a imagem de um jovem possuído, carregado por seu pai desesperado, observado pela multidão e pelos discípulos atemorizados, encarnaria o mundo infernal, o mundo das dores, dos tormentos, das falhas, o mundo bárbaro, extra-apolíneo, próprio ao êxtase e à desmedida de Dioniso, que então rompe com a individuação.

As duas partes, antitéticas em sua composição, no entanto, reunidas no mesmo espaço, criando a ilusão de que Deus a seus filhos imperfeitos observava e de que estes a seu pai com admiração e medo olhavam, tornam-se complementares. Na verdade, conta-nos o filósofo<sup>481</sup>, é a qualidade dionisiaca que parece, em sua loucura e humanidade, a tudo invadir, anulando, assim, a presença apolínea em direção ao uno primordial, a reunificação

---

478 Marcos 9: 14-29. op. cit., pp. 95-96.

479 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 37.

480 Ibid., p. 38.

481 Ibid., loc. cit.

de dois impulsos naturais que transformaria o caos em sublime.

De fato, pensando na origem do mito, somos capazes de compreender como Dioniso a tudo transfigura. Ele é o deus que nasce duas, três vezes<sup>482</sup>. É o deus ambíguo que se origina da união de uma mortal com um deus, que renasce do corpo deste deus, e nasce também de uma caverna. É um deus, e como deus, não seria humano; porém não é um deus como seu pai, sequer um semideus. Dioniso é o deus estrangeiro, o deus dos homens, do indivíduo que tem dentro de si o próprio inimigo, o deus que deseja viver na humanidade e a ela iniciar em sua verdade. É o deus risonho da vinha, do ciclo das estações, da vegetação, do renascimento, e o deus sombrio do *pathos* e das orgias selvagens a que se entregavam as mênades. É o deus também do conhecimento esotérico, isto é, do saber restrito aos escolhidos, oculto.

Em suma, Dioniso é a divindade da Vida e da Morte, a união do que aparentemente é contraditório numa universalidade sem limites. Ora, a recuperação da tela de Rafael, então, teria exercido uma função primordial na tradução/criação de Stendhal. Ela vem encerrar o quadro de um pai/vítima e de uma filha/carrasca, vem concluir a equivalência entre o Bem e o Mal, entre o fim e o começo, entre pintura e literatura. Ela nos indica a

---

482 Conta-nos a Antiguidade que Zeus, na figura de um cansado viajante, apaixonou-se por Sêmele, a mortal filha de Cadmo. Esta engravidou e, por amor, Zeus lhe revelou sua verdadeira identidade. Mas havia um problema: Zeus era casado com Hera, deusa das relações lícitas e da Família. Sabendo da aventura amorosa de seu marido, a esposa se mascara como uma velha e vai à casa de Sêmele questionar quem era o pai de seu filho. Sêmele lhe diz que era Zeus, mas Hera, por sua vez, diz à jovem que o pai de seu filho não era o deus maior, mas alguém que a enganava. Para que Sêmele soubesse da verdade, a velha aconselha a jovem a fazer o amante jurar pelo rio Estige que, se fosse realmente Zeus, que aparecesse em sua verdadeira forma. Quando o viajante apareceu, Sêmele seguiu o conselho da velha. Entretanto, Zeus jurou pelo rio sem saber qual seria o pedido da amada. Sabendo deste, Zeus lhe diz que não poderia cumprir o juramento. Não cumprindo o juramento, o rio Estige, rio que separa o reino dos vivos do dos mortos, desapareceria, instaurando-se o caos no mundo. Se cumprisse o juramento, de seu corpo emanariam raios. Sem escolha, Zeus cumpre sua palavra. Seus raios caem no palácio de Sêmele, que morre queimada. Desesperado, Zeus tira do corpo da amante o feto ainda vivo e corta sua própria coxa para abrigar o filho. Tempos depois, este nasce; nasce Dioniso. Contudo, Hera desejava mais vingança, ordenando às criaturas da noite que matassem o fruto da traição de seu marido. Zeus, então, para protegê-lo, entrega Dioniso a Hermes, que o entrega às ninfas. Estas encerraram a criança numa caverna, além de convocar os Coribantes (músicos) para abafar o choro da criança, evitando, desta maneira, que Hera o escutasse. Porém, não só dois nascimentos míticos envolvem Dioniso: há um terceiro. Ao sair da caverna, frutos das plantas que de sua abertura pendiam são esmagados pelo filho de Zeus, deles saindo um suco, o Vinho, o qual se tornaria um dos elementos do culto dionisíaco. Saindo para o mundo, animais e dançarinas o acompanham. E assim o deus dos homens seguiria pelo mundo em busca de mais adoradores, estabelecendo seu culto em todas as cidades.

transfiguração de um Deus em homem mortal, e de um homem endiabrado em Deus. A metamorfose de um homem horrível em herói divino e de uma mulher celestial em demônio vingativo.

Estrategicamente partindo da solidez da imagem de Reni à mobilidade proposta pela *Transfiguração* de Sanzio, destarte, Stendhal teria pictoricamente retomado a famosa cena do banquete fúnebre da tragédia de Shelley, mais tarde com destreza retrabalhada por Artaud. Com efeito, o patriarca do poeta inglês, em uma comemoração festiva evocada em nome da morte divina dos filhos, profere um discurso "transfiguratório", um discurso em que o tirano a todos os convivas se igualaria, inclusive a sua filha:

[...] When you have shared the entertainment here,  
And heard the pious cause for which 'tis given,  
And we have pledged a helth or two together,  
Will think me flesh and blood as well as you;  
Sinful indeed, for Adam made all so,  
But tender-hearted, meek and pitiful.<sup>483</sup>

Como bem nota Mariella Di Maio<sup>484</sup>, este banquete representaria, também, por antecipação, a celebração do casamento satânico entre um pai e uma filha, além da transformação deste pai em padre, que neste episódio celebra sua união com a morte e a vida, com Cristo, que fez da água vinho, e com o Demônio, que faz do vinho o sangue:

Oh, thou bright wine whose purple splendour leaps  
And bubbles gaily in this golden bowl  
Under the lamp-light, as my spirits do.  
To hear the death of my accursed sons  
Could I believe thou wert their mingled blood,  
Then would I taste thee like a sacrament,  
And pledge with thee the mighty Devil in Hell,  
Who, if a father's curses, as men say,  
Climb with swift wings after their children's souls,  
And drag them from the very throne of Heaven,  
Now triumphs in my triumph!— But thou art

---

483 "[...] Quando vocês participarem desta festa, / E atenderem a razão piedosa pela qual a organizei, / quando brindarem comigo, / comprovarão que, ainda que Adão tenha a todos feito pecador, / também sou de carne e osso, como vocês, e possuiu um coração doce, manso e humilde". SHELLEY, Percy Bysshe. op. cit., p. 16.

484 DI MAIO, Mariella. op. cit., p.156.

Superfluous; I have drunken deep of joy.  
And I will taste no other wine to-night.<sup>485</sup>

É este festim de pedra, o espaço da mescla, da anulação das fronteiras entre o Eu e o Outro, é esta festa dionisiaca, o amálgama temporário entre o homem e a divindade, a supressão dos limites do indivíduo social, o extermínio do tempo cronológico, é esta comunhão consigo mesmo, esta a introdução a um outro sagrado<sup>486</sup>, portanto, que nos confirma a visão deste Don Juan enquanto vítima e herói apreciado por Stendhal. Se, recorda-nos Rossington<sup>487</sup>, para Shelley e Custine<sup>488</sup> Francesco Cenci é o tirano que personifica "a cabeça do Estado" francês sob Revolução, o tirano que enfim é decapitado, a figura stendhaliana em muito da de seus colegas destoaria. Não é da Revolução Francesa de que se lamenta nosso autor. Na verdade, o que quer Stendhal é propor uma outra revolução, mais egotista, mais individual, uma revolução que viria com esta nova forma de heroísmo e no reino das palavras.

Apesar de não se situar no século XIX, sequer em território franco, este herói deveria ser exumado para chocar, também, seus contemporâneos, para contestar o que de irracional restava em seu tempo, para expor as deficiências de sua própria nação; para audaciosamente revelar a energia de que a França, neste momento, precisava, esta energia do crime, do rancor.

Ora, este Cenci, que prontamente se transfigura no emblema do Romantismo libertário proposto por Stendhal, sem dúvida, era mais do que necessário. Neste momento, nos conta o autor, não apenas as narrativas de amor deveriam emergir. Era preciso, também,

---

485 "Óh tu, vinho luminoso, cujo esplendor púrpura / assim como meu espírito, brinca e borbulha alegremente / nesta taça dourada à luz das velas / ao ouvir a morte de meus filhos malditos / Poderia acreditar que fosses o sangue deles misturados / então eu te provaria como um sacramento / e um compromisso com o todo poderoso Inferno / Já que se, como acreditam os homens / a maldição de um pai voa com asas ligeiras atrás das almas de seus filhos / a minha os arrebataria ao mesmíssimo trono do céu, / para que o Demônio celebre seu triunfo comigo / Mas não é necessário. / Hoje bebi a mais profunda alegria. E não vou provar nenhum outro vinho durante toda a noite". SHELLEY. op. cit., p. 18.

486 Cf. BUSTAMANTE, Regina.; LESSA, Fabio de Souza. *Memória e Festa: VI Congresso da SBEC XV - Ciclo de debates em História Antiga*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, pp. 250-252.

487 ROSSINGTON, Michael. *The Reception of P. B. Shelley in Europe*. London: Continuum International Publishing Group, 2008, p. 43.

488 Cf. CUSTINE. *La Cenci*, poème. Paris: H. Fournier jeune, 1833.

e acima de tudo, propagar a verdadeira justiça:

J'aimerais bien mieux trouver les récits d'amour, de mariages, d'intrigues savantes pour capter des héritages (comme celui de M. le Duc..., vers 1826), mais la main de fer de la justice n'étant point entrée dans de tels récits, quand même je le trouverais, ils me sembleraient moins dignes de confiance.<sup>489</sup>

---

489 "Preferiria encontrar apenas histórias de amor, de casamento, de intrigas inteligentes para conseguir heranças (como aquela do Sr. Duque de..., por volta de 1826), mas se a mão de ferro da justiça estivesse ausente de tais narrativas, caso as encontrasse, elas teriam me parecido menos dignas de confiança". Préface aux Chroniques Italiennes. In: *REN II*, p. 557.

### **CAPÍTULO III**

## **OS DON JUANS NÃO-ROMÂNTICOS E A CONCEPÇÃO DE JULIEN**



### 3.1 *Le Festin de pierre* ou a condenação do Don Juan de Molière

---

#### 3.1.1 Uma digressão contextualizadora de um clássico

---

"Pour que le Don Juan soit possible, il faut qu'il y ait de l'hypocrisie dans le monde"<sup>490</sup>. É o que afirma Stendhal quando pensa na gênese dessa figura. Com efeito, se observarmos a galeria de Don Juans de que se serve em sua crítica, a assertiva parece ainda melhor se ajustar à obra de Molière.

No entanto, antes de nos lançarmos às palavras de Stendhal a respeito dessa versão do mito, um esboço preliminar, em que os traços com mais frequência notados pela crítica do donjuanismo estejam claramente explicitados, pode ser de grande valia à nossa compreensão.

Representada pela primeira vez aos 15 de fevereiro de 1665, a comédia em prosa *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Jean-Baptiste Poquelin, vulgo Molière, traz uma ação que se desenvolve na Sicília, porém um personagem que é essencialmente francês e que vem se bater com uma sociedade, implícita na figura do espectador, que também é francês.

Assim, diante de um cenário em que a vaidade e a hipocrisia desde sempre imperavam, como vimos com Stendhal, esse Don Juan francês de Molière seria, em sua essência, um contestador. Com efeito, o texto é de tal forma construído que sentimos estar defronte de um ser que, por sua revolta solitária contra os dogmas e preconceitos da sociedade em favor de uma liberdade individual, seria antes de tudo um libertino, isto é, um dentre aqueles homens do XVII, "des esprits forts, des libres penseurs, athées déclarés, des intelligences subtiles, qui proclament l'indépendance et l'autonomie de la raison et tiennent

---

<sup>490</sup> "Para que Don Juan seja possível, é preciso que se tenha hipocrisia no mundo". *CI*, p. 186.

en suspicion le sentiment, base de fausses croyances, des superstitions et de la foi"<sup>491</sup>.

A libertinagem, então, além de se valer no campo social, vem, com esse Don Juan, também aos campos científico<sup>492</sup>, moral e, principalmente, religioso. Mas não seria, no tocante a este último campo, apenas uma ruptura com um dos ideários do Antigo Regime, como disse Renato Janine Ribeiro<sup>493</sup>. Na verdade, Don Juan exclui-se e é excluído da moral religiosa cristã. No entanto, isso não o caracterizaria "un enragé, un chien, un Demon, un Turc, un heretique"<sup>494</sup>, como quis seu criado Sganarelle, nem mesmo um ateu, uma vez que as respostas por ele dadas às perguntas feitas pelo criado acerca da existência do céu e do inferno são reticentes e inconclusivas<sup>495</sup>.

Desta forma, a crítica arrisca a dizer que quem o faz ateu é Sganarelle, o qual, fixado em sua moral preconceituosa, antecipa-nos um caráter condenável, irracional em sua descrença. Porém, Don Juan se revela como alguém que, em realidade, simplesmente não crê no poder usurpador da Igreja; que considera contraditória a ostentação e a pompa religiosas<sup>496</sup>; que desconfia de um Céu que não pune os hipócritas<sup>497</sup>; que, enfim, contesta a falsa caridade dos falsos devotos, como na célebre cena do eremita.

Esta cena<sup>498</sup>, aliás, é um bom exemplo que nos fornece Molière a respeito desse

---

491 "espíritos fortes, livres pensadores, ateus declarados, de inteligência sutil, que proclamam a independência e autonomia da razão e suspeitam do sentimento, base de falsas crenças, de superstições e da fé". MACCHIA, Giovanni. op. cit., p. 43.

492 "Sganarelle: Comment Monsieur, vous êtes aussi impie en Médecine? / Dom Juan: C'est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes" [Sganarelle: Como, o senhor também não acredita na medicina? / Don Juan: É um dos grandes erros que estão entre os homens]. MOLIÈRE. *Dom Juan ou le festin de pierre*. Genève: Droz, 1999, p. 113.

493 RIBEIRO, Renato Janine. "A política de Don Juan". In: *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 18.

494 "um extremista, um cachorro, um Demônio, um turco, um herege". MOLIÈRE. op. cit., p. 190.

495 "il est possible que vous ne croyez point du tout au Ciel?", "et à l'enfer?", "et au Diable s'il vous plaît?", "ne croyez-vous point l'autre vie?" ["é possível que você não acredite no Céu?"; "e no inferno?", "e no Diabo, se quiser?"; "você não acredita em outra vida?"]. MOLIÈRE., op. cit., p. 115.

496 "Qu'on ne peut voir aller plus loin l'ambition d'un homme mort, et ce que je trouve d'admirable c'est qu'un homme qui s'est passé durant sa vie d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique quand il n'en a plus que faire." [Não se poderia ver a ambição de um homem morto ir mais longe; e o que acho mais admirável é que um homem que passou toda a sua vida em uma casa modesta, quisesse uma tão magnífica quando já não tem mais necessidade]. MOLIÈRE., op. cit., p. 134.

497 "Va, va, le Ciel n'est pas si exact que tu penses, et si toutes les fois que les hommes..." [Vá, vá, o Céu não é tão exato quanto pensas, e se todas as vezes que os homens...]. MOLIÈRE., op. cit., p. 179.

498 Já na segunda apresentação da peça, tal cena teve de ser suprimida. Informa-nos Singer que Molière se defendeu argumentando que a questão da cena não era a religião, mas a distinção entre o hipócrita e o

caráter. Perdido na floresta com seu criado, Don Juan pede a um pobre eremita que lhe ajude indicando o caminho de volta para a cidade. O pobre oferece a informação, mas aproveita o favor concedido para pedir esmolas. Don Juan, indignado, percebe que a ajuda não foi desinteressada, porém o homem, que se dizia afaimado, promete-lhe em troca rezar aos Céus pedindo prosperidade, como constantemente fazia com aqueles que lhe doavam alguma coisa. Don Juan, em sua ironia, questiona o mau pagamento de Deus pelos serviços prestados pelo eremita, e promete-lhe dar algum dinheiro apenas se ousasse dizer uma blasfêmia. O pobre coitado rejeita a oferta, dizendo preferir morrer de fome a cometer um pecado que o faria perder a alma. Ainda assim, Don Juan, "pour l'amour de l'humanité"<sup>499</sup>, lhe dá a esmola<sup>500</sup>.

A cena terminaria, assim, com o triunfo da virtude cristã. Entretanto a cena que se segue é a que Don Juan, vendo um homem ser atacado por três assaltantes, decide ir em socorro daquele que, evidentemente, estava em desvantagem. Uma ajuda que seria, portanto, desinteressada, pois até então ele não sabia que o homem que salvaria era Don Carlos, irmão de Dona Elvira, o qual procurava o ladrão da honra de sua família, justamente Don Juan. Obviamente, quando se descobrem as verdadeiras personalidades, Don Juan vai valer-se do código de honra devido - e defendido - por Don Carlos. Mas é de suma importância dizer que não é Don Juan quem procura esse código que, aliás, é alvo também de sua crítica e batalha.

Desta maneira, podemos inferir que Don Juan não é alguém que em nada crê, mas alguém que refuta a crença hipócrita. Por isso, sua fé se baseia na aritmética clara e racional, que admite apenas a lógica de que "deux et deux font quatre, et que quatre et quatre font huit"<sup>501</sup>. Ele seria o único, afirma Singer<sup>502</sup>, que aceitaria as verdades

---

verdadeiro devoto, e que a melhor maneira de se atacar um vício era expondo-o ao riso. Contudo, como em toda a peça, podemos observar que o papel do hipócrita e do verdadeiro devoto confundem-se. Seria o hipócrita, portanto, não Don Juan, mas o eremita? Cf. SINGER, Irving. Molière's Dom Juan. *The Hudson Review*, New York, v. 24, n. 3, p. 448, Autumn 1971.

499 "pelo amor à humanidade". MOLIÈRE. op. cit., p. 122.

500 Nitidamente em contraste com "pelo amor de Deus", Don Juan quer se livrar, com essa transmutação, de qualquer discurso vazio que tome Deus por interlocutor sem nele ao menos pensar.

501 "dois mais dois são quatro, e quatro mais quatro são oito". MOLIÈRE. op. cit., p. 117.

502 SINGER, Irving. op. cit., pp. 449-50.

elementares, que não pretenderia ser Deus imaginando cálculos infinitos, tentando explicar a natureza, o homem ou o universo.

Em suma, o enfrentamento desse Don Juan, como todos os Don Juans em sua origem, dá-se com a hipocrisia, ou melhor, com a sociedade e seus códigos de conduta hipócritas. E nesse embate a arma que encontra é o deboche, a demonstração da superioridade do natural em relação à regra. No entanto, como já discutimos, nesta guerra contra o homem, é da mulher que Don Juan se serviria, uma vez que ela, em sua fragilidade e delicadeza, era a portadora da honra de sua família.

Não devemos esquecer que estamos em pleno *Ancien Régime* e a honra, diz Renato Janine Ribeiro<sup>503</sup>, era definida em três âmbitos distintos. Sacerdotes e eruditos a concebiam como o mérito nas armas; a nobreza, como algo que era transmitido pelo sangue, ou seja, que, pela hereditariedade, conferia-lhe certas vantagens e distinções; já o rei acreditava-se dela o único portador e, portanto, o único que poderia atribuí-la a outrem. Todavia, argumenta o crítico, Don Juan nega todas essas acepções em proveito de um conceito de honra individual, a qual adquire furtando a honra alheia. E é por esse motivo que ele se dirige à guardiã da honra masculina como instrumento em sua luta. Luta esta, aliás, que *parece* (grifo nosso) se casar com um anseio natural de amar livremente todas as belas mulheres:

Quoi? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier *objet*<sup>504</sup> qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne? la belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur, d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse pour toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux! non non [...].<sup>505</sup>

De fato, defende Kristeva<sup>506</sup>, os objetos visíveis, para este Don Juan, são apenas

---

503 RIBEIRO, Renato Janine. "A política de Don Juan". In: *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 13.

504 Grifo nosso.

505 "O que? Você quer que eu me ligue definitivamente ao primeiro *objeto* que me chamar a atenção, que renuncie ao mundo por ele e não tenha olhos para mais ninguém? Bela coisa, em nome de uma falsa honra, da fidelidade, enterrar-se para sempre na cova de uma paixão, e estar morto desde sua juventude a todas as outras belezas que poderiam nos surpreender! Não, não [...]". MOLIÈRE. op. cit., p. 60.

506 KRISTEVA, Julia. "Don Juan o amar poder". In: *Historias de amor*. Tradução Carlos Palleiro. Mexico:

degraus em direção a um absoluto inacessível. É o seu desejo, sua "inclinação natural", sua busca por um ideal desconhecido que o fazem trocar constantemente de *objeto* e o levam a afirmar que seu coração a todas pertenceria.

Contudo, o que também poderia se revelar mais adiante no texto e que, em partes, estaria também implícito no excerto acima citado, é um Don Juan que vê a mulher como um *objeto*, não apenas de seu desejo, mas de sua revolta, aproximando-se, nesse sentido, da figura monstruosa de Francesco Cenci. Com efeito, mesmo dizendo possuir um real interesse amoroso, o que o leitor nota parece ser diferente da constatação de Kristeva: Don Juan parece-nos mais empenhado em uma estratégia de conquista que se valeria das palavras, que transformaria a sedução em cálculo, que faria da posse sexual um discurso. E aqui poderíamos identificá-lo, bem nos recorda Macchia<sup>507</sup>, como o precursor dos libertinos do século XVIII, quando a libertinagem original, da qual já falamos, invade e transfigura o donjuanismo espanholista de Molina.

Esse Don Juan, diz Ian Watt<sup>508</sup>, já é consciente dos vícios de seu tempo, de sua sociedade. Portanto, sua luta já não seria mais contra algo que hipocritamente se impunha a sua vontade, mas contra a hipocrisia em geral. Mais do que aspirar ao prazer sexual<sup>509</sup>, o que almeja este herói é o triunfo sobre outros homens fazendo a mulher perder sua reputação. Logo, é como um conquistador que vence uma batalha, e por isso se sente superior, que Don Juan poderia ser visto e entendido:

On goûte une douceur extrême à reduire par cent hommages le cœur d'une jeune beauté à voir de jour en jour les petits progrès qu'on fait [...]. Enfin, il n'est rien de si doux, que de triompher de la resistance d'une belle personne; et j'ai sur ce sujet l'ambition des Conquérants, qui volent perpetuellement de victoire en victoire, et ne peuvent point se résoudre à borner leurs souhaits<sup>510</sup>.

---

Siglo XXI, 1995, pp. 174.

507 MACCHIA, Giovanni. op. cit., p. 43.

508 WATT, Ian. op. cit., p. 110.

509 Aliás, durante a peça nenhuma vítima de seus galanteios é efetivamente seduzida. A conquista, aqui, não passa da burla com as palavras.

510 "Experimenta-se uma doçura extrema em subjugar, com galanteios, de uma bela jovem, vendo, dia a dia, os pequenos progressos que se faz [...]. Enfim, não há nada tão doce quanto triunfar sobre a resistência de uma bela mulher. Nisso tenho a ambição dos conquistadores, que voam perpetuamente, de vitória em vitória, jamais se resignando a limitar seus desejos". MOLIÈRE. op. cit., p. 61.

Entretanto, esta figura já não poderia ser somente aquela figura natural e orgulhosa de Cenci. De fato, a galanteria de que se utiliza nesse processo de conquista o Don Juan de Molière, ao mesmo tempo que o leva à crítica e contestação da hipocrisia, o transformaria também em um hipócrita, em um reflexo da sociedade (francesa, obviamente) que desejava denunciar. Ele se tornaria o cúmulo da teoria de Kierkegaard: não seria mais parte dessa sociedade porque excluído; seria, sim, essa própria sociedade. Mas Don Juan se autodefende dizendo que<sup>511</sup> a hipocrisia, como vício da moda, vício privilegiado, jamais condenado como os outros vícios, era a melhor máscara que poderia vestir. Passando-se por homem de bem ele teria diversas vantagens, inclusive a de enganar aqueles que agiam de boa-fé, que eram sinceros; ele seria respeitado e poderia fazer impunemente o que desejasse; enfim, ele tomaria o papel de vingador do Céu e, sob essa máscara, perseguiria seus inimigos. "C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle"<sup>512</sup>.

É realmente difícil acreditar, desta maneira, como vários críticos já pontuaram, que Don Juan lute contra a hipocrisia sendo ele também um hipócrita. Mas é essa ambiguidade que procurou Molière em seu protagonista, e mesmo nas outras personagens que ocasionalmente surgem no enredo, como o pai Don Louis, o eremita e Charlotte<sup>513</sup>. Todos vestem uma máscara, e todos, de uma certa forma, estão contra ela. E se Sganarelle emerge, em uma leitura linear do texto, como *persona moral*, em outra, mais acurada, ele inverte seu papel com Don Juan. Não à toa sua fala final, após a morte de seu senhor e a vingança das vítimas cumprida, seria: "tout le monde est content, il n'y a que moi seul de malheureux, mes gages, mes gages, mes gages!"<sup>514</sup>.

O que vale então dizer acerca desse Don Juan é que, apesar de hipócrita, ele é consciente, lúcido consigo mesmo a ponto de se revoltar e ganhar sua batalha sem que

---

511 Ibid., p. 240.

512 "É assim que é preciso se aproveitar das fraquezas dos homens, e que um espírito sábio se acomoda aos vícios de seu século." Ibid., p. 173.

513 Na presente dissertação os nomes originais dos personagens serão mantidos, ainda que soem estranhos.

514 "todo mundo está feliz. Somente eu não estou: ah, meus salários, meus salários, meus salários!" Ibid., p. 249. Afinal, o companheirismo que oferecia a Don Juan não era desinteressado: ele esperava, no mínimo, uma recompensa financeira.

ninguém o perceba. Ele não precisará trocar de lugar com alguém para praticar suas burlas, como o fez Don Giovanni; não precisará tampouco de um catálogo para relembrar suas conquistas. É por essa razão que, apesar dos diversos avisos e sinais dados, apesar das diversas chances de redenção oferecidas, Don Juan jamais se arrepende. Ele morreria; não como um sedutor inescrupuloso, uma vez que a estátua do Comendador já não é o pai de D.<sup>a</sup> Ana<sup>515</sup>, mas como alguém que heroicamente menosprezou a força dos Céus e dos homens:

LA STATUE Don Juan, l'endurcissement au peche traine une mort funeste; et les graces du ciel que l'on renvoye ouvrent un chemin a sa foudre.<sup>516</sup>

### 3.1.2 Um clássico: o caráter e a comédia segundo Stendhal

---

Após a sintética - e bem pessoal, é verdade - digressão acerca dos principais pontos desse Don Juan, a presente dissertação pode se destinar com mais clareza à interpretação que teve Stendhal da obra de Molière.

Como já discutimos, o Don Juan original, na verdade ideal, era para o autor um ser de ação, um anti-herói que pela quebra de leis e estatutos vinha se opor às *bêtes d'aversion*, a hipocrisia e a vaidade. A mesma concepção de herói parece ter tido Molière ao criar sua versão do mito. No entanto, embora tenha considerado, como o dramaturgo, que a honra era

---

515 Bem nota Rousset, quando Molière descarta D. Ana a ligação entre o Morto e Don Juan enfraquece, perde muito de seu sentido. Por outro lado, o embate entre o personagem e o "outro mundo" (Deus, o espírito e a estátua) é reforçado. ROUSSET, Jean. "Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura". In: *O mito de Don Juan*. Tradução Maria Luísa Trigueiros e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Vega, 1987, p. 30.

516 "A ESTÁTUA Don Juan, o recrudescimento do pecado leva a uma morte funesta, e o menosprezo das graças do Céu abrem um caminho ao relâmpago". MOLIÈRE. op. cit., p. 249.

um preconceito ridículo a ser criticado e combatido<sup>517</sup>, e apesar de ter dito que "l'hypocrisie était impossible en mathématiques"<sup>518</sup>, Stendhal teve uma visão unilateral e bastante rígida desse Don Juan calculista.

De acordo com o autor<sup>519</sup>, o Don Juan de Molière era evidentemente um galante, um sedutor com as palavras. E como todos os galantes, que nada, sequer uma carícia, faziam inconscientemente, que sempre estavam atuando<sup>520</sup>, ele estaria a léguas de um sentimento natural que o moveria em direção às mulheres. A arte de conquistá-las, desta maneira, aproxima-se da arte de "ganhar uma batalha", de "invadir uma cidade"<sup>521</sup>.

Para tal entendimento, já o vimos, o texto de Molière de fato oferece bases concretas. Entretanto, por consequência da galanteria, tão criticada em seus escritos, Stendhal<sup>522</sup> já não enxergaria esse modelo como um contestador. Um homem que conscientemente escolhe e, ao mesmo tempo, critica a hipocrisia, não lhe pareceria viável, ou melhor, verossímil. Logo, aquela ambiguidade a que nos referimos será prontamente descartada em sua visão.

Segundo o autor, assim, a busca original de Don Juan por prazeres-triunfos, por uma superioridade ideológica em relação a seus contemporâneos irracionais, em Molière dá lugar a um capricho da vaidade. Antes de se render a uma paixão ou tentar questionar as leis da sociedade por meio do choque, esse Don Juan lhe parece um homem que se esforça por se conformar a um certo modelo ideal: o de um homem simpático, de companhia agradável. Isso porque ele está constantemente preocupado com a opinião alheia, porque ele quer, na realidade, ser admirado pela sociedade e, portanto, não a ela se opor, senão dela fazer parte.

Tal interpretação parece ter raízes em uma cena específica da comédia, na qual Don Juan confessa a seu laçao que realmente deseja vestir a máscara de um homem respeitado e, sob ela, cometer seus crimes:

---

517 *CI*, p. 08.

518 "a hipocrisia era impossível na matemática". *VHB*, p. 330.

519 *CI*, p. 185.

520 *ML II*, p. 27.

521 *Ibid.*, p. 25.

522 *CI*, p. 185 e p. 193.

SGANARELLE Quoi, vous ne croyez rien de tout, et vous voulez cependant vous eriger en homme de bien?

D. JUAN Eh pourquoi non? il y en a tant d'autres comme moi qui se mêlent de ce métier, et qui se servent du même masque pour abuser le monde.<sup>523</sup>

E parece, da mesma forma, se desenvolver em três momentos-chave: quando Don Juan seduz Charlotte; quando protela o Sr. Dimanche, que vem lhe cobrar uma dívida; e quando finge a seu pai ter se convertido e se arrependido de seus erros.

Com Charlotte, por exemplo, Don Juan se mostra um homem distinto e verdadeiro, e chega até mesmo a condenar os "enjôleurs qui ne songez qu'à abuser les filles"<sup>524</sup>. Ele extrapola os limites da galanteria e passa à adulação descarada, dizendo tudo o que a pobre mulher gostaria de ouvir, isto é, que ela era tão bela que merecia um destino melhor do que se casar com um camponês. O mesmo ocorre na cena com o Sr. Dimanche, seu fornecedor. Tratando-o como a um amigo, afirmando que não havia diferença - social, é claro - entre eles<sup>525</sup>, Don Juan consegue seduzi-lo e safar-se da dívida.

Com seu pai, Don Louis, não seria diferente. Don Juan simula sua conversão<sup>526</sup>, diz que o Céu lhe havia tocado a alma, que agora sim via com clareza seus erros, e que repararia todos diante da bondade de um Céu que não o punira. Aproveita para pedir a ajuda do pai nesse "esforço", e este acredita em todas as palavras vãs do filho. No entanto o que desejava Don Juan era a ajuda útil de alguém que pudesse acobertar suas trapaças.

Tanta galanteria certamente não serviria ao ideal de Don Juan que Stendhal concebeu. Ela predispunha o caráter aos exageros e mesquinhasarias do individualismo. De fato, com tamanho *désir de prestre*, o Don Juan de Molière não aparece em sua interpretação como alguém que enfrenta a hipocrisia, os homens e suas leis, mas como alguém que só está preocupado em satisfazer a própria vaidade. E é por isso, por ser esse

---

523 "SGANARELLE O quê? O senhor não acredita em nada e, no entanto, quer se erigir em homem de bem? / DON JUAN E por que não? Há tantos como eu que representam esse papel e que se utilizam da mesma máscara para enganar o mundo todo". MOLIÈRE. op. cit., p. 240.

524 "sedutores que só pensam em se aproveitar das mulheres". Ibid., p. 90.

525 Ibid., p. 143.

526 Ibid., p. 167.

modelo muito francês<sup>527</sup>, que Stendhal o condenaria, o excluiria de sua galeria de heróis privilegiados. Todavia, esta condenação se relaciona também, e intimamente, com a crítica que faz o autor ao gênero literário no qual a peça em questão se constrói.

Sabemos por Henri Martineau<sup>528</sup> que Stendhal tinha uma posição dupla, um misto de admiração e desaprovação, em relação a Molière. Mas em carta a sua irmã Pauline Beyle<sup>529</sup>, em 1804, o autor já nos dá uma ideia de como sua crítica ao dramaturgo se processaria.

Com efeito, nessa carta nosso autor, ainda jovem, afirma que o propósito da obra de Molière era o riso e a pintura verossímil, ou seja, uma pintura que se aproximava dos modelos originais, tais como eles poderiam existir na natureza. E para Stendhal essa era a melhor maneira de se conhecer o coração humano. Porém atenta: para conhecer esse coração era preciso ter sua chave; e ao que parece, como veremos em seus textos posteriores, ele acreditava que Molière nem sempre a teve.

A França, segundo Stendhal<sup>530</sup>, era o país mais vaidoso da Europa, onde o ato de escarnecer dos outros era uma prática rotineira. Logo, ela seria a nação onde a comédia, gênero do riso, poderia melhor de desenvolver. Dessa condição, crê o autor, bem teria se valido Molière. No entanto ele é claro ao asseverar que o estilo do dramaturgo, que pouco variava em suas pinturas, era digno de reprovação. E isso se devia, principalmente, a um fenômeno que definira em *Racine et Shakespeare* como "escrita de tesouraria".

Molière, se é que de fato foi um homem de gênio, indaga-se o autor<sup>531</sup>, "teve a infelicidade" de ter escrito, ou melhor, ter se vendido para a sociedade que deveria criticar em suas comédias. A obra desse mestre, na sua opinião, então, não passaria da imitação do bom-tom e da afetação dos membros poderosos da corte<sup>532</sup>, ou melhor, da sátira, o riso amargo, daqueles que nessa imitação falhavam<sup>533</sup>, e se afastaria, na maioria das vezes, daquela pintura do coração humano almejada e defendida em seu *Beylisme*. Já Aristófanes,

---

527 *CI*, p. 185.

528 MARTINEAU, Henri. *L'œuvre de Stendhal*. Paris: Albin Michel, 1951, p. 87.

529 STENDHAL. Lettre à Pauline Beyle (21 août 1804). In: *CPC I*, p. 163.

530 STENDHAL. *Traité de l'art de la comédie (1810-1816)*. In: DEL LITTO, Victor (Org.). *En marge des manuscrits de Stendhal: compléments et fragments inédits (1803-1820)*. Paris: PUF, 1955, pp. 161-62.

531 *RS*, p. 28.

532 *Ibid.*, p. 31.

533 *Ibid.*, p. 27.

defende Stendhal<sup>534</sup>, por meio de personagens que distavam de certos modelos, teria procurado fazer rir uma sociedade de pessoas que somente procuravam a felicidade, e não o gosto da vaidade.

Além disso, explicaria nosso autor, essa corte de meados do século XVII que retrata Molière, com seus "marquis couverts d'habits brodés et de grandes perruques noires, coûtant mille écus"<sup>535</sup>, povoada de Orontes adutores e hipócritas e Alcestes misantropos e descontentes<sup>536</sup>, já não mais existia no nascente século XIX, e uma distância entre personagem e público seria inevitavelmente criada.

Isso porque a comédia, enquanto gênero, era definida pelo autor como a pintura primordial dos costumes<sup>537</sup>, isto é, "ce que les hommes ont successivement jugé être bien, mauvais, ridicule, beau, de bon ton, de mauvais ton, cruel, doux, etc., etc."<sup>538</sup>, e tudo o que era julgamento, em uma sociedade, sofria mudanças com o tempo. A tragédia, por outro lado, retratava as paixões, ou seja, o esforço que o homem era capaz de fazer na busca de sua felicidade, e esse esforço, por ser sempre verdadeiro, constata o autor, não se alterava com o passar dos séculos.

As tragédias, portanto, nunca envelheciam, mas o mesmo não ocorria com as comédias. Essas últimas, crê Stendhal<sup>539</sup>, deveriam oferecer sempre um estudo dos costumes do século e da sociedade em que o autor se encontrava, e por esse motivo havia comédias atuais e ultrapassadas: "[...] le *comique* est comme la musique: c'est une chose dont *la beauté ne dure pas*"<sup>540</sup>. Obviamente, esclarece o autor, um poeta trágico poderia pintar os costumes de um povo, bem como um poeta cômico poderia revelar as paixões dos homens. No entanto, quase sempre esta inversão de papéis resultava em insucesso.

---

534 Ibid., p. 28,

535 "marqueses cobertos de roupas bordadas e de grandes perucas negras, custando mil escudos". Ibid., p. 01.

536 Ibid., p. 172.

537 "D'abord que la peinture des mœurs y soit exacte; ensuite, que cette peinture vraie des mœurs n'éveille pas en nous le sentiment de *haine impuissante*, mais nous fasse rire" [Em primeiro lugar, que a pintura dos costumes seja exata; em seguida, que esta pintura verdadeira dos costumes não nos provoque um sentimento de ódio impotente, mas nos faça rir]. *CA IV*, p. 367.

538 "o que os homens sucessivamente julgaram ser bom, ruim, ridículo, belo, de bom-tom, de mau-tom, cruel, doce, etc". Id., *Lettre à Pauline Beyle* (aôut 1804). In: *CPC I*, p. 142.

539 Ibid., p. 143.

540 "[...] o *cômico* é como a música: é algo cuja *beleza não dura*". *RS*, p. 27.

Desta maneira, Stendhal conclui que Molière, ao retratar traços e hábitos de seu tempo, não seria capaz de causar o riso no triste século XIX. Ele se tornara clássico. E seu Don Juan, um hipócrita, galante e vaidoso, não poderia provocar emoções a uma sociedade que vivia uma reviravolta interna, que começava a rejeitar todas as hipérboles e falsidades que até então constituíam o caráter nacional.

O *état en révolution* pelo qual passava a França do XIX, como descreveu Stendhal, já não admitia ver refletida em uma obra todos os hábitos e acontecimentos que colocavam a desgraça da nação em evidência. Riu-se em 1665 porque era agradável reconhecer a posição vexatória do vizinho, porque hipocritamente se admitia que nenhum dos vícios apresentados a si mesmo - e à sua sociedade - pertencia. Aliás, essa sociedade era outra. Agora que a verdade emergia, agora que o público sentia em si os ideais de uma revolução, nada mais era risível<sup>541</sup>. Mas era preciso, por isso mesmo, oferecer um alento a esse público ávido de novas emoções; era preciso rir, lembra o autor<sup>542</sup>.

Molière, destarte, não seria o rei dos cômicos para Stendhal<sup>543</sup>. A sátira, acrescida de uns "fáceis" e "elegantes" versos alexandrinos<sup>544</sup>, estava a léguas do verdadeiro riso, da alegria descomedida, do prazer natural jamais aprendidos na escola. E um Don Juan tão francês que começava a ser rejeitado pelos franceses não seria, então, o modelo a ser imitado e reproduzido pelas artes no XIX. A vaidade que Stendhal nele enxergava era tanta que sequer se compreendia o motivo de suas ações. E como diz o autor em relação ao donjuanismo ideal, que é também a defesa de um herói apropriadamente romântico, "un don Juan, pour être tel, doit être homme de cœur et posséder cet esprit vif et net qui fait voir clair dans les motifs des actions des hommes"<sup>545</sup>.

541 Bem o nota Renato Janine Ribeiro, pensando em Beaumarchais: "Os nobres que se divertiam com Beaumarchais riam justamente porque seu poder parecia assentado por todo o sempre, e por isso podiam aceitar a brincadeira: o riso era anódino. Depois da Revolução, porém, eles comecem a perceber os fatos segundo uma lógica que se aproxima daquela que criticamos, a do "antes", pela qual, se não enunciam uma necessidade inevitável da Revolução, pelo menos afirmam uma causalidade, que daquela antiga vida alegre e sentimentalmente livre (a *douceur de vivre* de que fala Talleyrand) deduz o cortejo de desgraças que mais tarde se abateu sobre a realeza e a aristocracia". RIBEIRO, Renato Janine. "Uma paixão difícil". In: STENDHAL. *Napoleão*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 09.

542 RS, p. 31.

543 Ibid., p. 27.

544 Ibid., p. 29.

545 "um Don Juan, para ser tal, deve ser um homem de coração e possuir aquele espírito vivo e claro que

Logo, no conceito stendhaliano de Romantismo, o Don Juan de Molière não aparece como um herói de exceção. Ele não é alguém que vai contra a hipocrisia de seus contemporâneos, mas alguém que dela se utiliza em proveito de sua vaidade. E como um hipócrita vaidoso, não sedutor ou ofensor de Deus, ele seria por Stendhal condenado. De fato, se nos recordarmos da passagem em que Don Juan afirma a Sganarelle que o Céu não era tão exato como todos concebiam, uma vez que ele não punia os hipócritas<sup>546</sup>, parece mesmo que a morte lhe vem, não como vingança, por ter desconfiado da existência ou efetividade de um Deus, mas como prova de que quem agia com hipocrisia era, sim, punido.

### 3.2 Don Juan de Lord Byron: o romântico equivocado

---

Como vimos no capítulo anterior, tanto Molière quanto seu Don Juan foram condenados pelo Romantismo de Stendhal. Eles se tornaram clássicos no século XIX, isto é, deixaram de representar os anseios de uma sociedade e se transformaram em apenas um registro curioso do passado.

Mas o que dizer, então, de um Don Juan contemporâneo, criado por aquele que lhe despertou o interesse sobre o movimento romântico? "Il ne faut point parler du don Juan de lord Byron, ce n'est qu'un Faublas, un beau jeune homme insignifiant, et sur lequel se précipitent toutes sortes de bonheurs invraisemblables"<sup>547</sup>.

---

deixa ver claro o motivo das ações humanas". *CI*, p. 192.

546 MOLIÈRE. op. cit., p. 179.

547 "Não é preciso falar do Don Juan de Lord Byron. Ele não passa de um Faublas, um belo jovem insignificante, e sobre o qual se precipita toda a sorte de felicidades inverossímeis". *CI*, p. 190.

Tal assertiva parece-nos estranha sabendo da admiração que Stendhal, em sua juventude, nutria pelo poeta. Assim é que, apesar de dizer que não era preciso falar muito do modelo de Byron, pressupondo, então, um leitor familiarizado com as produções de sua época, nossa pesquisa, deslocada em quase dois séculos de suas palavras, deverá cuidadosamente se deter nesse Don Juan.

Faz-se mister, para tanto, entender em que medida esse Don Juan era, de fato, para o autor, um Faublas, ou melhor, "un idole de boudoir, un héros de bonne compagnie, libertin quelquefois sensible, toujours spirituel et Français"<sup>548</sup>.

Publicado em três volumes, *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787), *Six semaines de la vie du chevalier de Faublas* (1788) e *La Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790), o romance de Jean-Baptiste Louvet de Couvray traz a memória das diversas peripécias amorosas e cômicas que vive um jovem da província ao se mudar para a capital. O mesmo faria Lord Byron ao descrever em seu poema a trajetória de Don Juan desde sua infância inocente em Sevilha até sua perversão em Londres.

Educado, após a morte de seu pai D. José<sup>549</sup>, um homem que tivera diversas amantes, por sua mãe Dona Inez, uma mulher instruída, mas que era a "a moral em pessoa"<sup>550</sup>, Don Juan de fato cresceria inocente, sem ideia alguma das "extravagâncias do sexo". E assim, ignorante em relação às mulheres e ao amor, continuaria o menino até completar 16 anos.

Ele havia se tornado um homem, todas as amigas de sua mãe o notavam. Porém D.<sup>a</sup> Inez se recusava a admiti-lo: nada era mais atroz, em sua visão, do que a precocidade. No entanto, uma dentre essas amigas tiraria Juan do caminho casto planejado pela mãe.

Dona Julia, uma jovem de 23 anos, casada com um homem de 50, torna-se amiga do rapaz, mas nada acontece de início entre eles. Todavia, com o passar do tempo, a amizade dos dois jovens se transforma em paixão, e Julia, apesar dos esforços por continuar uma

---

548 "um ídolo dos salões femininos, um herói de boa companhia, libertino, por vezes sensível, sempre espirituoso e francês". M. *Notice sur Louvet*, p. V. In: LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste. *Les amours du chevalier de Faublas*. Paris: Boulland et cie., 1825.

549 Aqui são mantidos, novamente, os nomes originais, tais como constam no poema de Byron.

550 BYRON, Lord. Canto the first. In: *Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 08.

esposa virtuosa, sucumbe a seus desejos.

Algum tempo se passa sem que o marido de Julia percebesse a traição. Mas certo dia, desconfiado, Don Alfonso vai até o quarto da mulher procurar por algum indício que confirmasse suas suspeitas. Ao encontrar um par de sapatos de homem no chão, o homem enfurece e vai em busca de sua espada. Juan, que até então estava escondido no quarto, tenta fugir, porém se depara com Alfonso no caminho. Os dois brigam, mas é Juan quem derruba o oponente.

No dia seguinte, o escândalo já era sabido de todos. Alfonso pede o divórcio de Julia, que vai para um convento. Já Juan é obrigado pela mãe a partir em uma viagem além-mar. A pobre Julia, desapontada ao saber que seu amado a deixaria, antecipa ao leitor, em suas lágrimas, o caráter sedutor e inconstante desse homem que ainda não conhecemos:

CXCIV

Man's love is of man's life a thing apart,  
'Tis woman's whole existence; man may range  
The court, camp, gain, glory, offer in exchange  
Pride, fame, ambition, to fill up his heart,  
And few there are whom these can not estrange:  
Men have all these resources, we but one,  
To love again, and be again undone.

CXCV

You will proceed in pleasure, and in pride,  
Beloved and loving many;<sup>551</sup>

Apesar dessa prefiguração, Juan, aqui, é ainda um inocente apaixonado. Acredita que sua tristeza não cessaria jamais, e que amaria Julia para o todo sempre. Enquanto pensa em seus pesares, a embarcação em que viajava é repentinamente atingida por uma tempestade. Juan e alguns outros homens conseguem se salvar. Mas após sete dias no mar e sem comida, os que decidem recorrer ao canibalismo, alimentando-se do tutor Pedrillo, morrem. Os que, como Juan, recusaram-se a comer, acabam morrendo quase ao chegar à

---

551 "O amor é uma coisa à parte na vida dos homens/Enquanto que para a mulher, é toda a sua existência/Os homens têm a côrte, o campo, a glória, viagens/ o orgulho, a fama, a ambição para preencher seu coração/ e poucos são aqueles que podem resistir:/ os homens têm todos esses recursos, nós apenas um,/amar de novo e novamente nos despedaçarmos/Você vai continuar na estrada do prazer e do orgulho/sendo amado e amando muitas". Ibid., p. 43.

praia, quando o barco salva-vidas é derrubado pelas ondas.

Juan é o único sobrevivente da tragédia, mas chega inconsciente na praia. Quando recobra a vida, depara-se com uma bela mulher, Haidée, filha de Lambro, pirata que controlava a ilha e que todos acreditavam estar morto. Ela cuida de Juan até seu restabelecimento e ele, quebrando a própria promessa, apaixona-se novamente. Contudo, este novo amor será também inocente: os dois jovens entregam-se completamente um ao outro.

Nada parecia perturbar a felicidade do casal, até que Lambro reaparece e descobre o casamento da filha com o estrangeiro. Com a ajuda de outros piratas, ele decide se bater com Juan. Dessa vez é o herói quem se fere. Haidée, em desespero, desmaia. E após alguns dias de febre, ela e o bebê que esperava morrerem.

Juan, então, é despachado em um navio à Constantinopla, onde seria vendido como escravo. Durante a viagem conhece John Johnson, um soldado inglês que fugia de sua terceira esposa. Chegando a seu destino, Juan e John são comprados por Baba, um agente de Gulbeyaz, a esposa preferida do sultão. Para não levantar suspeitas no palácio, Juan é obrigado a se travestir de mulher, como diversas vezes o fez Faublas em suas aventuras.

A jovem e bela Gulbeyaz encanta-se com Juan e decide que ele teria o privilégio de ser seu amante. Mas ele, ainda apaixonado por Haidée, recusa-se a fazer amor com outra pessoa. Nesse momento a atitude virtuosa de Juan torna-se exemplar, e acreditamos estar diante do verdadeiro amor:

#### CXXVII

Thou ask'st, if I can love? be this the proof  
How much I *have* loved - that I love not *thee*!  
In this vile garb, the distaff, web, and woof,  
Were fitter for me: Love is for the free!<sup>552</sup>

No entanto, quando ainda disfarçado vai para o harém das mulheres do sultão, Juan esquece tudo o que dissera e tem uma estranha e sensual noite com Dudù. Tudo parece não

---

<sup>552</sup> "Então perguntas se posso amar? é esta a prova/de o quanto eu amei - e de que eu não te amo! / Neste traje vil, a roca, a rede e a trama/é o que se encaixa em minha condição / Só ama quem é livre!". Id., Canto the fifth. In: *Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 163.

passar de um sonho, porém o grito e as sensações de Dudù denunciam o ocorrido. A ironia de Byron, que até então vinha sub-reptícia em certas cenas, aqui tem seu ápice: o amor não era eterno, talvez sequer existisse, e a fidelidade era uma quimera.

Gulbeyaz, tomando conhecimento da traição, ordena a morte de Juan e Dudù, mas eles e John conseguem escapar do harém. Na fuga, o inglês reencontra Suvaroff, um antigo colega e oficial da armada russa, que estava preparando um ataque contra os turcos "pagãos" no cerco de Ismail. Os fugitivos acabam por ingressar nessa terrível e desoladora batalha, em que mais de 40 mil turcos, entre eles milhares de crianças, morreriam.

#### CXXVII

The horrid war-whoop and the shriller scream  
Rose still; but fainter were the thunders grown:  
Of forty thousand who had mann'd the wall,  
some hundreds breathed - the rest were silent all!<sup>553</sup>

É a primeira experiência de guerra que enfrenta Juan e, sensível que - ainda - era, ao ver que alguns cossacos matariam Leila, uma criança turca e órfã, ele decide salvá-la e adotá-la como sua filha.

#### XCII

Two villanous Cossacques porsued the child  
With flashing eyes and weapons: match'd with them,  
The rudest brute that roams Siberia's wild  
Has feelings pure and polish'd as a gem, -  
The bear is civilised, the wolf is mild:  
And whom for this at last must we condemn?  
Their natures? or their sovereigns, who employ  
All arts to teach their subjects to destroy?<sup>554</sup>

---

553 "O terrível brado de guerra e o grito estridente/continuavam; mas o estrondo diminuía: / de 40 mil que haviam defendido as muralhas, / algumas centenas ainda respiravam - o restante estava silenciado". Id., Canto the Eighth. In: *Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 245.

554 "Dois cossacos vilões perseguiram a criança/Com olhos e armas brilhantes: comparado com eles/ o mais feroz animal que vaga pela selvagem Siberia/ tem sentimentos puros e civilizados como um diamante, -/O urso é civilizado, o lobo é manso:/e a quem por isso enfim devemos condenar?/Suas naturezas? ou seus soberanos, que empregam/todas as artes para ensinar seus súditos a destruir?". Id., Canto the Eighth. In:

Neste episódio, John é capturado pelos turcos, mas Juan é enviado como herói a São Petersburgo. Lá ele se torna o favorito da imperadora Catarina II, e começa a provar as sutilezas da vaidade que mencionara Julia no início de sua "carreira amorosa".

Após algum tempo, no entanto, Juan fica doente, e os médicos o aconselham a mudar de clima. Assim, é enviado por Catarina à Inglaterra como emissário especial. E será nessa sociedade londrina que encontraremos não mais Juan, mas os primeiros traços/passos de Don Juan. Ele se torna um sucesso com as mulheres, é convidado por várias famílias a frequentar suas casas. Galante, seguro de si, mais consciente de seus atos: este é o Don Juan que emerge, herdeiro da inconstância e infidelidade de seu pai. Um Don Juan que, ademais, começa a entender as utilidades da hipocrisia em sociedade:

## LII

A thing quite necessary to the elect,  
Who wish to take the tone of their society;  
In which you cannot be too circumspect,  
Whether the mode be persiflage or piety.  
But wear the newest mantle of hypocrisy,  
On pain of much displeasing the gynocracy.<sup>555</sup>

Logo, nessa nova fase Juan despertará o interesse não mais de uma mulher em especial, mas de duas: Lady Adeline Amundeville e Duquesa de Fitz-Fulke.

Don Juan fica dividido entre elas, porém acaba seduzido por Fitz-Fulke, que se confunde, na noite, com o fantasma Black Friar, o qual todos acreditavam habitar a mansão dos Amundeville. Desta maneira se interrompe o último canto da obra<sup>556</sup>, com tal aparição, que confunde a figura da morte com a figura feminina, e nos recorda do espectro, uma mulher coberta com um véu, que vem anunciar ao Don Juan de Molière sua morte próxima.

---

*Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 234.

555 "Algo indispensável aos eleitos,/que desejam brilhar na sociedade/na qual não se pode ser muito circunspecto,/mesmo se a moda for a chacota ou a piedade/é vestir o mais novo manto da hipocrisia,/para não desagradar as mulheres e seu Império". Id., Canto the sixteenth. In: *Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 397.

556 Como se sabe, Lord Byron morre em 1824, deixando seu poema satírico inacabado.

Ficamos na ignorância sobre o que se sucederia a este episódio. Contudo, o que nos resta dele dá espaço a um final irônico. Apesar de Don Juan ter se refinado, ter começado a adquirir alguns dos traços do Don Juan de Molina, de Molière e de Mozart, ele termina como começou: um jovem manipulado pelos outros, que a todo momento é perseguido pelos homens, que está sempre fugindo de um erro que não cometera, e que, ao contrário do que se pensa, não seduz as mulheres, mas é seduzido por elas. Comicamente, então, por ser a mulher a consciente responsável, ele não precisaria ser punido. O espectro não é a vítima que, por vingança, se tornou algoz, como no caso do Comendador, mas o algoz que sexualmente deseja Juan como vítima.

Stendhal notou<sup>557</sup> essa ironia no poema de Byron, e que bastante destoava, a seu ver, da sátira amarga de *Childe Harold*, quando predominava "la colère de la jeunesse"<sup>558</sup>. Entretanto, o autor atenta para o fato de que essa ironia deveria ser meticulosamente observada, uma vez que, onde a alegria e a imprudência eram esperadas, percebia-se o sofrimento e o ódio.

De fato, em muitas passagens Byron interrompe a narrativa das aventuras de Juan para se dedicar com raiva, e um certo despeito, à crítica de seus contemporâneos:

CCV

Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope,  
Thou shalt set not up Wordsworth, Coleridge, Southey;  
Because the first is crazed beyond all hope,  
The second drunk, the third so quaint and mouthy;<sup>559</sup>

Ou então, como no caso do sétimo canto, para defender, com um certo desprezo por sua sociedade e sua época, a si e a sua obra:

---

557 STENDHAL. "Souvenirs sur Lord Byron", août 1829. In: COLOMB, Romain. (Org.). *Journal Littéraire III*. Paris: Le Divan, 1970, pp. 167-73.

558 "a raiva da juventude". Ibid., p. 170.

559 "Acreditarás em Milton, Dryden, Pope,/Não aplaudirás Wordsworth, Coleridge, Southney;/Porque o primeiro está louco de tudo, o segundo bêbado, o terceiro tão esquisito e empolado". BYRON, Lord. Canto the first. In: *Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 46.

### III

They accuse me - *Me* - the present writer of  
The present poem - of - I know not what -  
A tendency to under-rate and scoff  
At human power and virtue, and all that;  
And this they say in language rather rough.  
Good God! I wonder what they should be at!  
I say no more than hath been said in Dante's  
Verse, and by Solomon and by Cervantes;

### IV

By Swift, by Machiavel, by Rochefoucault,  
By Fenelon, by Luther, and by Plato;  
By Tillotson, and Wesley, and Rousseau,  
Who Knew this life was not worth a potato.  
'Tis not their fault, nor mine, if this be so -  
For my part, I pretend not to be Cato,  
Nor even Diogenes. - We live and die.  
But which is best, you know no more than I.<sup>560</sup>

Para Stendhal<sup>561</sup>, Byron, em *Don Juan*, como em toda a sua obra, só retratou um único homem: ele mesmo. Um "ele mesmo" que teria se dedicado, como uma criança rancorosa, a retrucar com queixumes o ataque que a poderosa aristocracia inglesa, "qui de tant de sots riches fait des hommes très respectables"<sup>562</sup>, dirigia-lhe.

Tal atitude, e tal ironia, crê Stendhal, vinham a serviço de uma vaidade que desejava ao mesmo tempo produzir um grande aristocrata e um grande poeta. Mas querer ser o homem de alta linhagem que, de fato, Byron era, e pretender à verdade da poesia, pareciam ao autor duas aspirações incompatíveis.

Ao repúdio de Byron pela severa sociedade inglesa, e ao pendor pela energia italiana que reconhece no poeta, é que Stendhal atribui, portanto, o caráter "à la fois gai,

---

560 "Eles me acusam - a *mim* - o presente autor do/ presente poema - de - não sei o quê -/de uma tendência de menosprezar e ridicularizar/o poder humano e a virtude, e tudo o mais,/e isso eles dizem em linguagem bastante áspera./ Bom Deus! Eu me pergunto, o que querem de mim?/Não digo mais do que foi dito nos versos de Dante/e por Salomão e por Cervantes/Swift, Maquiavel, Rochefoucault,/Fenelon, Lutero, Platão,/Tillotson, Wesley e Rousseau/Quem sabe essa vida não valha a pena/Não é sua culpa, nem minha, se é assim -/ de minha parte, não quero ser Catão./Nem mesmo Diogenes. - Vivemos e morremos./ Mas o que é melhor, você sabe melhor do que eu." Id., Canto the seventh. In: *Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 202.

561 STENDHAL. op. cit., loc. cit.

562 "que tantos tolos ricos transforma em homens muito respeitáveis". Ibid., loc. cit.

spirituel, sublime et pathétique"<sup>563</sup> de Juan. O poema, desta forma, oscilava entre a crítica séria ao século, que irrompia na voz de um narrador-autor despeitado e condescendente consigo mesmo, e o sentimentalismo cômico, mais patético do que alegre e sublime, de um personagem comum em aventuras inacreditáveis.

Diante de uma Inglaterra em que, por conta do clima brando e de um governo administrado em proveito apenas dos ricos, Stendhal já não enxergava o amor-paixão, enquanto sentimento e energia, o herói de Byron realmente parecia destoar em seu exagero. A Inglaterra, define o autor em *De L'Amour*<sup>564</sup>, era a nação do pudor e da vaidade, onde a moda virava despota e assombrava os costumes de uma sociedade que jamais deveria ser vulgar. A prudência era tudo perante a feroz *opinião pública*<sup>565</sup>, e, inevitavelmente, também a hipocrisia e o orgulho. As mulheres não davam em suas vidas espaço às aventuras amorosas, e os homens, em lugar de procurarem amantes, afogavam suas mágoas na bebida. O *spleen* era, então, a definição do caráter inglês.

Como já discutimos, o ideal de Don Juan que concebe Stendhal é um ser de luta, é um ser que se opõe às irracionalidades e hipocrisias de sua sociedade e de seu tempo. A Inglaterra, desta forma, revelava-se-lhe um prato cheio para a revolta de um Don Juan. Assim também o pensou Byron, que inicia seu poema justificando a escolha de seu herói não hipócrita:

I

I want a hero: an uncommon want,  
When every year and month sends forth a new one,  
Till, after cloying the gazettes with cant,  
The age discovers he is not the true one;  
Of such as these I should not care to vaunt,  
I'll therefore take our ancient friend Don Juan  
We all have seen him, in the pantomime,  
Sent to the devil somewhat ere his time.<sup>566</sup>

---

563 "ao mesmo tempo alegre, espiritual, sublime e patético." Ibid., p. 171.

564 *DA*, p. 138.

565 Id., "Lord Byron en Italie (Souvenir de 1816 écrit en 1830)". In: *RS*, p. 263.

566 "Quero um herói: vontade incomum/quando cada ano e cada mês criam um novo,/até que, após de encher os jornais com elogios, o século descobre que ele não é o único e verdadeiro;/Nenhum desses me convém,/Irei, portanto, cantar nosso antigo amigo Don Juan./Nós todos o vimos, na pantomima,/Enviado

Contudo, por meio da assertiva com que iniciamos esse capítulo, em que Stendhal afirma ver nesse modelo byroniano apenas um Faublas, um jovem insignificante que vive as peripécias mais surreais do universo, podemos inferir que não se trata, aqui, do donjuanismo original/ideal. Um pobre jovem, casto, inocente, devoto e ignorante nos tratos do amor, que seria, primeiramente, seduzido por uma mulher casada, que seria o único sobrevivente de uma tragédia em alto-mar, e, depois vendido como escravo, ou melhor, objeto sexual, a uma sultana infiel até concluir sua saga nas mãos de uma duquesa fantasiada e sexualmente fantasiosa, nada tinha, de acordo com o conceito de Stendhal, de Don Juan.

Na verdade, recorda-nos Macchia<sup>567</sup>, ele conservaria do Don Juan de Molina o gosto pelas viagens, pelo risco e pelas mulheres. De fato, a inconstância e as mulheres não lhe faltariam. Mas a batalha contra os costumes, contra a moral, contra as leis que tanto enfatiza Stendhal nesse caráter, não lhe é constitutiva. Não vemos a violência, a crueldade, a contestação. Vemos, sim, um homem com rasgos de bondade e sensibilidade um tanto exagerados, experimentando a vaidade, *à la Don Juan de Molière*, da proteção de uma sultana e de uma czarina; um Juan que no harém se torna Juana e seduz, prefigurando a futura e final sedução de si mesmo por uma verdadeira Don Juan fêmea.

A crítica que fazia Byron e a ironia de que ela se utilizava nesse processo perderiam muito de sua efetividade com a construção desse modelo "bobo", e é certamente esse o ponto de discussão de Stendhal. Como nos esclarece o autor em correspondência à G... C...<sup>568</sup>, um homem que porta o nome de Don Juan deveria se distinguir por suas ações, e não poderia viver aventuras comuns. No entanto, elas só lhe causariam prazer se fossem acompanhadas por uma luta contra a opinião alheia. E é o que não fez o modelo de Byron, "auquel les alouettes tombent toutes rôties"<sup>569</sup>.

Apesar de, em sua juventude, muito ter admirado o poeta de *The Corsair*, a ponto

---

aos infernos um pouco antes do tempo." BYRON, Lord. Canto the first. In: *Don Juan*. London: C. Daly, 1852, p. 05.

567 MACCHIA, Giovanni. *Vie, aventure et mort*. Tradução Claude Perrus. Paris: Desjonquères, 1990, p. 62.

568 STENDHAL. Lettre à G... C... (20 janvier 1838). In: *CPC III*, p. 255.

569 "que tudo ganha sem esforços". *Ibid.*, loc. cit.

mesmo de defini-lo como "le plus grand poète vivant"<sup>570</sup>, e embora tenha nele se inspirado para a definição de um novo - e, para si verdadeiro - Romantismo, a crítica de Stendhal é dura para com seu Juan. E talvez a outro motivo, que não o afastamento da personagem de um ideal de herói específico, poderemos também relacioná-la.

Ainda na referida carta, Stendhal enleva-nos uma informação importante: "La grande réputation de lord Byron et la beauté scintillante de ses vers ont déguisé la faiblesse de son *Don Juan*"<sup>571</sup>. Ora, o que vemos nesse excerto claramente ultrapassa a discussão conteudística. Passa-se, aqui, à discussão formal, ao questionamento da poesia enquanto gênero.

Já havia o autor notado em *Racine et Shakespeare* (1823) que, embora o público desejasse "belos versos", buscasse "odes pomposas" e esperasse "sentimentos generosos" expressos por "alguns versos de ligação"<sup>572</sup>, eles produziram, por conta mesmo da admiração, do maravilhamento que provocavam, um fenômeno em si inimigo. Assim à poesia, gênero prezado pelos acadêmicos classicistas e protegido pela Monarquia, ao valorizar o significante em detrimento do puro significado, somente restaria o papel de *cache-sottise*<sup>573</sup>, isto é, de "disfarçadora" de um conteúdo fraco, vazio<sup>574</sup>.

A verdade, em especial aquela do coração, ficaria, destarte, interdita sob os versos, e tal situação, segundo o autor, contribuiria para o vago e o exagero "falsamente românticos" que encontrava na literatura do XIX:

Je vous ai parlé, il y a peu, du vague qui est en ce moment le péché mortel de la littérature française. C'est le défaut des meilleurs articles du *Constitutionnel*; la crainte de Sainte-Pélagie (la prison où MM. Jouy et Jay ont écrit leurs *Hermîtes en Prison*) est l'excuse qu'allèguent les auteurs eux-mêmes. *Vague* du style et *vague* de la pensée sont les tristes défauts d'une *Histoire de la Révolution française* de MM. Thiers et Bodin. [...] *Ce luxe phrasier* rappelle une définition de Talleyrand: "Le rôle des mots", dit ce vétéran de la diplomatie, "est de cacher

---

570 "o maior poeta vivo". Id., Lettre à Louis Crozet (2 octobre 1816). In: *CPC I*, p. 832.

571 "A grande reputação de Lord Byron e a beleza cintilante de seus versos disfarçaram a fraqueza de seu *Don Juan*". Id., Lettre à G... C... (20 janvier 1838). In: *CPC III*, p. 255.

572 *RS*, p.06.

573 "esconde-tolices". Ibid., p. 166.

574 É Mérimée, amigo e contemporâneo do autor, quem em correspondência diz: "Pour lui la poésie était lettre close" [Para ele, a poesia era assunto morto]. MÉRIMÉE. "Notes et souvenirs". In: *Correspondance inédite*. Paris: Michel Lévy Frères, 1855, p. XV.

la pensée".<sup>575</sup>

Com efeito, os versos de Byron já em 1820 pareciam-lhe muito próximos dessa constatação: "Je viens de lire Byron sur le lacs. Décidément les vers m'ennuient, comme étant moins exacts que la prose"<sup>576</sup>.

No entanto, é preciso dizer<sup>577</sup>, Stendhal não era "l'enemis des vers, de l'idéal, et du lyrique", como o quis Sainte-Beuve e Victor Hugo. Ele apenas rejeitava o exagero, sentimental e descritivo, que se escondia embaixo de um rebuscamento e preciosismo formais. A emoção pelo autor tão prezada, rememoremos<sup>578</sup>, era inversamente proporcional a toda pompa e afetação, mas diretamente proporcional ao natural.

Logo, não era toda poesia, nem todos os poetas, que o autor condenava. Basta-nos recordar, para tanto, de sua admiração eterna e sem limites por Shakespeare e da concessão que fizera à Musset ao descobrir os *Contes d'Espagne et d'Italie*<sup>579</sup>. Mas a literatura do XIX, em geral mais classicista e hiperbólica do que propriamente romântica, propagando o verso *cache-sottise*, em especial "l'abominable chant du vers alexandrin"<sup>580</sup>, *deveria* (grifo nosso), em sua visão, ser descartada. Além disso, somava-se o papel corriqueiro do poeta enquanto escritor de tesouraria, um homem vendido e sem coragem de enfrentar os dogmas da Academia.

Certamente, já o mencionamos, este não era o caso de Byron, uma vez que ele não chegou a se vender à opinião pública. Contudo, em seu receio de ser erroneamente julgado

---

575 "Eu disse a vocês, há pouco, do vago que é, neste momento, o pecado mortal da literatura francesa. É o defeito dos melhores artigos do *Constitucional*; o temor da Sainte-Pélagie(a prisão onde os senhores Jouy e Jay escreveram a obra *Hermite en Prison*) é a desculpa que alegam os autores eles mesmos. *Vago* de estilo e *vago* de pensamento são os tristes defeitos de uma *História da Revolução Francesa* dos senhores Thiers e Bodin [...] Este *luxo frasaico* lembra uma definição de Talleyrand: "O papel das palavras", diz este veterano da diplomacia, 'é de esconder o pensamento". *CPA*, p. 45.

576 "Acabo de ler Byron nos lagos. Decididamente, os versos me entediam por serem menos exatos que a prosa." Id., *Lettre à Adolphe de Mareste* (20 octobre 1820). In: *CPC I*, p. 1041.

577 STRYIENSKI, Casimir. *Soirées du Stendhal Club: Documents inédits*. Paris: Société du Mercure de France, 1905, p. 190.

578 *HPI*, p. 74.

579 "Je vous annonce que je viens de découvrir un grand et vrai poète, ce matin, pour 6 sous, au cabinet littéraire. C'est M. de Musset, *Contes d'Espagne et d'Italie*." [Anuncio a você que acabou de descobrir um grande e verdadeiro poeta, esta manhã, por 6 sous, no Gabinete Literário. É M. de Musset, *Contes d'Espagne et d'Italie*] STENDHAL. *Lettre à Adolphe de Mareste* (Février 1830). In: *CPC II*, p. 175.

580 "o abominável canto do verso alexandrino". *SE*, p. 1492.

por essa mesma opinião, repararia Stendhal, o poeta se deixaria levar na composição de um *Don Juan* "esconde-tolices".

Argumenta nosso autor, ainda em *Racine et Shakespeare*<sup>581</sup>, que o verso seria a expressão ideal no caso da sátira, da comédia satírica, do poema épico etc, nos quais ele poderia ser mais efetivo. Porém, eles seriam dispensáveis quando o que se pretendia era a pintura dos "incidentes da vida dos modernos" ao lado do retrato dos "movimentos da alma". Isto porque "le cri du cœur n'admet pas d'inversion"<sup>582</sup>, ou seja, a verdade do coração humano não poderia vir através de versos os quais, rígidos em sua métrica, não admitiriam certos termos que, embora mais apropriados à paixão do poeta, neles não se encaixariam:

La poésie, avec ses comparaisons obligées, sa mythologie que ne croit pas le poète, sa dignité de style à la Louis XIV, et tout l'attirail de ses ornements appelés poétiques, est bien au-dessus de la prose dès qu'il s'agit de donner une idée claire et précise des mouvements du cœur; [...]<sup>583</sup>

Mas não pretendia Byron ser seu *Don Juan* um poema satírico? E, desta forma, os versos não lhe seriam apropriados, não lhe ajudariam a aumentar o efeito de emoção em seus leitores? Não, se lembrarmos que Stendhal já não via nesta obra uma sátira, mas sim, uma ligeira ironia que buscava não o riso, mas a revanche de uma alma ferida.

Além disso, *Don Juan* foi definido pelo autor como um herói ideal que, em sua violência, deixava transparecer as vontades de seu coração. Assim, toda obra que o quisesse como herói deveria, independentemente do gênero, trazê-lo em sua singularidade e altivez. Daí a fraqueza de um *Don Juan* criado sobre as peripécias inverossímeis de um herói tolo, e as quais, ainda por cima, escondiam-se na beleza pomposa da poesia.

Em resumo, por ter se submetido ao decadente "reino dos versos" em que a substância era elipsada pela sonoridade<sup>584</sup>, a obra de Byron não poderia ser romântica, e

---

581 *RS*, p. 220.

582 "o grito do coração não admite inversão/versos". *Ibid.*, loc. cit.

583 "A poesia, com suas comparações obrigatórias, sua mitologia que sequer crê o poeta, sua dignidade de estilo à *la Louis XIV*, e toda a artilharia de ornamentos chamados poéticos, está bem abaixo da prosa quando se trata de dar uma ideia clara e precisa dos movimentos do coração; [...]" *DA*, p. 253.

584 *CPA*, p. 87.

tampouco seu herói, que contra nada se revoltava. Após o furor que *The Corsair* provocara no jovem Stendhal, a consciência da maturidade chega-lhe: "Lord Byron, auteur de quelques héroïques sublimes, mais toujours les mêmes, et de beaucoup de tragédies mortellement ennuyeuses, n'est point du tout le chef des romantiques"<sup>585</sup>.

Tanto exagero e tanto vazio, incapazes de provocar qualquer sentimento que fosse, já não convinham ao século XIX, a uma nação em que a "génération des *poupées* qui commença la Révolution en 1788 a été remplacée par une génération d'hommes forts et sombres, qui ne savent bien encore de quoi il conviendra de s'amuser"<sup>586</sup>.

Era preciso algo mais, repara o autor. Era preciso uma nova poesia, contemporânea, atual, desapegada do Império dos versos: "voilà la poésie qu'il faut à ce siècle industriel"<sup>587</sup>. E era preciso, da mesma forma, que Byron tivesse sido um bom poeta, isto é, que tivesse combinado as qualidades de um filósofo, que procurava conhecer as paixões, às de um versificador, que as retrataria para produzir tal efeito<sup>588</sup>. Só então ele seria o chefe dos românticos, como Shakespeare, "a *compre-hensive soul*"<sup>589</sup> o fora; só então seu Don Juan deixaria de ser um Faublas que sequer precisou pelos Céus - e pelo autor - ser condenado à morte.

---

585 "Lord Byron, autor de algumas heroicas sublimes, mas sempre iguais, e de muitas tragédias mortalmente tediosas, não é, de forma alguma, o chefe dos românticos." *RS*, p. 35.

586 "geração de bonecas que começou a Revolução em 1788 foi substituída por uma geração de homens fortes e obscuros que ainda não sabem bem o que poderiam se divertir." *Id.*, *Lettre à Monsieur ...* (3 janvier 1823). In: *CPI*, p. 116.

587 "eis a poesia que é necessária a este século industrial". *Id.*, *Salon de Mme. de Lassans*. apud STRYIENSKI, Casimir. *op. cit.*, p. 168.

588 "On peu tourner en ridicule le versificateur, jamais la raison" [Pode-se ridicularizar o versificador, jamais a razão]. *JN*, p. 504.

589 "Pardon de ces trois mots anglais, c'est une distraction; je les aime beaucoup parce qu'ils renferment une belle chose presque intraduisible. Dryden s'en sert pour exprimer que Shakespeare a une âme compréhensive, une âme qui comprend tous les chagrins et toutes les joies, qui a le plus haut degré de sympathie". [Desculpe por essas três palavras inglesas, é uma distração; eu as amo muito porque elas encerram uma bela coisa quase intraduzível. Dryden serve-se dela para exprimir que Shakespeare tem uma alma compreensível/compreensiva, uma alma que compreende todos os sofrimentos e todas as alegrias, que tem o mais alto grau de simpatia]. *Id.* *Lettre à Pauline Beyle* (Octobre 1804). In: *CPC I*, p. 155.

### 3.3 Julien: um classicista entre Molière e Byron

---

#### 3.3.1 Entre o *il faut que e mon roman est fini*: do orgulho à vaidade

---

La république – pour un, aujourd’hui, qui sacrifierait tout au bien public, il en est des milliers et des millions qui ne connaissent que leurs jouissances, leur vanité. On est considéré, à Paris, à cause de sa voiture et non à cause de sa vertu<sup>590</sup>.

Napoleão Bonaparte  
*Le Mémorial de Sainte-Hélène*

É retomando a imagem viva da França de Napoleão, retomada por Stendhal em uma das epígrafes do *Rouge*, que o presente capítulo se abre enquanto complemento à contextualização histórica realizada na primeira sessão deste trabalho. Mas é retomando Napoleão morto, em cinzas e em memória, que a *Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle* e seu Julien poderão ser melhor compreendidos.

Estamos em 1826<sup>591</sup>, às portas da Revolução de Julho. A glória e os ideais da Revolução Francesa já haviam sido contestados, Napoleão herói já havia sido duas vezes derrotado, e a monarquia, na figura dos Bourbons, já havia sido restaurada duas vezes.

Era o momento, conta-nos Vigny<sup>592</sup>, em que a França começava a se recuperar de

---

590 "A república - hoje, para um que sacrificasse tudo ao bem público, há milhares e milhões que apenas conhecem seus próprios prazeres, sua vaidade. Em Paris, as pessoas são consideradas por sua carruagem, e não por sua virtude." *RN*, p. 417.

591 Para uma melhor contextualização temporal do romance, que se inicia em 1826 com a chegada de Julien à casa dos Renal e termina com sua execução em 1831, ver a obra de Stivale. Cf. STIVALE, Charles J. *La temporalité romanesque chez Stendhal: l'échafaudage de la bâtisse*. Birmingham: Summa Publications, 1989.

592 VIGNY, Alfred de. *Servitude et grandeur militaires*. Paris: Michel Lévy Frères, 1865, p. 18.

toda essa série de infelizes acontecimentos. O despotismo napoleônico era repellido com terror e a única conquista da qual se falava era daquela pacífica, por meio do trabalho digno ou da carreira eclesiástica. Bem resume Musset: "Quand les enfants parlaient de gloire, on leur disait: Faites-vous prêtres; quand ils parlaient d'ambition: Faites-vous prêtres; d'esperance, d'amour, de force, de vie: Faites-vous prêtres"<sup>593</sup>.

Mas o que dizer dos jovens que faziam parte de uma geração "concebida entre duas batalhas"<sup>594</sup>, que crescera sob o rufar dos tambores da glória e grandeza militar, que se alimentara dos boletins do Imperador<sup>595</sup> sonhando com o dia em que participaria, também, da grande epopeia? Um sentimento de mal-estar, diz Musset<sup>596</sup>, sobrecarregaria inevitavelmente o coração dessa juventude que, enfim pronta para a luta, se deparou com a derrota do grande herói e com o retorno de uma calma imposta ao lado da ociosidade e do enfado:

Alors s'assit ur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre; ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. Ils avaient rêvé pendant quinze ans des neiges de Moscou et du soleil des Pyramides. Ils n'étaient pas sortis de leurs villes, mais on leur avait dit que par chaque barrière de ces villes on allait à une capitale d'Europe. Ils avaient dans la tête tout un monde; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain.<sup>597</sup>

Para fugir desse "vazio" que na alma se mesclava a uma sensação de impotência, explica ainda o autor<sup>598</sup>, os que tinham mais dinheiro se enveredariam pela libertinagem; os

---

593 "Quando as crianças falavam de glória, se dizia: torne-se padre; quando elas falavam de ambição: torne-se padre; de esperança, de amor, de força, de vida: torne-se padre". MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Libraire-Éditeur Charpentier, 1840, p. 05.

594 Ibid., p. 02.

595 VIGNY, Alfred de. op. cit., p. 10.

596 MUSSET, Alfred de. op. cit., p. 10.

597 "Instalou-se, então, no mundo de ruínas, uma juventude inquieta. Todas essas crianças eram gotas de um sangue ardente que inundara a terra. Tinham nascido no seio da guerra, para a guerra. Durante quinze anos, haviam sonhado com as neves de Moscou e o sol das Pirâmides. Nunca haviam saído de suas cidades, mas alguém disse a elas que, pela porta de uma cidade, se poderia chegar a uma capital da Europa. Tinham na cabeça um mundo. Olhavam a terra, o céu, as ruas e as estradas: tudo estava vazio. Somente os sinos das paróquias ressoavam ao longe." Ibid., p. 04.

598 Ibid., p. 10.

de fortuna medíocre se contentariam com a carreira oficial ou jurídica; e os mais pobres se outorgariam um papel ativo, mas já sem propósitos, de uma euforia triste e fria.

– Ah! s'écria-t-il, que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français! qui le remplacera? que feront sans lui les malheureux, même plus riches que moi, qui ont juste les quelques écus qu'il faut pour se procurer une bonne éducation, et pas assez d'argent pour acheter un homme à vingt ans et se pousser dans une carrière! Quoi qu'on fasse, ajouta-t-il avec un profond soupir, ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux!<sup>599</sup>

Napoleão permaneceria, portanto, de uma certa forma vivo no imaginário destes jovens, em especial no daqueles em que o dinheiro escasso não conseguira dar aos sentidos outras distrações/direções. Para estes, o grande *César* francês, o déspota que ousou "parodiar os reis"<sup>600</sup>, se tornaria o modelo a ser seguido com paixão em uma batalha ainda sem oponentes definidos.

Contudo, tal definição não tardaria a aparecer, e nos bastaria traçar em poucas linhas o panorama da economia e sociedade deste início de século para que os motivos do embate proposto por essa juventude fiquem claros. Tracemo-las, então.

Como já discutimos, essa atmosfera de perdas e restituições coincide com a Revolução Industrial, quando a economia da França deixa de ter como carro-chefe a agricultura e a indústria se torna o meio através do qual todos procurariam "ganhar a vida"<sup>601</sup>. Com tal mudança de setor, alterações profundas no seio da sociedade francesa seriam inevitáveis.

Em primeiro lugar, observaríamos uma rica burguesia que começava a ser aceita, não sem desconfiança, nos salões aristocráticos. Isso porque, ao menos nas aparências, a heterogeneidade fazia-se mais do que necessária ao bem-estar futuro de uma nação que estivera sempre ávida por expurgar a nobreza do poder e que, por diversas vezes, o

---

599 "'Ah!' exclamou ele, 'Napoleão era de fato o homem enviado por Deus aos jovens franceses! Quem o substituirá? Que farão sem ele os desgraçados, mesmo mais ricos do que eu, que têm apenas os francos necessários para conseguir uma boa educação e não o dinheiro preciso para, aos vinte anos, abrir caminho em qualquer carreira?' 'Faça-se o que se fizer', acrescentou, com um profundo suspiro, 'esta lembrança fatal nos impedirá para sempre de ser feliz!'" *RN*, p. 118.

600 MUSSET, Alfred de. op. cit., p. 09.

601 *RN*, p. 246.

consequira. Mas o preço dessa convivência de contrários, já o discutimos com Auerbach, seria o sacrifício destes ambientes outrora vivos e alegres. De fato, temendo-se alguma ação suspeita por parte "jacobinos enriquecidos"<sup>602</sup>, os quais, por sua vez, temeriam que suas ações fossem assim encaradas, estes salões só poderiam mesmo se transformar em antros nos quais a hipocrisia e o tédio para sempre reinariam:

Il n'y a pas de cent mille écus de rente ni de cordon bleu qui puissent lutter contre une telle charte de salon. La moindre idée vive semblait une grossièreté. Malgré le bon ton, la politesse parfaite, l'envie d'être agréable, l'ennui se lisait sur tous les fronts. Les jeunes gens qui venaient rendre des devoirs, ayant peur de parler de quelque chose qui fit soupçonner une pensée, ou de trahir quelque lecture prohibée, se taisaient après quelques mots bien élégants sur Rossini et le temps qu'il faisait.<sup>603</sup>

Por outro lado, a este processo tortuoso de ascensão e incorporação se somaria fatalmente outro de degradação e elisão.

Com o deslocamento da economia para o setor industrial, muitos trabalhadores sairiam de suas pequenas cidades em direção aos grandes centros, agora sinônimos de prosperidade e oportunidade. Mas esse êxodo não seria acompanhado de melhorias na estrutura urbana. A fome, a pobreza e a doença, assim, se tornariam a realidade de muitos. Realidade esta, aliás, que nesse percurso se agravaria com a crise financeira e a perda de mão de obra provocadas pelas guerras de conquista napoleônicas e subsequentes revoluções.

Por conseguinte, muitas mulheres, jovens e crianças<sup>604</sup> precisaram ser incorporados, dentro e fora das indústrias, a uma jornada de trabalho longa, perigosa e estafante. Seriam

---

602 Ibid., p. 89.

603 "Não há cem mil escudos de renda nem condecoração que possam lutar contra tal código de salão. A menor ideia viva parecia uma grosseria. Apesar do bom-tom, da polidez perfeita, do desejo de agradar, lia-se o tédio em todos os semblantes. Os jovens que compareciam para cumprir um dever, com medo de falar qualquer coisa que levantasse suspeita, ou de revelar alguma leitura proibida, calavam-se depois de algumas frases muito elegantes sobre Rossini ou sobre o tempo que fazia". Ibid., p. 265.

604 Pesquisas apontam que em 1839 aproximadamente 150 mil crianças entre 7 e 14 anos trabalhavam na indústria de algodão. Alguns testemunhos e reportagens podem ser consultados no site do cantão de Genebra. Disponível em: <<http://icp.ge.ch/po/cliotexte/xviii-et-xixe-siecle-revolution-industrielle-liberalisme-socialisme/travail.enfants.html>>. Acesso em: 24 fev. 2013.

eles *Les Misérables* reparados por um Hugo<sup>605</sup>, em busca de espaço em uma sociedade ainda fechada aos "servos".

Vendo como restritas, então, as possibilidades de sucesso, destinados aos empregos mais indignos, aqueles jovens ativos logo notariam a quem deveriam combater:

Mais si le pauvre ayant bien compris une fois que les prêtres le trompent, que les riches le dérobent, que tous les hommes ont les mêmes droits, que tous les biens sont de ce monde, et que sa misère est impie; si le pauvre, croyant à lui et à ses deux bras pour toute croyance, s'est dit un beau jour: Guerre au riche! à moi aussi la jouissance ici-bas, puisqu'il n'y en a pas d'autre! à moi la terre, puisque le ciel est vide! à moi et à tous, puisque tous sont égaux!<sup>606</sup>

Essa juventude enérgica, ainda crente na revolução política e social, nada mais desejaria senão, como afirmou Sainte-Beuve<sup>607</sup>, abrir seu caminho. Contra os ricos e seus bedéis é que sua luta, portanto, deveria se dar.

Justamente em meio a essa classe de jovens educados sob furor napoleônico<sup>608</sup> é que Stendhal encontraria seu herói, Julien Sorel, um mancebo de fortuna medíocre que se creê mais pobre do que verdadeiramente era. Um ingênuo, para quem, fazer fortuna, bem o recordam Christine Klein e Paul Lidsky<sup>609</sup>, seria, antes de tudo, sair de Verrières,

605 Não apenas por meio de sua inesquecível Cosette, em *Les Misérables*, Hugo traria à tona a questão do trabalho infantil e da miséria do século. Sua crítica se torna emblemática antes mesmo com "Melancholia", poema que integra a obra *Les Contemplations* (1856): "[...] Tout est vendu! L'enfant travaille et lutte encor;/Elle est honnête; mais elle a, quand elle veille,/La misère, démon, qui lui parle à l'oreille./[...] Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit?/Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit?/Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules?/Ils s'en vont travailler quinze heures sous de meules;/Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement/Dans la même prison le même mouvement. [...]" "[...] Tudo está vendido! A criança trabalha e ainda luta:/Ela é honesta; mas quando ela não dorme/a miséria e o demônio lhe falam ao pé do ouvido/[...] Onde vão todas essas crianças que a cada passo sequer um riso dão?/Estes seres doces, pensativos, que a febre emagrece?/Estas meninas de 8 anos que vemos caminhar sozinhas?/Elas vão trabalhar 15 horas nas amoladeiras/Ela vão, do amanhecer ao anoitecer, fazer eternamente,/na mesma prisão, o mesmo movimento[...]. HUGO, Victor. "Melancholia". In: *Les contemplations*. Paris: Hachette, 1868, pp. 187-198.

606 "Mas se o pobre, tendo bem compreendido que os sacerdotes o enganavam, que os ricos roubavam, que todos os homens possuem os mesmos direitos, que todos os bens são deste mundo, e que sua miséria é ímpia; se o pobre, acreditando em si mesmo e em seus braços, um belo dia disser: Guerra aos ricos! a mim também o prazer terreno, uma vez que não há outro! a mim a terra, uma vez que o céu está vazio! a mim e a todos, uma vez que todos são iguais!" MUSSET, Alfred de., op. cit., pp. 18-19.

607 DA, p. XXXI.

608 Não nos esqueçamos que o Código Civil napoleônico previu como prioridade, entre outras coisas, a educação pública, isto é, acessível a todos.

609 KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul. *Profil d'une Œuvre – Le Rouge et le Noir (Stendhal)*. Paris: Hatier,

microcosmo de um mundo de homens e valores falsos. Não por acaso, afirma Ali Abassi<sup>610</sup>, há desde as primeiras descrições constantes referências aos muros e fronteiras desta "pequena" cidade, os quais deveriam ser transgredidos por uma "grande ambição".

No início de sua trajetória, pois, Julien sentirá um misto de "raiva e horror"<sup>611</sup> por uma sociedade que despreza a ele e a seus heróis, que apenas pensa nas vantagens do dinheiro, que desconhece, enfim, os verdadeiros valores humanos, um dia concentrados na figura do *César*: o dever, a coragem e a honra<sup>612</sup>.

Não sem razão, destarte, recusaria se tornar o preceptor dos filhos do prefeito, o senhor de Rênal. O que ganharia ele com isso? Comida, roupas e dinheiro? Não. Julien não pretende ser apenas um doméstico<sup>613</sup>. Ele quer ser superior, ele quer enfrentar seus inimigos de cabeça erguida, de igual para igual, ou melhor, de maior para menor.

No entanto, o destino lhe ofereceria outro caminho. Obrigado pelo pai a aceitar tal colocação na casa dos Rênal, Julien decide que a melhor maneira de se bater com a sociedade inimiga seria nela se infiltrar, se misturar, até que, aos poucos, um dia, quando fosse por seus membros reconhecido como um homem verdadeiramente superior, pudesse empreender sua vingança moral.

Consciente de que a glória não se daria mais nos campos de batalha, à custa do suor e do sangue alheio, a arma que Julien escolhe, então, seria ao mesmo tempo uma máscara protetora de suas virtudes, de seu coração, de seu "natural"<sup>614</sup>, e um instrumento facilitador de sua ascensão. A hipocrisia, o "uniforme do século"<sup>615</sup>, viria, assim, em socorro de duas precisões, mas não sem um lamento por parte do herói: "Hélas! c'est ma seule arme! À une autre époque, se disait-il, c'est par des actions parlantes en face de l'ennemi que j'aurais

---

1971, p. 30.

610 ABASSI, Ali. *Stendhal Hybride: Poétique de désordre et de la transgression dans le Rouge et le Noir et La Chartreuse de Parme*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 19.

611 RN, p. 56.

612 KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul., op. cit., p. 31.

613 RN, p. 41.

614 Para um melhor entendimento acerca dessas máscaras utilizadas pelos personagens stendhalianos cf. BROMBERT, Victor. "Stendhal et ses personnages: la peur du lecteur". In: *Stendhal et la voie oblique: l'auteur devant son monde romanesque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, pp. 61-101.

615 RN, p. 363.

*gagné mon pain*"<sup>616</sup>.

Entretanto, não apenas o papel de hipócrita representaria Julien. Como declara o próprio Stendhal em correspondência com Sophie Duvaucel<sup>617</sup>, Julien seria antes de tudo um ingênuo e inexperiente procurador de modelos, que pensaria sempre em como e em quem imitar. Obviamente, o maior dentre tais modelos seria Napoleão, mas muitos outros, provenientes de certas leituras, também entrariam em sua galeria<sup>618</sup>.

Assim, a todo momento se esforçando por ser um outro, um além de si mesmo, Julien seguiria pelas duas únicas vias que sua ambição indicava como caminho para o sucesso: a Igreja e a Mulher (rica, que fique desde já registrado). Isso soará estranho aos leitores do *Rouge*, já acostumados a uma tradição que associa o título do romance às carreiras eclesiástica e militar. Todavia, ser padre ou tenente dos hussardos não é nunca seu objetivo; este é, sim, de uma maneira geral, a superação de sua condição inferior na sociedade, a qual se daria por meio da ascensão. E para chegar ao "cume", por tantas vezes metaforicamente buscado nas montanhas de Verrières, o herói oscilaria entre os *percurso*s (grifo nosso) que poderiam facilitar sua escalada, o da conquista santa<sup>619</sup> e o da conquista feminina, com o que parece concordar Victor Del Litto ao afirmar que o herói de Stendhal "est un jeune homme pauvre et doué qui, dans la France ultra et bigote de la Restauration, ne peut sortir de sa condition que par la prêtrise et les femmes, car Julien est beau

---

616 "Eis a minha única arma! Em outras épocas, dizia a si mesmo, seria por ações aliadas a palavras, face a face com o inimigo, que eu teria ganhado meu pão". *RN*, p. 206.

617 STENDHAL. "Lettre à Mademoiselle Sophie Duvaucel (28 Avril 1831)". In: *CPC II*, p. 281.

618 Aliás, desde o início da narrativa, nos mais simples gestos deste personagem que conhecemos nas alturas, acompanhado do *Memorial de Santa-Helena*, a influência exercida por certos modelos literários se faria presente. Basta-nos recordar, por exemplo, a repulsa, totalmente adquirida por meio das *Confissões* de Rousseau, que sente ao se imaginar na casa dos Rênal comendo com os criados. *RN*, p. 41.

619 É o próprio herói quem diz no início do romance: "Il faut renoncer à tout cela, se dit-il, plutôt que de se laisser réduire à manger avec les domestiques. Mon père voudra m'y forcer; plutôt mourir. J'ai quinze francs huit sous d'économies, je me sauve cette nuit; en deux jours, par des chemins de traverse où je ne crains nul gendarme, je suis à Besançon; là, je m'engage comme soldat, et, s'il le faut, je passe en Suisse. Mais alors plus d'avancement, plus d'ambition pour moi, plus de ce bel état de prêtre qui mène à tout." [É preferível renunciar a tudo isso', disse a si mesmo, 'do que comer com os criados. Meu pai há de querer me obrigar; antes morrer. Tenho 15 francos e 8 sous de economia. Fujo esta noite; em dois dias, atravessando por caminhos onde não há guardas a temer, estarei em Besançon; alisto-me como soldado, e, se for preciso, fujo para Suíça. Mas, então, adeus às conquistas, à ambição, à batina, que é o caminho para se chegar a tudo]. *Ibid.*, p. 41.

garçon"<sup>620</sup>.

Dada a sua natureza ativa, a sua ambição e raiva napoleônicas, a via encarnada pela "mulher" é a que parece mais se ajustar a seus propósitos. Deste modo, longe de protagonizarem um amor terno, ou mesmo apaixonado, homem e mulher aqui assumiriam, respectivamente, o papel de estrategista e títere.

Vejamos este ponto mais de perto.

Das conquistas "amorosas" empreendidas por Julien, duas saltam aos olhos por ocuparem, cada qual, quase que inteiramente as duas partes da obra. A primeira delas é a Sra. de Rênal, esposa do prefeito de Verrières e mulher de 30 anos. Com ela, Julien ainda experimentará as dúvidas concernentes ao *modus operandi* do "amor".

Com efeito, ainda sem modelos romanescos para copiar, os quais, afirma Stendhal enquanto narrador<sup>621</sup>, poderiam ter facilitado o seu trabalho, o herói recorrerá estranhamente a Napoleão. Desta maneira, com o *Mémorial de Sainte-Hélène* e os boletins do Grande Exército sempre em mente, tendo do amor apenas a noção apreendida por meio da leitura da Bíblia e das narrativas infelizes de seu amigo Fouqué, Julien elaboraria o que chamou de "plano de campanha"<sup>622</sup>.

Imaginando-se um soldado a quem fora imputado o *dever* da conquista, então, é que Julien se dirigiria àquela mulher ainda bastante ignorante nos tratos do amor para que pudesse reconhecer no jovem o seu maior inimigo:

Je me dois d'autant plus, continua la petite vanité de Julien, de réussir auprès de cette femme, que si jamais je fais fortune, et que quelqu'un me reproche le bas emploi de précepteur, je pourrai faire entendre que l'amour m'avait jeté à cette place.<sup>623</sup>

Entretanto, durante a sua estadia na morada dos De Rênal, Julien ainda é um jovem

---

620 "é um jovem pobre e talentoso que, na França ultra e intolerante, não pode sair de sua condição senão pelo sacerdócio ou pelas mulheres, pois que Julien é bonito". DEL LITTO, Victor. C'est long, long, long!. Paris: *Télérama*, n. 2501-17, décembre 1997.

621 RN,, p. 60.

622 Ibid., p. 105.

623 "Devo a mim mesmo o sucesso com esta mulher, continuou a vaidadezinha de Julien, pois se não conseguir fazer fortuna, e alguém criticar meu emprego indigno de preceptor, posso dar a entender que o amor me colocou nesta posição". Ibid., p. 104.

ingênuo em busca da melhor maneira de agir em sociedade. Frequentemente engana-se: acreditando ser um general vitorioso em meio à batalha amorosa, Julien é apenas um mancebo atrapalhado, um pobre moço, um *paysan* deslocado de sua família e obrigado a trabalhar para suprir suas precisões. É esta figura, e não outra, que enxerga a Sra. de Rênal.

Os sucessos de nosso herói, destarte, não dependem de seu esforço "militar", mas de sua ingenuidade, beleza e delicadeza quase femininas. Ele ainda não é o protagonista desenvolvido e galante de um romance para "*femmes de chambre*"; sequer o leitor assíduo (e o ator triunfante) desse gênero de aventuras. Aliás, diz o narrador<sup>624</sup>, Paris, e não Verrières, era a terra onde o amor tinha por pai o romance.

Sua inaptidão nos meios de conquista amorosa - ou social -, então, ficam desde o início evidentes ao casal De Rênal:

- (...) chaque jour, croyant être poli, il m'adresse des compliments exagérés et de mauvais goût, qu'il apprend par cœur dans quelque roman...
- Il n'en lit jamais, s'écria M. de Rênal; je m'en suis assuré. Croyez-vous que je sois un maître de maison aveugle et qui ignore ce qui se passe chez lui?
- Eh bien! s'il ne lit nulle part ces compliments ridicules, il les invente, et c'est encore tant pis pour lui.<sup>625</sup>

Assim como ficam reconhecidas as glórias engendradas pelo romance em outro contexto sócio-geográfico:

À Paris, la position de Julien envers Mme de Rênal eût été bien vite simplifiée [...]. Les romans leur auraient tracé le rôle à jouer, montré le modèle à imiter; et ce modèle, tôt ou tard, et quoique sans nul plaisir, et peut-être en rechignant, la vanité eût forcé Julien à le suivre.<sup>626</sup>

Já com Mathilde de La Mole, a segunda de suas maiores conquistas, Julien

---

624 Ibid., p. 66.

625 "-[...] todos os dias, acreditando ser educado, me faz elogios exagerados e de mau gosto, os quais provavelmente decorou de algum romance... / - Ele não os lê, gritou o Sr. de Rênal; tenho certeza. Você acha que sou um pai de família cego, que ignora o que está se passando em sua própria casa? / - Bem... se não lê estes elogios ridículos por aí, ele os inventa, o que é pior." Ibid., p. 152.

626 "Em Paris, a posição de Julien em relação a Sra. de Rênal teria sido simplificada [...]. Os romances teriam traçado o papel a representar, o modelo a imitar; e este modelo, mais cedo ou mais tarde, embora sem qualquer prazer, e talvez mesmo com relutância, a vaidade o teria forçado a seguir". Ibid., p. 66.

modificaria, um pouco, suas estratégias. Mas antes de nelas nos determos, faz-se mister observar como o herói procederia, nesse ínterim, com outras duas mulheres.

Quando chega a Besançon, a primeira das ações de Julien é ensaiar alguns galanteios a pobre Amanda Binet, funcionária de um café. Para tanto, se vale já, aqui, de um romance. É *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau quem lhe dá as coordenadas:

Amanda le regarda d'un air étonné; ce regard changea le courage de Julien en témérité; cependant il rougit beaucoup en lui disant:  
– Je sens que je vous aime de l'amour le plus violent.  
– Parlez donc plus bas, lui dit-elle d'un air effrayé.  
Julien songeait à se rappeler les phrases d'un volume dépareillé de *La Nouvelle Héloïse*, qu'il avait trouvé à Vergy. Sa mémoire le servit bien; depuis dix minutes, il récitait *La Nouvelle Héloïse* à Mlle Amanda, ravie, il était heureux de sa bravoure[...].<sup>627</sup>

O sucesso foi imediato, mas nenhuma relação mais intensa se estabeleceria entre os dois. Amanda seria, nesse percurso de batalhas, apenas a lembrança de uma outra vida, mais natural, mais feliz, talvez. Esta conquista não implicaria a derrota (dela), da mesma forma que não implicaria a vitória (dele).

No entanto, devemos relembrar, Julien está, neste momento, no seminário. Seu plano de campanha na casa dos De Rênal, após a descoberta do adultério, havia falhado. Ora, se o caminho para o sucesso havia se alterado, Amanda, uma jovem que aliás pertence à mesma classe social de Julien, não seria mais, como mulher, um inimigo a combater.

Nesse mesmo processo de aprendizagem e amadurecimento encontra-se a sedução da Marechala de Fervaques. Este é o momento em que Julien, desejando na verdade seduzir Mathilde, aproveita-se de uma pura representante da aristocracia, a imagem de uma França austera, e não decadente.

Bem o nota Christopher Prendergast<sup>628</sup>, este episódio na carreira de Julien torna-se

---

627 "Amanda olhou para ele com espanto; este olhar mudou a coragem destemida de Julien; ele corou, e disse: - Sinto que te amo violentamente. / - Então fale mais baixo, disse assustada. / Julien tentava se lembrar de algumas frases de um volume solto da *Nouvelle Héloïse*, que ele havia encontrado em Vergy. Sua memória não falharia: depois de dez minutos, ele recitava trechos do romance à Amanda, então excitada com sua bravura [...]" Ibid., p. 194.

628 PRENDERGAST, Christopher. *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval and Flaubert*. Cambridge: CUP Archive, 1988, p. 135.

crucial se pensado nos termos da linguagem e da representação, uma vez que, valendo-se da cópia das cartas do príncipe Korassof, o herói acaba por parodiar o sistema de relações típico da sociedade em que pretende se inserir.

De fato, nosso herói, por meio da reprodução mecânica, impensada, da palavra alheia, a cópia da cópia, diz Prendergast, insere-se completamente no sistema cortês do amor. Por vezes sequer altera o local de envio da carta ou outros detalhes que poderiam identificar o plágio. Seu discurso é completamente vazio, assim como o de seus contemporâneos. Porém, afirma o crítico<sup>629</sup>, para a Marechala, bem como para as outras pessoas deste meio no qual adentra Julien, o que importa não é a produção de uma mensagem mas, sim, a reprodução de um código verbal e moral que se mantém inalterável.

A partir deste instante, apesar de ainda não bem compreender o tipo de sucesso que tal reprodução carregaria consigo, Julien ensaia seus primeiros passos enquanto um sedutor com as palavras, o galanteador que vemos desfilar nos salões de Paris e por quem Mathilde crê se apaixonar.

Assim, chegado a mansão dos La Mole, após a jornada eclesiástica em Besançon, é preciso destacar, nosso herói já é um leitor formado. Todas as suas ações apresentam-se como espelhos de suas experiências de leitura e o amor, antes um plano sem coordenadas bem definidas, é absorvido, finalmente, pelo reino dos romances.

Basta-nos recordar, a título de exemplo, que uma das primeiras investidas do herói contra Mathilde é a recuperação do galanteio frio, outrora vitorioso, e que aqui, portanto, vem encerrar o processo de internalização dos modos como *deveria* proceder um homem na conquista do amor de uma mulher:

Il eut recours à sa mémoire, comme jadis à Besançon auprès d'Amanda Binet, et récita plusieurs des plus belles phrases de *La Nouvelle Héloïse*.<sup>630</sup>

Sua existência, e seu destino, resume Ann Jefferson<sup>631</sup>, estariam desde então à mercê

---

629 Ibid., p. 136.

630 "Recorreu a sua memória, como outrora em Besançon com Amanda Binet, e recitou várias das mais belas frases da *Nouvelle Héloïse*". RN, p. 346.

631 JEFFERSON, Ann. *Reading Realism in Stendhal*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 76.

dos livros. Não apenas Julien representaria um papel, como seria engolido pela torrente romanesca idealizada por Mathilde. É ela, na verdade, como a frente veremos com mais detalhes, quem conduz "o segundo tomo" da trajetória do herói.

Sofrendo do que o nosso autor apelida<sup>632</sup> de *amour de tête* parisiense, isto é, um amor que apenas se manifesta quando acredita perder seu objeto de desejo, Mathilde de La Mole inventará, ou melhor, idealizará em Julien diferentes personagens, sempre recorrendo, portanto, às leituras heroicas e apaixonadas tão caras ao caráter de ambos:

Elle repassa dans sa tête toutes les descriptions de passion qu'elle avait lues dans *Manon Lescaut*, *La Nouvelle Héloïse*, les *Lettres d'une Religieuse portugaise*, etc., etc., Il n'était question, bien entendu, que de la grande passion; l'amour léger était indigne d'une fille de son âge et de sa naissance. Elle ne donnait le nom d'amour qu'à ce sentiment héroïque que l'on rencontrait en France du temps de Henri III et de Bassompierre. Cet amour-là ne cédait point basement aux obstacles, mais, bien loin de là, faisait faire de grandes choses.<sup>633</sup>

Tamanha representação por parte do casal acabaria por confundi-los. Viveriam eles, de fato, um romance? Julien, não podemos negar, por vezes crê verdadeiramente amar Mathilde. Mas, diz Jefferson, é este, muitas vezes, o efeito do amor de vaidade, o real amor que sente o herói.

Ora, é o próprio Julien quem afirma com suas vítimas desempenhar o papel de um homem brilhante com as mulheres<sup>634</sup>, que se impõe o dever da sedução, que deseja, portanto, destes seres atacar a honra<sup>635</sup>. A vontade, ou melhor, a obrigação de possuí-las<sup>636</sup>, nele corresponderia apenas, compara Stendhal<sup>637</sup>, ao prazer que sente o tigre ao devorar sua

---

632 *PRO*, p. 68.

633 "Ela lembrou de todas as descrições da paixão que havia lido em *Manon Lescaut*, *La Nouvelle Héloïse*, *Lettres d'une Religieuse portugaise*, etc., etc. Tratava-se, certamente, de uma grande paixão; o amor ligeiro era indigno de uma moça da sua idade e de sua estirpe. Ela chamou de amor apenas o sentimento heroico que era possível encontrar na França dos tempos de Henrique III e de Bassompierre. Este amor não cedia com baixeza aos obstáculos. Longe disso, ele levava a fazer grandes coisas". *RN*, p. 318.

634 *Ibid.*, p. 111.

635 *Ibid.*, p. 342.

636 "Eh bien, elle est jolie! continuait Julien avec des regards de tigre. Je l'aurai, je m'en irai ensuite, et malheur à qui me troublera dans ma fuite!" [Bem, ela é bonita!, continuou Julien com olhares de tigre.

Hei de possuí-la, depois a abandonarei. E desgraçado aquele que dificultar minha fuga!] *Ibid.*, p. 315.

637 *Ibid.*, p. 189.

presa. Um tigre, aliás, que desprezaria a carcaça do animal outrora útil:

Tel est, hélas, le malheur d'une excessive civilisation! À vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller, sans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs.<sup>638</sup>

Julien não ama a Sra. de Rênal, sequer Mathilde. O prazer que tem com elas não é carnal. Elas são inimigas a desafiar e combater, instrumentos da revolta social a que se propõe, vítimas de uma raiva feroz<sup>639</sup>, decidida<sup>640</sup>, viva<sup>641</sup>, violenta<sup>642</sup> de um homem que quer vencer outro homem. Tudo o que fala, todos os galanteios que pronuncia, não passam de belas mentiras. Mas não foi Figaro quem disse que todas as verdades são, no fundo, pequenas mentiras?

[...] depois que se descobriu que, com o tempo, antigas loucuras viram sabedoria, e que antigas pequenas mentiras bem mal plantadas produziram imensas verdades, existem mil espécies de verdade. Existem as que a gente sabe mas não fala, porque nem toda verdade é para ser dita; existem também as verdades que a gente louca sem acreditar nelas, porque não é em toda verdade que se deve acreditar; e ainda as juras apaixonadas, as ameaças das mães, as explicações dos bêbados, as promessas das pessoas bem postas na vida, a última palavra dos negociantes: as verdades nunca acabam.<sup>643</sup>

O que experimenta, então, nosso herói, é "la joie de posséder, lui pauvre être malheureux et si méprisé, une femme aussi noble et aussi belle"<sup>644</sup>, a voluptuosidade da ambição, do orgulho<sup>645</sup>. Mas ele não se diferenciaria de seus contemporâneos. Este era o retrato do XIX, diz Sainte-Beuve, o século em que o orgulho, o amor próprio inimigo do

---

638 "Tal é, infelizmente, a desgraça da excessiva civilização! Aos vinte anos, a alma de um jovem que possui alguma educação está a mil léguas do à-vontade, sem o qual o amor não é senão o mais tedioso dos deveres." Ibid., p. 104.

639 Ibid., p. 47.

640 Ibid., p. 347.

641 Ibid., p. 64.

642 Ibid., loc. cit.

643 BEAUMARCHAIS. As bodas de Figaro. Tradução Antônio Monteiro Guimarães e Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 178.

644 "A felicidade de possuir, ele, um pobre ser infeliz e desprezado, uma mulher tão nobre e tão bela". *RN*, p. 116.

645 Ibid., p. 236.

verdadeiro amor<sup>646</sup>, a paixão da estima de si mesmo<sup>647</sup>, suplanta a volúpia: "Le pôle de l'orgueil est le plus habité de nos jours, j'ai connu plusieurs Nabuchodonosors"<sup>648</sup>.

E do orgulho à vaidade seria apenas um passo.

Se até sua chegada nos salões parisienses Julien é um jovem que inventa uma hipocrisia<sup>649</sup>, que imita a voz e os gestos de um hipócrita, que, destacam Klein e Lidsky<sup>650</sup>, vê os homens de sua sociedade como inimigos a vencer, não como modelos a imitar, que acredita ser moralmente superior e que, enfim, lamenta o arrivismo e o egoísmo de um Valenod, o que observamos após a conquista de Mathilde é diferente<sup>651</sup>.

Ele começa a sentir o lado negro da ambição, "tão natural, quando nada se tem"<sup>652</sup>, lado este que o cura Chélan havia há muito notado:

Je vous fais part de ce détail afin que vous ne vous fassiez pas d'illusions sur ce qui vous attend dans l'état de prêtre. Si vous songez à faire la cour aux hommes qui ont la puissance, votre perte éternelle est assurée. Vous pourrez faire fortune, mais il faudra nuire aux misérables, flatter le sous-préfet, le maire, l'homme considéré, et servir ses passions: cette conduite, qui dans le monde s'appelle savoir-vivre, peut, pour un laïc, n'être pas absolument incompatible avec le salut; mais, dans notre état, il faut opter ; il s'agit de faire fortune dans ce monde ou dans l'autre, il n'y a pas de milieu. [...] J'entrevois avec peine, au fond de votre caractère, une ardeur sombre qui ne m'annonce pas la modération et la parfaite abnégation des avantages terrestres nécessaires à un prêtre [...]<sup>653</sup>

---

646 SAINTE-BEUVE. *Volupté I*. Bruxelles: L. Haumann, 1835, P. 219.

647 THEOPHRASTUS, Jean de. *Les caractères: ou, Les mœurs de ce siècle, suivis du discours à l'Académie et précédés de la traduction de Théophraste*. Paris: Garnier, 1839, p. 455.

648 SAINTE-BEUVE. op. cit. p. 217.

649 RN, p. 73.

650 KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul. *Profil d'une Œuvre – Le Rouge et le Noir (Stendhal)*. Paris: Hatier, 1971, p. 30.

651 É preciso lembrar que a instalação de Julien na casa do Marquês de La Mole se dá na primavera de 1830, e que os primeiros passos do sedutor são dados em julho do mesmo ano, isto é, quando ocorre a primeira grande reação à Restauração, quando os eclesiásticos e Igrejas tornam-se alvos da revolta jacobina. Por ora, destarte, não há outra saída à ambição de Julien senão estabelecer-se nesta sociedade.

652 RN, p. 175.

653 "Conto-lhe este pormenor para que não tenha ilusões sobre o que o esperar na vida de padre. Se pensa em fazer a corte aos homens que estão no Poder, a sua perda eterna estará assegurada. Poderá fazer fortuna, mas terá de prejudicar os miseráveis, lisonjear o subprefeito, o presidente, os homens importantes, e servir as suas paixões: esta conduta, que no mundo se chama saber viver, pode, para um laico, não ser absolutamente incompatível com a salvação; mas, no nosso estado, é preciso escolher; trata-se de fazer fortuna ou neste mundo ou no outro; não há meio-termo. [...] Entrevejo, com desgosto, no fundo do seu carácter, um ardor sombrio que não me anuncia a moderação e a perfeita abnegação das virtudes terrenas necessárias a um padre [...]" Ibid., p. 73.

E o qual reconhece o próprio herói ao declarar que a sombra vista pelo cura é, de fato, seu "projet de faire fortune"<sup>654</sup>.

Nos últimos capítulos de sua jornada no casarão dos La Mole, então, ficaremos defronte a um homem a quem nada faltava, senão a mocidade<sup>655</sup>. Um homem cuja vaidade não deixará escapar qualquer oportunidade de sucesso obtida com a sedução e gravidez de Mathilde:

Et moi, jeté au dernier rang par une Providence marâtre, moi à qui elle a donné un cœur noble et pas mille francs de rente, c'est-à-dire pas de pain, *exactement parlant pas de pain*; moi, refuser un plaisir qui s'offre! Une source limpide qui vient étancher ma soif dans le désert brûlant de la médiocrité que je traverse si péniblement! Ma foi, pas si bête; chacun pour soi dans ce désert d'égoïsme qu'on appelle la vie.<sup>656</sup>

Este Julien, que tanto criticara o arrivismo, torna-se, aos olhos do leitor, um arrivista. Confunde-se com a figura do caça-dotes, o alpinista em busca de vantagens sociais e financeiras, à procura de um lugar na sociedade, que mais tarde veremos Balzac com destreza trabalhar<sup>657</sup>. Torna-se o hipócrita condenado, o vaidoso descomedido para quem a mulher é muito mais um degrau ao êxito final do que o inimigo que outrora quis vencer.

Com efeito, se o projeto de Julien é deixar Mathilde após a sedução, quando consegue do marquês o posto de tenente dos hussardos, bem como terras e uma renda bastante considerável; quando se torna, enfim, o Senhor de La Vernaye, os rumos de sua existência se alterariam. Como afirma o narrador<sup>658</sup>, desde então Julien amaria com paixão seu filho e sua mulher.

---

654 "Projeto de fazer fortuna". Ibid., loc. cit.

655 Ibid., p. 444.

656 "E eu, a quem a providência madrasta lançou para a última fila, eu, a quem ela deu um coração nobre e não mil francos de rendimento, quer dizer, a quem não deu pão, falando com exatidão, não deu pão, eu, recusar um prazer que se me oferece! Uma límpida nascente que vem matar minha sede no deserto escaldante da mediocridade que tão dificilmente atravesso! Palavra, não devo ser tão parvo; cada um deve cuidar de si neste deserto de egoísmo que se chama vida." Ibid., p. 169.

657 Basta-nos recordar, por exemplo, de um Rastignac, um Rubempré...

658 Ibid., p. 442.

E se anteriormente Julien vertia lágrimas pela fortuna conquistada por "monstros" às custas da miséria alheia<sup>659</sup>, o que agora faria parece-nos pior do que um dia fizera o próprio Valenod. Imaginando-se um homem rico e poderoso, o herói desejaria o antigo posto do "arrivista" a seu pai, o burguês inescrupuloso que vendera o próprio filho: "Ce n'est rien, se dit-il, il faudra en venir à bien d'autres injustices, si je veux parvenir, et encore savoir les cacher sous de belles paroles sentimentales [...]"<sup>660</sup>.

O jovem que antes procurava as montanhas, os cumes, os muros apenas para transgredi-los, enfrentá-los, revela-se, portanto, o homem que, na verdade, quer sempre subi-los. Tal é a diferença entre o Julien, o burguês jacobino, filho de Napoleão e o aristocrata La Vernaye, o possível filho de um figaldo exilado pelo *terrível César*<sup>661</sup>.

Destarte, o itinerário do herói stendhaliano, ao contrário do que concebe Crouzet<sup>662</sup>, parece-nos ter como ponto de partida o orgulho e como ponto de chegada a vaidade. Só assim, pois, poderíamos explicar o trajeto deste Julien, que tornado outro homem para si mesmo<sup>663</sup>, negando até mesmo os heróis e as leituras que outrora guiaram suas ações<sup>664</sup>, acredita ver no casamento com Mathilde o triunfo final de seu romance:

Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite. J'ai su me faire aimer de ce monstre d'orgueil, ajoutait-il en regardant Mathilde; son père ne peut vivre sans elle, et elle sans moi.<sup>665</sup>

---

659 Ibid., p. 39.

660 "Não é nada, disse a si mesmo. Será preciso fazer muito mais injustiças se quiser obter algum sucesso, e ainda escondê-las sob belas palavras sentimentais". Ibid., p. 290.

661 Ibid., p. 444.

662 CROUZET, Michel. Stendhal et l'énergie: du Moi à la Poétique. *Romantisme*, n. 46, v. 14, pp. 61-78, 1984, p. 176.

663 RN, p. 327.

664 "Un mot venait d'éteindre l'imagination de Julien et de chasser de son cœur toute illusion. Sa bouche prit l'expression d'un dédain un peu exagéré peut-être. – J.-J. Rousseau, répondit-il, n'est à mes yeux qu'un sot, lorsqu'il s'avise de juger le grand monde; il ne le comprenait pas, et y portait le cœur d'un laquais parvenu." [Uma palavra atingira a imaginação de Julien, afastando de seu coração toda ilusão. Sua boca exprimiu um desprezo talvez um pouco exagerado. / - J.-J. Rousseau – respondeu ele – não passa, para mim, de um tolo, quando se põe a julgar a alta sociedade; ele não a compreendia, e nisso tinha uma alma de laçao *parvenu*]. Ibid., p. 332.

665 "Afinal de contas, pensou, meu romance está acabado, e a mim todo o crédito. Soube ser amado por este monstro do orgulho, acrescentou olhando Mathilde; seu pai não pode viver sem ela, e ela não pode viver sem mim". Ibid., p. 442.

Ora, não poderia Stendhal, no triste século XIX, ter permitido que seu Julien triunfasse nestes termos. Descoberto em sua verdadeira ambição por meio de uma carta enviada pela Sra. de Rênal ao marquês, o herói acabaria por perder tudo o que conquistara com Mathilde. De fato, seu louco romance, um romance sonhado nas montanhas de Verger, teria um fim. Mas um outro fim, um fim, por sua vez, idealizado ardorosamente por Stendhal: inconformado com a denúncia, Julien atira com uma pistola na antiga amante e é condenado, por este ato de paixão, à guilhotina, como outrora o foram os heróis jacobinos e os vilões aristocratas.

O "mon roman est fini", está claro, só poderia mesmo ter sido burlado pela ironia de um autor/narrador que é, antes de tudo, leitor e crítico da literatura e da sociedade de seu tempo.

### 3.3.2 Relações entre texto e paratexto: de Molière à Byron, de Lafargue à Berthet

---

Com efeito, não somente Julien, no curso da narrativa, se revelaria um grande leitor e procurador de modelos literários. Também Stendhal, nas simultâneas figuras do autor e do narrador, exhibe-se, ou melhor, deseja exhibir-se enquanto homem *das* (grifo nosso) letras. Por essa razão, bem o ressaltou Gérard Genette<sup>666</sup>, faz-se mister analisar não um ou outro ponto isolados numa linha narrativa coerente, mas o todo formado por uma obra literária.

De acordo com o teórico<sup>667</sup>, um trabalho literário consistiria, em sua essência, de um texto definido por sequências relativamente longas de declarações verbais "mais ou menos"

---

666 GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, p. 09.

667 Id., *Paratexts: thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 01.

dotadas de significação. Porém raramente este texto seria apresentado sem estar adornado ou acompanhado de um certo número de outras produções, verbais ou não verbais, as quais, ao colocar em relação o que estava dentro (no texto) e o que estava fora (o discurso sobre este texto), representariam não apenas uma zona de transição entre uma textualidade e outra, mas também uma zona de transação enquanto local privilegiado para a realização de estratégias.

A estas produções Genette definiu, em seu livro *Seuils*, por paratexto:

désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...] une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subordonné, comme une invité à son hôte, un esclave à son maître.<sup>668</sup>

Determinado, então, como um conjunto de sinais<sup>669</sup>, o campo paratextual englobaria as relações que um texto estabelece com os títulos e subtítulos, dedicatórias, prefácios e pós-fácios, entre outros elementos que contribuiriam à forma e ao sentido do "todo. Da mesma maneira, portanto, as relações de um texto com a epígrafe, dado que esta, enquanto "bord d'œuvre" e "citation placée en exergue"<sup>670</sup>, ao aproximar experiências literárias distintas, sugerindo uma troca de sentido ou, simplesmente, apenas reconhecendo a existência do Outro e de seu universo, serviria de bandeira ao texto principal.

Segundo Massaud Moisés<sup>671</sup>, a epígrafe literária tem seu primeiro registro no século XVI. Nos romances ingleses e franceses do século XVII e do início do XVIII, entretanto, pouco observou-se a utilização deste recurso. Na França, aparece pela primeira vez no *Dictionnaire de Trévoux*, em 1704, e torna-se moda com a publicação de *Jean Sbogar* (1818), romance de Nodier considerado medíocre aos padrões do século XIX.

---

668 "refere-se ao mesmo tempo à proximidade e à distância, à similaridade e à diferença, à interioridade e à exterioridade [...] algo que se situa aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual e, no entanto, secundário, subordinado, como um convidado a seu anfitrião, um escravo a seu mestre". Id., *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, p. 07.

669 Id., *Seuils*. Paris: Seuil, 1987, p. 09.

670 "borda da obra" / "citação em destaque". Ibid., p. 134.

671 MOISÉS, Massaud. Epígrafe. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002, p. 158.

De uma forma geral, neste período, recorria-se à epígrafe como suporte a um texto que se apresentava fraco, reforçando ou esclarecendo o que estava sendo dito através do recurso da repetição, e carregando, por vezes, afirma C. Duchet<sup>672</sup>, uma aprovação moral ou literária, completando ou frustrando os efeitos do título.

Entretanto, não apenas a este tipo de produção e função se prestava a epígrafe. Ressalta Albert Sonnenfeld<sup>673</sup> que, logo que um autor escolhe uma epígrafe, ele se torna provisoriamente um leitor e um crítico, uma vez que sua escolha tem por impulso um gesto interpretativo. A palavra que esconde o pensamento, desta forma, cederia à palavra de outro, a qual, por sua vez, serviria para revelar, já que o leitor decodifica o que o autor codifica. As epígrafes escolhidas, assim, estabeleceriam um jogo complexo de comunicação entre um autor onisciente e um leitor inicialmente ignorante.

Isolada no meio de um espaço branco, a epígrafe instaura uma ruptura, dá espaço à uma interrogação que será, paradoxalmente, respondida. Em sua torre de marfim, ela envia constantes sinais à nossa atenção, destacando uma importância que será justificada pela estrutura integral do texto. Todavia, há um esforço eterno por parte de nossa leitura em procurar de imediato nelas um significado, seja porque pertencem a obras conhecidas – e aí vemos que a epígrafe pode ser um sinal de cultura, isto é, reveladora do gênero e da língua em que o autor lia –, seja porque estabelecem relações diretas com um título ou personagem.

O *Rouge*, como sabemos, compõe-se de dois tomos, ou livros. Ambos possuem epígrafes de abertura, epígrafes estas, aliás, cruciais ao entendimento do projeto romanesco stendhaliano. Além disso, cada um dos capítulos dos referidos livros está numerado, possui um título e também uma epígrafe, à exceção dos quatro últimos, apenas numerados. No total, bem o nota Hamm<sup>674</sup>, o romance possui setenta e três epígrafes, das quais apenas quinze podemos com absoluta certeza afirmar que foram escritas ou pronunciadas pelo

---

672 apud HAMM, Jean-Jacques. *Le rouge et le Noir* d'un lecteur d'épigraphes. *Stendhal-Club*, Grenoble, n. 77, pp. 19-36, 1977, p. 20.

673 SONNENFELD, Albert. *Romantisme (ou ironie): les épigraphes de 'Rouge et Noir*. *Stendhal-Club*, Grenoble, n.78, pp. 143-154, 1978, p. 143.

674 HAMM, Jean-Jacques. op. cit., loc. cit.

autor indicado por Stendhal. Entretanto, apenas treze destas quinze aparecem inteiramente conforme o original. Quanto às outras, é impossível dizer qual é obra da ficção stendhaliana e, portanto, uma "bela mentira", e qual realmente pertencia ao autor escolhido.

Dentre os autores, ainda completa o crítico, encontraremos trinta e um de nacionalidade francesa, dezoito de inglesa, onze de alemã, oito de italiana, duas de latina, uma de espanhola e duas de nacionalidade não determinada. Os que mais possuem citações são poetas contemporâneos, como Byron (sete epígrafes) e Schiller (seis epígrafes), ou poetas de grande prestígio, como Shakespeare (quatro epígrafes).

Na redação do romance, a princípio apenas denominado *Julien*, Stendhal nos informa: "Je cherche des épigraphes le 25 mai 1830 corrigeant la troisième feuille de *Julien*. [...] L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation"<sup>675</sup>. Logo, é de outra função que não a simples enunciação de uma ideia, a confirmação de algo já mencionado, que fala Stendhal. O que parece o autor desejar ultrapassa os limites contedísticos: é preciso instigar a alma do leitor, é necessário fazê-lo sentir, e não compreender.

É no mínimo instigante, destarte, que Stendhal tenha se valido em grande parte de autores que, já o sabemos, considerava classicistas ou místicos. E, principalmente, que tenha optado pelo Don Juan de Byron como obra exemplar de sua narrativa. Por esta razão faz-se mister aqui pensar também sobre as relações que o texto de nosso Julien estabeleceria com as epígrafes do grande poema e no que essa reflexão acrescentaria à primária análise da trajetória do herói.

Dando início ao nosso exame, assim, debruçemo-nos sobre o sexto capítulo do primeiro tomo, denominado *Petits événements*, estrategicamente o primeiro a receber a epígrafe de Byron:

---

<sup>675</sup> "Procuro epígrafes no dia 25 de maio de 1830 ao corrigir a terceira folha de Julien. A epígrafe deve aumentar a sensação, a emoção do leitor, se emoção pode haver, e não apresentar um julgamento mais ou menos filosófico sobre a situação". STENDHAL. In: DEL LITTO, Victor (Org.). *Stendhal et le romantisme: actes du XV<sup>e</sup> congrès international stendhalien (Mayence 1982)*. Genève: Librairie Droz, 1984, p. 537.

Then there were sighs, the deeper for suppression,  
And stolen glances, sweeter for the theft,  
And burning blushes, though for no transgression.<sup>676</sup>

O trecho em questão coincidentemente pertence ao primeiro canto do poema, à *stanza* 74, quando Juan, louco de amor, um amor, aliás, bastante inocente, cuidadosamente deseja tocar a mão de Júlia, uma mulher casada, porém ignorante quanto às verdadeiras volúpias do amor.

Ora, o que nos conta o narrador do *Rouge* é semelhante: Julien, um belo e ingênuo jovem, toca pela primeira vez a mão da Sra. de Rênal. No entanto, não é com um prazer carnal, sequer com amor, que o herói executa esta ação. Julien, não podemos esquecer, é o preceptor dos filhos do casal De Rênal, um homem, portanto, socialmente inferior. Um homem que, em realidade, aspira com ardor a superioridade social que outrora Napoleão, como ele um burguês, conquistou.

É como um dever a si mesmo imposto, uma transgressão de cunho social, não sentimental, desta forma, que devemos entender o ato de Julien, esclarece o narrador:

[...] en gesticulant, il toucha la main de Mme de Rênal qui était appuyée sur le dos d'une de ces chaises de bois peint que l'on place dans les jardins. Cette main se retire bien vite; mais Julien pensa qu'il était de son *devoir* d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait. L'idée d'un devoir à accomplir, et d'un ridicule ou plutôt d'un sentiment d'infériorité à encourir si l'on n'y parvenait pas, éloigna sur-le-champ tout plaisir de son cœur.<sup>677</sup>

A mesma cena retornaria no capítulo XI, *Une soirée*, que se inicia com a *stanza* 71, aquela em que se descreve propriamente o "ato transgressor e amoroso" de Juan:

---

676 "Então vieram os suspiros, mais profundos porque reprimidos, / e os olhares furtivos, mais doces porque roubados, / e os ardentes rubores, embora não causados por nenhuma transgressão." *RN*, p. 72.

677 "[...] ao gesticular tocou na mão da senhora de Rênal, que estava encostada às costas de uma dessas cadeiras de madeira pintada que se colocam nos jardins. Esta mão retirou-se depressa; mas Julien pensou que era seu dever conseguir que a não retirassem quando ele a tocasse. A ideia de um dever a cumprir, e de um ridículo, ou antes, de um sentimento de inferioridade que incorreria se o não conseguisse, afastou imediatamente de si todo o prazer". *Ibid.*, p. 78.

Yet Julia's very coldness still was kind,  
And tremulously gentle her small hand  
Withdrew itself from his, but left behind  
A little pressure, thrilling, and so bland  
And slight, so very slight that to the mind  
'Twas but a doubt.<sup>678</sup>

De fato, neste capítulo Julien impõe-se novamente o dever de tomar a mão da Sra. de Rênal, porém, agora, na presença do marido, o verdadeiro inimigo a combater, a humilhar: "Ne serait-ce pas, se dit-il, une façon de se moquer de cet être, si comblé de tous les avantages de la fortune, que de prendre possession de la main de sa femme, précisément en sa présence. Oui, je le ferai, moi, pour qui il a témoigné tant de mépris?"<sup>679</sup>.

Realizada a ação, conta-nos Stendhal enquanto narrador onisciente, Julien só pensaria em uma coisa: no prazer de ter vencido, como Napoleão, uma guerra, isto é, de ter ferido o orgulho daquele burguês que tanto odiava<sup>680</sup>.

O capítulo X, *Un grand cœur et une petite fortune*, não destoaria do que até agora observamos. A epígrafe que o abre pertence à *stanza* 73 e faz parte, portanto, do referido contexto entre Juan e Júlia:

But passion most dissembles, yet betrays,  
Even by its darkness; as the blackest sky  
Foretells the heaviest tempest.<sup>681</sup>

Mas mais uma vez o que observaremos de Julien nada tem a ver com o nascente amor de um casal. Fica evidente, já neste momento da narrativa, que por mais que o herói fosse um jovem honrado, honesto, um enérgico combatente, a "pequena fortuna" acabaria por alterar o sentido de sua ambição.

---

678 "Até em sua frieza Julia se mostrou amável, e sua mãozinha, tremulamente meiga. Apartou sua mão da dele, mas deixou a sensação de uma pressão comovedora, e tão branda, e leve, tão leve, que, para a mente, isso mais era uma dúvida". Ibid., p. 90.

679 "Não seria, disse a di mesmo, uma forma de zombar deste ser, são sobrecarregado de todas as vantagens da fortuna, pegando a mão de sua mulher, precisamente na sua presença. Sim, eu farei isso, eu por quem ele mostrou tanto desprezo". Ibid., p. 91.

680 Ibid., p. 92.

681 "Mas quanto mais se dissimula a paixão, mais ela se trai, ainda que por sua obscuridade, assim como o céu mais negro prenuncia a maior tempestade". Ibid., p. 87.

Acreditando ter ganho uma batalha<sup>682</sup>, após conseguir do Sr. de Rênal um aumento de salário, Julien sequer pensa em Luísa. A única coisa que lhe vem à mente é refugiar-se nos bosques das montanhas de Verrières. "Cette position physique", relata-nos o narrador, "le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral"<sup>683</sup>.

Subir, moral, social e financeiramente, está claro, é o objetivo de Julien. Este fora um dia o destino do *César*. Seria o do herói um dia?, questiona-se com ironia o narrador<sup>684</sup>.

Julien parece crer que sim, como constatamos no décimo sexto capítulo deste livro, *Le Lendemain*, igualmente inaugurado por um trecho do primeiro canto do poema, *stanza* 170:

He turn'd his lips to hers, and with his hand  
Call'd back the tangles of her wandering hair.<sup>685</sup>

Longe enxergamos um impulso tão natural e voluptuoso como o de Juan, tal como poderíamos esperar pela introdução da epígrafe, o que vemos aqui é, mais uma vez, Julien procurar a Sra. de Rênal pensando apenas no zelo de sua dignidade, na prova de sua superioridade moral. Apesar de neste episódio pensar menos no papel que se impôs a representar, ainda assim o que sentiria o herói, afirma o narrador<sup>686</sup>, seria a alegria de um pobre infeliz ao possuir uma mulher bela e superior, seria a pura exaltação do amor-próprio.

A partir desta breve análise de algumas das epígrafes "donjuanescas" presentes no *Rouge*, portanto, somos capazes compreender o efeito a que se propôs Stendhal na escolha de seus textos. Em primeiro lugar, há aqui o estabelecimento de um jogo complexo entre um autor e um narrador oniscientes. Dito de outra forma, evitando uma ligação direta, simples e imediata entre texto e paratexto, o que o romance stendhaliano nos oferece é um autor que, como discutimos, se torna leitor ao selecionar as epígrafes de um livro materialmente palpável, e um narrador que mina constantemente a voz autoral, que desfaz

---

682 Ibid., p. 88.

683 "Esta posição física o fez sorrir, ela lhe pintava a posição que ele moralmente alcançava". Ibid., p. 89.

684 Ibid., loc. cit.

685 "Ele tocou seus lábios no dela, e com sua mão puxou os emaranhados de seus esvoaçantes cabelos". p. 97.

686 Ibid., p. 114.

as escolhas dessa instância superior, que ironiza, por meio de seu relato, o que o Outro e o leitor do Outro pretendiam dizer.

Se convencionalmente a epígrafe, enquanto re-enunciação, evoca uma autoridade, orienta a leitura e interpretação de um texto, no romance stendhaliano ela vem como acessório na denúncia de um classicismo literário e social. Torna-se, em outras palavras, um local de estratégias, um local de contestação do saber, da moral, dos dogmas, enfim, que os textos selecionados deveriam veicular. Torna-se, igualmente, um espaço de diálogo e uma crítica efetiva a seus contemporâneos e a sua época.

A verdade, a áspera verdade, diz Ann Jefferson<sup>687</sup>, não pertence a este recurso paratextual. Ele já não poderia decodificar o texto ou guiar uma leitura linear, como bem nota Victor Brombert. Segundo o crítico, as epígrafes participam de um processo que denomina "la voie oblique"<sup>688</sup>, isto é, o caminho tortuoso, imprevisível, o trajeto da dúvida, da negação, jamais da afirmação.

Uma vez ironizadas, então, estas epígrafes de Byron vêm corroborar o percurso de Julien enquanto um frio conquistador de mulheres, um homem que confirma seduzir por ambição, que se vinga porque sabe ser verdade o que a carta da Sra. de Rênal denuncia. É este, sem dúvida, Julien, o jovem para quem a morte não é proveniente do amor<sup>689</sup>, e que admite, bem o recorda Sonnenfeld<sup>690</sup>, agir como Fígaro, não como Chérubin:

Mon crime est atroce, et il fut prémédité. J'ai donc mérité la mort, messieurs les jurés. Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et

---

687 JEFFERSON, Ann. *Reading Realism in Stendhal*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 109.

688 "o caminho tortuoso".

689 A epígrafe do capítulo XV, *Le chant du coq*, é bastante esclarecedora neste sentido. Sem indicação de autoria, apenas denominado *Blason d'Amour*, o poema apresenta um trocadilho homofônico, *amour/amor; amor/mort*, bem como as associações produzidas pelas rima *mord/remords*, os quais indicariam por uma falsa etimologia o percurso que parecerá, ao leitor, seguir Julien ao longo do romance. No entanto, é justamente este trocadilho que sublinhará um possível erro de interpretação, como afirma Pauline W. Willis (1994). *Amour* em latim é amor, sim. Mas *mort* é *mortis* e não provém de amor. Julien não morre por amor, como no fim de seus dias se obriga a acreditar com a esperança de viver uma vida ideal. Cf. WILLIS, Pauline Wahl. Stendhal et l'école. In: *Le temps du Stendhal-Club (1880-1920)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.

690 SONNENFELD, Albert. Romantisme (ou ironie): les épigraphes de 'Rouge et Noir. *Stendhal-Club*, Grenoble, n.78, p. 145, 1978.

décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. Voilà mon crime, messieurs, et il sera puni avec d'autant plus de sévérité, que, dans le fait, je ne suis point jugé par mes pairs. Je ne vois point sur les bancs des jurés quelque paysan enrichi, mais uniquement des bourgeois indignés...<sup>691</sup>

Como Fígaro, então, Julien manobra todos com sua inteligência<sup>692</sup>, apesar de ocultá-la sob o manto da mediocridade e da bajulação, o único a permitir o progresso social<sup>693</sup>. E como o herói de Beaumarchais, ele teria denunciado, como hipócrita, a hipocrisia nas relações humanas. A semelhança entre as duas figuras é tamanha que ficamos na dúvida de quem fala: "Eu era pobre, e todos me desprezavam. Mostrei alguma inteligência, e me perseguiram. Agora, uma bela mulher, dinheiro...."<sup>694</sup>.

Ele não é, portanto, um Chérubin verdadeiramente apaixonado. Em realidade, por sua trajetória de conquistas e ascensões, o identificaríamos, aliás, Julien mesmo se identifica<sup>695</sup>, com Don Juan. Porém não com aquele Don Juan ideal, o escravo do desejo, o herói da libertinagem naturalmente criminoso, o contestador apaixonado e libertário que nasce, como bem define Sainte-Beuve<sup>696</sup>, em um século no qual o orgulho prevalece sobre o prazer físico ou o amor. É de uma figura semelhante à de Molière, um hipócrita para quem a felicidade maior é a vaidade<sup>697</sup>, um sedutor *galante* [grifo nosso] para quem a publicidade e o orgulho são maiores do que a volúpia<sup>698</sup>, um soldado para quem a mulher é o partido

---

691 "O meu crime é atroz e foi premeditado. Mereço, pois, a morte, senhores jurados. Mas, mesmo que eu fosse menos culpado, vejo homens que, sem atenderem ao que a minha juventude pode merecer de piedade, hão de querer punir em mim e desencorajar para sempre esta classe de jovens que, nascidos numa classe inferior e de certo modo oprimidos pela pobreza, têm a felicidade de conseguir uma boa educação e a audácia de se misturar ao que o orgulho da gente rica chama "a sociedade". Eis o meu crime, senhores, e ele será punido com tanto maior severidade quanto, na verdade, não serei julgado pelos meus iguais. Eu não vejo sobre os bancos dos jurados qualquer camponês enriquecido, mas unicamente burgueses indignados." *RN*, p. 530.

692 BEAUMARCHAIS. *As bodas de Fígaro*. Tradução Antônio Monteiro Guimarães e Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 153.

693 *Ibid.*, p. 162.

694 *Ibid.*, p. 206.

695 STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Flammarion, 1964, p. 108.

696 SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Volupté I*. Bruxelles: L. Haumann, 1835, p. 218.

697 *Ibid.*, loc. cit.

698 STENDHAL. *De L'Amour*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857, p. 213.

inimigo, uma figura, enfim, que ainda crê perambular pela côrte de Luís XIV, a imitar modelos de bom-tom e encher de galanteios as juízas de seu mérito, que falamos ao pensar em Julien.

Temos esboçado, deste modo, o retrato de Julien, a pintura, diz Levassesseur<sup>699</sup>, da juventude de seu tempo, a qual todos os dias acreditava ser chamada à batalha de Napoleão. Um retrato odioso, terrível, contudo verdadeiro, lamenta Mérimée à Stendhal:

Il y a dans le caractère de Julien des traits atroces dont tout le monde sent la vérité, mais qui font horreur. Le but de l'art n'est pas de montrer ce côté de la nature humaine. [...] vous êtes impardonnable d'avoir mis en lumière les vilénies cachées de cette belle illusion.<sup>700</sup>

Entretanto, tal retrato seria incompleto, exclusivo. O herói de Stendhal não é apenas "un petit monstre odieux, impossible, un scélérat qui ressemble à un Robespierre jeté dans la vie civile et dans l'intrigue domestique"<sup>701</sup>. Na verdade, Julien é um mancebo ingênuo a ponto mesmo de crer que o sucesso é o resultado de seu próprio esforço e de achar que finalmente em tudo se igualara a seus contemporâneos, inclusive na hipocrisia. Julien age como o Don Juan de Molière, mas seria levado a agir, para a nossa surpresa, como o Don Juan de Lord Byron.

As epígrafes, não podemos esquecer, são escolhas autorais, e representam uma voz, ainda que esta voz seja ironizada pelo narrador e pelo personagem. O percurso inverso ao que fizemos até o presente momento, destarte, pode revelar uma outra leitura, uma leitura que mesmo Julien tentaria ocultar. Diferentemente do que afirma Brombert, então, as epígrafes não participariam da "voie oblique", mas de uma "double voie".

Realmente, este homem que se vê e age como um estrategista frio, revela-se por

---

699 STENDHAL. Lettre à A. Levassesseur (17 mai 1834). In: *Correspondance II (1821-1834)*. Paris: Gallimard, 1967, p. 912.

700 "Há neste caráter de Julien traços atrozes dos quais todo mundo sente a verdade, mas que causam horror. O objetivo da arte não é de mostrar este lado da natureza humana. [...] Não te perdoe por ter de stacado as vilezas escondidas desta bela ilusão". STENDHAL. Lettre à Prosper Mérimée (Décembre 1830). In: *CPC II*, p. 859.

701 "um pequeno monstro odioso, impossível, um celerado que parece à Robespierre jogado na vida civil e na intriga doméstica". SAINTE-BEUVE apud LIPRANDI, Claude. *Coeur du "Rouge": l'affaire Lafargue et "Le Rouge et le Noir"*. Genève: Librairie Droz, 1961, p. 316.

diversas vezes um jovem excessivamente sensível, ignorante, inconformado com as leis de seu tempo, inadaptado em seu próprio mundo. Um jovem desajeitado que se imagina um soldado de Napoleão e sequer sabe andar a cavalo, que a todo instante verte lágrimas em silêncio, lamentando os vícios privilegiados de sua sociedade.

E se Julien triunfa, não é por sua galanteria ou por sua habilidade na representação de um papel. Na realidade, quem o maneja em seus desejos é Mathilde. É ela quem o quer um herói, um Boniface de La Mole:

Sa grande, son unique ambition, était de faire reconnaître son mariage. Elle passait sa vie à s'exagérer la haute prudence qu'elle avait montrée en liant son sort à celui d'un homme supérieur. Le mérite personnel était à la mode dans sa tête.<sup>702</sup>

É ela quem deseja elevá-lo socialmente para viver por completo seu romance:

[...] car l'homme que j'ai choisi a du caractère et une ambition sans bornes. Que lui manque-t-il? des amis, de l'argent? Je lui en donne. Mais sa pensée traitait un peu Julien en être inférieur, dont on se fait aimer quand on veut.<sup>703</sup>

Tal como Valmont, Julien pretende-se um sedutor perverso e dominador, o herdeiro do orgulho e da vaidade dos monstros libertinos do XVIII. E tal como o protagonista de Laclos, recorda Maurel<sup>704</sup>, que guiado em suas ações libidinosas e galantes por Mme. de Merteuil se tornaria apenas o "executor" da obra alheia, Julien seria um objeto nas mãos de Mathilde, também o conquistador enfim burlado por aquela que outrora seduzira. A Sra. de Renal o denuncia, mas a burla vem também por parte do destino: à semelhança do libertino, por fim apaixonado pela Mme. de Tourvel, Julien começaria a sentir os primeiros movimentos de um amor verdadeiro por aquela vítima de sua ambição.

702 "A sua grande, a sua única ambição, era fazer reconhecer o seu casamento. Passava a vida a exagerar para consigo mesma a grande prudência que mostrara ligando a sua sorte à de um homem superior. O mérito pessoal estava em moda para ela." *RN*, p. 438.

703 "[...] Porque o homem que eu escolhi tem caráter e uma ambição sem limites. O que lhe falta? amigos, dinheiro? Eu lhes darei. Mas seu pensamento considerava Julien como um ser inferno, de que nos fazemos amar quando queremos." *Ibid.*, p. 318.

704 MAUREL, Olivier. *Essais sur le mimétisme: Roméo et Juliette, Phèdre, Candide, Les Liaisons dangereuses, Lorenzaccio, L'Éducation sentimentale, Le Moulin de Pologne, Zelig*. Paris: L'Harmattan, 2002, p. 124.

São as mulheres, portanto, resume Victor Del Litto<sup>705</sup>, que escolhem o herói, e não o contrário. Por este motivo o aproximariamos mais do modelo do poeta inglês. Se Julien age na figura de Molière, é na de Byron que ele se realiza. Seria o herói, pois, um Don Juan ingênuo que caminha da província à capital, que aos poucos, então, insere-se na sociedade, refina-se, instrui-se. Mas um Don Juan que é, na verdade, eleito, comprado, vendido e, finalmente, seduzido.

Isto posto, é de extrema importância recordar que o *Rouge* é um romance baseado em duas histórias verídicas, dois crimes contemporâneos à imaginação de Stendhal publicados na *Gazette des Tribunaux*. A primeira delas pertence a Antoine Berthet, o jovem filho de um ferreiro em Brangues que por sua saúde fraca e sua grande inteligência envereda-se pela via eclesiástica, tornando-se seminarista em Grenoble:

Une frêle constitution, peu propre aux fatigues du corps, une intelligence supérieure à sa position, un goût manifesté de bonne heure pour les études élevées, inspirèrent en sa faveur de l'intérêt à quelques personnes; leur charité plus vive qu'éclairée songea à tirer le jeune Berthet du rang modeste où le hasard de la naissance l'avait placé, et à lui faire embrasser l'état d'ecclésiastique.<sup>706</sup>

Em 1822 uma doença grave, diz ainda a *Gazette*, o obriga a deixar os estudos, e o cura de Brangues, seu protetor e amigo, oferece-lhe o posto de preceptor dos filhos da família Michoud de La Tour. Berthet e a Sra. Michoud, uma bela mulher de 36 anos, se apaixonam. Porém, por razões "secretas", afirma o jornal, o jovem é obrigado a deixar a cidade.

Berthet retorna ao seminário, mas é considerado "indigno de exercer as funções que ambicionava"<sup>707</sup>. Depois deste episódio, é contratado pelo conde Cordon e logo se enamora da filha deste. O escândalo vem à tona, e Berthet é demitido. Após diversas tentativas de reingressar no seminário, e após descobrir que sua antiga amada havia contratado seu ex-colega de seminário para o cargo de preceptor - e de amante - o jovem, ferido em seu amor-

---

705 DEL LITTO, Victor. C'est long, long, long!. Paris: *Télérama*, n.2501-17, décembre 1997.

706 KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul. *Profil d'une Œuvre – Le Rouge et le Noir (Stendhal)*. Paris: Hatier, 1971, p. 09.

707 Ibid., p. 10.

próprio, se revolta. Culpada por seu insucesso, a Sra. Michoud deveria sofrer as consequências de sua infidelidade. "Je veux la tuer"<sup>708</sup>, dizia Berthet.

Na verdade, conta a *Gazette*, "Berthet, dans son ambition déçue, était las, selon sa dédaigneuse expression, de n'être toujours qu'un magister à 200 francs de gages"<sup>709</sup>. Assim, aos 22 de julho de 1827 o jovem tenta matar a ex-amante com dois tiros na igreja. Ela não morre, mas Berthet é condenado à guilhotina aos 27 de fevereiro de 1828.

Apesar de ter sido acusado por sua ambição, por seu ato premeditado, calculado, a maioria das pessoas que assistiram ao julgamento, em especial as mulheres, acreditou ver em Berthet apenas uma "vítima de suas paixões"<sup>710</sup>, "uma criança fraca e tímida"<sup>711</sup>, seduzida por uma mulher mais velha que lhe prometera ser fiel e que deveria ter lembrado, na Igreja, seu pecado cristão.

Ora, não teria sido esta a trajetória de Julien, um ambicioso frustrado em seu plano de ascensão social que tenta se vingar de sua ex-amante, a única responsável por suas desgraças e que, por esse motivo, é condenado, apesar das diversas tentativas por parte da defesa, de Mathilde e da própria Sra. de Rênal? E também o jovem enganado, ingênuo e desajeitado que às vésperas de sua execução reconhece o verdadeiro amor? Stendhal manteria a ambiguidade dessa personagem, não optando por sua condenação ou defesa.

No entanto, há outra história por trás da constituição do herói stendhaliano, e que precisa ser contada. Adrien Lafargue é um jovem que acaba de se mudar para um novo apartamento. Lá conheceria Thérèse Loncan, filha do proprietário, uma mulher casada, porém solitária, que tenta seduzi-lo. Os dois iniciam um romance, mas Thérèse logo o abandona. Inconformado com o fim do relacionamento, Lafargue a mata e, depois, tenta, com insucesso, se suicidar.

Esta figura, por se aproximar daquela *virtù* renascentista, se transformaria rapidamente em um objeto de estudo e de culto por parte de Stendhal. Tamanho seria o

---

708 Ibid., loc. cit.

709 Ibid., loc. cit.

710 CROUZET, Michel. Notice sur le *Rouge et le Noir*. In: *Le rouge et le noir*. Paris: Flammarion, 1964, p. 07.

711 JEFFERSON, Ann. op. cit., p. 70.

interesse despertado pelo crime de paixão, de energia, que o autor destinaria diversas páginas em suas *Promenades dans Rome* ao elogio do assassino: "M. Lafargue, ouvrier ébéniste, auquel la cour d'assises de Pau vient de sauver la vie, a plus d'âme à lui seul que tous nos poètes pris ensemble, et plus d'esprit que la plupart de ces messieurs"<sup>712</sup>. Neste homem menos egoísta, mais verdadeiro, então, nosso autor enxergaria o símbolo da revolta verdadeira, a reedição dos heróis de outrora, tais como Francesco Cenci e Duc de Biron.

Julien, portanto, seria a conjunção destes dois heróis, os quais, apesar de se distinguirem em suas trajetórias, se igualariam no ato final de contestação, o crime violento e vingativo, jamais sem razão e, ao que parece, na concepção stendhaliana, impensado, impulsivo: o golpe de pistola.

### 3.3.3 *Coup de poignard italien*

---

Para Stendhal não era importante saber se o retrato que denunciara a Sra. de Rênal era verdadeiro ou falso, se de fato Julien era um "pauvre et avide" que "à l'aide de l'hypocrisie la plus consommée, et par la séduction d'une femme faible et malheureuse, [...] a cherché à se faire un état et à devenir quelque chose"<sup>713</sup>, ou era apenas uma vítima de sua própria ambição, que se confundiu na escolha de seu caminho, na opção de suas armas. O que importa é que com um ato de paixão, verdadeiro, enérgico, mesmo se motivado pelo egoísmo, pela mesquinharia, Julien encontra-se consigo mesmo, revela seu coração, e age, pela primeira vez, naturalmente.

Seu crime atroz, sua transgressão, o reenviam ao verdadeiro embate, um embate que

---

712 "M. Lafargue, marceneiro, ao qual o Tribunal de Pau acabou de salvar, tem mais alma sozinho que todos os nossos poetas juntos, e mais espírito que a maior parte destes homens". *PR I*, p. 63.

713 "Pobre faminto", "com a ajuda da hipocrisia mais consumada e pela sedução de uma mulher fraca e infeliz [...] procurou conquistar seu espaço e se tornar alguém". *RN*, p. 446.

nada tem a ver com a Revolução, que não é mais uma luta de classes, um plano de ascensão, de "abrir caminho", uma mera substituição de poder, que, ao fim, seria sempre igual, como afirma nosso autor quando faz de Saint-Giraud seu porta-voz:

L'histoire d'Angleterre me sert de miroir pour notre avenir. Toujours il se trouvera un roi qui voudra augmenter sa prérogative; toujours l'ambition de devenir député, la gloire et les centaines de mille francs gagnés par Mirabeau empêcheront de dormir les gens riches de la province: ils appelleront cela être libéral et aimer le peuple. Toujours l'envie de devenir pair ou gentilhomme de la chambre galopera les ultras. Sur le vaisseau de l'État, tout le monde voudra s'occuper de la manœuvre, car elle est bien payée.<sup>714</sup>

Somente neste ato de destruição, de abominação daquela classe que outrora, por engano, quis pertencer, Julien consagraria sua verdadeira vitória. "Messieurs", diria agora herói orgulhoso da nobreza de seu coração, "je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe"<sup>715</sup>. A ambição morre neste caráter, diz o narrador<sup>716</sup>, bem como a vaidade. E o arrependimento viria não de seu ato, como acontecera com o herói de Byron<sup>717</sup>, mas da trajetória que cegamente optou fazer.

A partir desse instante, então, Julien deixaria de imitar modelos, deixaria de representar os dois papéis que há pouco enlevamos. O ingênuo torna-se consciente, o pretenso hipócrita torna-se um homem natural, um homem que percebe, portanto, que a máscara de seu século não lhe serve mais. E, por esse motivo, muitos são os críticos a apontar, as epígrafes desapareceriam nos capítulos seguintes à tentativa de assassinato. Elas não mais seriam, pois, necessárias. Nem para a cópia, nem para a ironia.

Não estaria mais o leitor, destarte, face ao Don Juan de Molière ou de Byron. Estaria, sim, frente a um verdadeiro Don Juan, um Don Juan que na realidade sempre fora

---

714 "A história da Inglaterra serve-nos de espelho para o nosso futuro. Sempre haverá um rei que queira aumentar os seus privilégios; haverá sempre a ambição de ser deputado, a glória e as centenas de milhares de francos ganhos por Mirabeau por impedirão de dormir a gente rica da província: chamarão a isso ser liberal e amar o povo. O desejo de se tornar par do reino ou fidalgo da câmara real dominará sempre os realistas. Na nau do Estado toda a gente se querará ocupar com a manobra, porque é bem paga". Ibid., p. 244.

715 "não tenho a honra de pertencer a vossa classe". Ibid., p. 530.

716 Ibid., loc. cit.

717 Aparentemente Stendhal ironiza a figura do poeta inglês, o qual no XI canto atira em um assaltante, porém arrepende-se.

Julien, um jovem enérgico, contestador, transgressor, cujo primeiro passo, como todos os outros Don Juans no início de suas carreiras, é "se moquer du juge", "violier les lois dans la monarchie à la Louis XV" e "tirer un coup de fusil"<sup>718</sup>.

Aliás, a descrição destes primeiros passos dada por Stendhal, especula-se, se referiria à Guillaume Hautemer, Marechal de Fervaques, o um monstro do século XVI, conta-nos Dingremont<sup>719</sup>, que sentia um prazer imenso ao atirar nos carpinteiros que consertavam os telhados e vê-los, então, cair; que obrigava as mulheres recém-casadas a terem com ele sua primeira noite, e que pilhava igrejas e caçava eclesiásticos a professar uma nova religião e satirizar a hipocrisia de seus contemporâneos. Ora, curiosamente, não poderia ter sido Julien, o sedutor da Marechala, o possível Marechal de Fervaques, um dos heróis terríveis e coerentes como Cenci?

Com efeito, basta-nos recordar o episódio, no início da narrativa, em que o herói entra em uma Igreja e encontra um pequeno papel com o nome de Louis Jenrel de um lado e, no verso, a indicação "le premier pas"<sup>720</sup>, para reparar o anagrama de Julien Sorel, o Don Juan que daria então seu primeiro passo, tal como o dera um dia o italiano.

O *coup de pistolet, de fusil*, destarte, associa-se ao *coup de poignard* tão caro às figuras descritas por Stendhal nas *Chroniques*, em especial ao pai Cenci. Um golpe espontâneo, resume Colesanti<sup>721</sup>, que recusa a objetificação pela lei, que abomina o poder. Que mostra, acima de tudo, que o indivíduo pode ainda ser o "Estado", o "direito", a "força armada" e que não há distinção entre a paz e a guerra, entre a ordem e a desordem, entre o bem e o mal. Que é uma cena de rua, no meio da multidão, ou pior, lembra o crítico, uma cena que acontece dentro da Igreja, como o fez Vitelleschi<sup>722</sup>, como o faria Julien.

Ao cometer o sacrilégio de atirar em sua ex-amante dentro de uma Igreja, portanto,

---

718 "zombar dos juizes", "violiar as leis da monarquia à Luís XV" e "atirar em alguém". Id., *Chroniques Italiennes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1855, p. 187.

719 DINGREMONT, A. J. L. *Notice sur Guillaume de Hautemer, seigneur de Fervaques, Maréchal de France*. Lisieux: P. C. Tissot, 1824.

720 "o primeiro passo". *RN*, p. 54.

721 COLESANTI, Massimo. *Stendhal, Roma, l'Italia: atti del Congresso Internazionale, Roma, 7-10 novembre 1983*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1985, p. 177.

722 Descrito em *Rome, Naples et Florence*, o conde Vitelleschi aparece a Stendhal como um herói similar àqueles da Idade Média, um homem sedutor que mata seu inimigo dentro de uma Igreja, na frente de todos. *RNF*, p. 50.

Julien reconhece-se na imagem do herói transgressor cujo prazer estava condicionado à luta, o herói em busca de uma liberdade diferente daquela pregada em 1789, uma liberdade individual que permitisse o curso de sua energia, de seu natural. Mas, neste terrível século XIX, este herói não poderia ser mais um *Don*, um aristocrata libertário e libertino como aqueles que povoaram o imaginário stendhaliano e que agora estavam reduzidos à pó. Tal como a figura de Byron, portanto, Julien seria somente um Juan, porém ainda assim um Juan espanholizado, italianizado, cristalizado pela imaginação romanesca de Stendhal:

Tandis que les hautes classes de la société parisienne semblent perdre la faculté de sentir avec force et constance, les passions déploient une énergie effrayante dans la petite bourgeoisie, parmi ces jeunes gens qui, comme M. Laffargue, ont reçu une bonne éducation, mais que l'absence de fortune oblige au travail et met en lutte avec les vrais besoins.<sup>723</sup>

Mas enquanto herói da Idade Média, um Boniface de La Mole como o quer Mathilde, um Gilles de Retz ou um Cenci, Julien não poderia escapar de seu destino. Condenado à guilhotina, consolado até o fim de seus dias pelo cura e pela Sra. de Renal, como um dia fora Biron, só poderíamos dizer que sua derrota desde o princípio esteve traçada. Nesse sentido, aponta Ali Abassi<sup>724</sup>, as metáforas contidas nos episódios da tesoura inglesa e do passeio a cavalo tornam-se cruciais. Elas antecipariam o futuro do transgressor que tenta primeiro roçar a mão de uma mulher proibida, que se infiltra em uma prática esportiva de poucos e que, por fim, desafia as leis dos céus e dos homens ao atirar, dentro de um espaço sagrado, em sua amante.

A falha, a queda, o encontro com a morte, já o vimos com Schelling, é a vitória daquele que transgride, é a afirmação mais concreta de sua superioridade moral. E seria, ainda para este Don Juan, o enfrentamento com um Deus vingativo, o Deus do cristianismo,

---

723 "Enquanto as classes altas da sociedade parisiense parecem perder a capacidade de sentir com força e constância, as paixões implantam uma energia assustadora na pequena burguesia, entre estes jovens que, como o Sr. Laffargue, receberam uma boa educação, mas que a falta de fortuna os obriga a trabalhar e os coloca em luta com as verdadeiras necessidades". *PR II*, p. 271.

724 ABASSI, Ali. *Stendhal Hybride: Poétique de désordre et de la transgression dans le Rouge et le Noire et La Chartreuse de Parme*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 26.

na esperança de que um Deus bom, sublime e verdadeiro<sup>725</sup>, que não estivesse morto e fosse ainda plausível<sup>726</sup>, um Deus como o de Voltaire, o protegesse das chamas de um Inferno que se lhe apresentaria ainda em vida:

Où est la vérité? Dans la religion.... Oui, ajouta-t-il avec le sourire amer du plus extrême mépris, dans la bouche des Maslon, des Frilair, des Castanède. [...] Mais quel Dieu? Non celui de la Bible, petit despote cruel et plein de la soif de se venger... mais le Dieu de Voltaire, juste, bon, infini...<sup>727</sup>

### 3.3.4 *L'influence de mes contemporains l'emporte*

---

Mas não só de Deus vivera o herói. À beira do "tout est fini"<sup>728</sup>, Julien admite o percurso tortuoso de um heroísmo a todo momento atraído pelo brilho da posição social<sup>729</sup>, de uma energia sempre dispersa e oculta, de um natural sempre hipócrita. É essa a verdade de seu ser, e de seu século, conclui o jovem. Deus e Mefistófeles, o anjo bom e o anjo mau, habitariam a alma de todos os homens, Faustos infelizes com a ciência de seu tempo:

Mais aussi, quelle perspective!... Colonel de hussards, si nous avions la guerre; secrétaire de légation pendant la paix; ensuite ambassadeur... car bientôt j'aurais su les affaires..., et quand je n'aurais été qu'un sot, le gendre du marquis de La Mole a-t-il quelque rivalité à craindre? Toutes mes sottises eussent été

---

725 RN, p. 479.

726 NIETZSCHE, Friedrich. Aforisma 125. In: *A gaia ciência*. Curitiba: Hemus, 1981, p. 133.

727 "Onde está a verdade? Na religião... Sim, acrescentou com um riso amargo cheio de desprezo, na boca dos Maslon, dos Frilair, dos Castanède. [...] Mas qual Deus? Não aquele da Bíblia, pequeno déspota cruel e com vontade de se vingar... mas o Deus de Voltaire, justo, bom, infinito...". RN, p. 479.

728 "tudo acabou". Ibid., p. 448.

729 "Là, comme ailleurs, le mérite simple et modeste a été abandonné pour ce qui est brillant...[Lá, como aqui, o mérito simples e modesto foi abandonado pelo que é brilhante...]. Ibid., p. 479.

pardonnées, ou plutôt comptées pour des mérites. Homme de mérite, et jouissant de la plus grande existence à Vienne ou à Londres...

– Pas précisément, Monsieur, guillotiné dans trois jours.

Julien rit de bon cœur de cette saillie de son esprit. En vérité, l'homme a deux êtres en lui, pensa-t-il. Qui diable songeait à cette réflexion maligne?<sup>730</sup>

É o próprio autor, aliás, quem afirmaria ter retratado este herói com todos os defeitos de uma alma para quem a primeira necessidade era sobreviver:

L'auteur ne traite nullement Julien comme un héros de roman de *femmes de chambre*, il montre tous ses défauts, tous les mauvais mouvements de son âme, d'abord bien égoïste parce qu'il est bien faible et que la première loi de tous les êtres, depuis l'insecte jusqu'au héros, est de se conserver.<sup>731</sup>

Mas um herói, ainda assim, apesar de toda ambição e mesquinhez, repleto de ilusões sobre si mesmo e sobre seus contemporâneos: "L'auteur voulait, il y a dix ans, faire un jeune homme tendre et honnête, il l'a fait ambitieux mais encore rempli d'imagination et d'illusion dans Julien Sorel"<sup>732</sup>.

É preciso atentar, destarte, ao que Julien realmente é e como ele se apresenta, isto é, é preciso diferenciar o herói que pensa do herói que age. Somente assim conseguiremos compreender esta figura que se crê um hipócrita, sendo apenas um ingênuo, que escolhe a arma errada a seu embate e que se sacrifica por uma paixão que não possui<sup>733</sup>. Só então entenderemos a correspondência, o espelhamento entre Julien e Tartuffo, homens cuja

---

730 "“Mas, também, que perspectiva!... Coronel dos hussardos se tivéssemos guerra; secretário de legação durante a paz; em seguida embaixador... Porque dentro em pouco teria conhecimento dos negócios... E mesmo que eu fosse apenas um parvo, o genro do marquês de La Mole teria de temer qualquer rivalidade? Todas as minhas asneiras seriam perdoadas, ou antes contadas como méritos. Homem de mérito e gozando da maior existência em Viena ou em Londres... "O que não é precisamente, senhor, ser guillotinado dentro de três dias.". Julien riu com vontade deste aparte do seu espírito. "Na verdade o homem tem dois seres dentro de si”, pensou. Quem diabo havia de pensar neste comentário malicioso?". Ibid., loc. cit.

731 "o autor não trata Julien como um herói de romances femininos. Ele mostra todos seus defeitos, todos os maus movimentos de sua alma, de início bem egoísta, porque ele é bem fraco e porque a primeira lei de todos os seres, desde o inseto até o herói, é *de se conservar*". PRO, p. 70.

732 "O autor quis, há dez anos, pintar um homem terno e honesto, e o fez ambicioso, mas ainda assim repleto de imaginação e ilusões, em Julien Sorel". STENDHAL. In: STRYIENSKI, Casimir. *Soirées du Stendhal Club: Documents inédits*. Paris: Société du Mercure de France, 1905, p. 96.

733 "Se sacrifier à ses passions, passe; mais à des passions qu'on n'a pas ! Ô triste dix-neuvième siècle!" [Sacrificar-me às suas paixões é compreensível; mas a paixões que não se têm! ó triste século XIX!]

ambição envereda pela hipocrisia, o uniforme de todos os séculos franceses:

L'ambition qui pousse le Tartuffe existe encore, souvent encore elle prend le même chemin (l'hypocrisie) pour parvenir. Je t'observe en passant qu'excepté dans les républiques bien organisées l'ambitieux est toujours un peu hypocrite.<sup>734</sup>

Homens, portanto, que se enganam e pouco a pouco se contaminam com a máscara eleita, como parece querer indicar Stendhal. Com efeito, se anteriormente o autor admite a hipocrisia enquanto instrumento de proteção do natural, a conclusão do percurso de Sorel nos indicaria o oposto: neste século, ela não seria, ou melhor, não deveria ser um vício privilegiado, uma arma na verdadeira revolução do XIX.

Acreditando viver em outro século, um século em que a corte e a glória militar ainda existiam, em que as mulheres eram juízas do mérito masculino, em que a vaidade, o bom-tom e a hipocrisia tudo conquistavam, Julien, um mancebo "trop disposée aux erreurs des sens"<sup>735</sup>, acaba por optar pela "mauvaise route"<sup>736</sup>. Por isso o denominaríamos de classicista, ou seja, um homem que procura os modelos de um passado e de um presente abominados pelo autor do *Rouge*, e que não poderiam ser, portanto, recuperados em seu Romantismo.

Tal seria, destarte, o modelo representado por Napoleão, vítima de um misto de admiração e reprovação por parte de Stendhal. Como afirma Renato Janine Ribeiro<sup>737</sup>, a figura do *César* só se tornaria um mito cristalizado para o autor ou quando imaginado no desterro em Santa Helena, ou quando pensado em relação à Itália. De fato, já dissertamos sobre isso, Stendhal atribuiria a reavivação da paixão italiana à presença autoritária do francês, o qual, além disso, bem o descreve Richard<sup>738</sup>, parecia ter herdado sua energia e virtudes dos romanos clássicos.

---

734 "A ambição que movimenta Tartuffo ainda existe, e frequentemente ela toma o mesmo caminho (a hipocrisia) para chegar ao sucesso. Eu acredito que, exceto nas repúblicas bem organizadas, o ambicioso é sempre um pouco hipócrita". STENDHAL. Lettre à Pauline Beyle (1804). In: *CPC I*, p. 143.

735 "muito disposta aos erros de sentido". *RN*, p. 456.

736 "mal caminho". *Ibid.*, p. 452.

737 RIBEIRO, Renato Janine. "Uma paixão difícil". In: *Napoleão*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 07.

738 RICHARD, J. P. apud COSTA, Leila de Aguiar. *A italianidade em Stendhal: heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 139.

Porém, se Napoleão havia salvo a Itália, ele teria estragado a França, reflete Stendhal. Em primeiro lugar, diz Ribeiro<sup>739</sup>, porque o burguês, coroando a si mesmo como rei, não teria feito outra coisa senão reestaurar a monarquia, reprimir o republicanismo e a tríade defendida pela Revolução. Em segundo lugar, porque teria ensinado a toda uma geração que o plebeu poderia, sim, triunfar, se seguisse este mesmo caminho.

Assim, concluiria com desânimo Fabrice Del Dongo, o qual efetivamente participara da batalha napoleônica em Waterloo, que a guerra não era aquele "arroubo de almas amantes da glória"<sup>740</sup> de que falava constantemente o Imperador. Da mesma forma Julien, que sequer conhecera o *César*, descobriria ao fim o "puro charlatanismo"<sup>741</sup> envolvido no mito deste homem, tal como o antecipou Saint-Giraud:

– Ton empereur, que le diable emporte [...] n'a été grand que sur ses champs de bataille, et lorsqu'il a rétabli les finances vers 1802. Que veut dire toute sa conduite depuis? Avec ses chambellans, sa pompe et ses réceptions aux Tuileries, il a donné une nouvelle édition de toutes les niaiseries monarchiques. Elle était corrigée, elle eût pu passer encore un siècle ou deux. Les nobles et les prêtres ont voulu revenir à l'ancienne, mais ils n'ont pas la main de fer qu'il faut pour la débiter au public.<sup>742</sup>

A Revolução napoleônica, pois, tal como a outra Revolução, não já não poderia se processar neste mundo. A nobreza de classe, o aristocratismo, já não poderiam ser sinônimos do sucesso:

Il n'a que de la naissance et de la bravoure, et ces qualités toutes seules, qui faisaient un homme accompli en 1729, sont un anachronisme un siècle plus tard, et ne donnent que des prétentions. Il faut encore d'autres choses pour se placer à la tête de la jeunesse française.<sup>743</sup>

---

739 RIBEIRO, Renato Janine. "Uma paixão difícil". In: *Napoleão*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 06.

740 CP, p. 47.

741 RN, p. 487.

742 "O teu imperador, que o diabo o carregue - continuou o homem de quarenta anos -, só foi grande nos campos de batalha e quando restabeleceu as finanças em 1802. Que quer dizer todo o seu comportamento depois? Com os seus camareiros e as suas recepções nas Tulherias deu-nos uma nova edição de todas as parvoíces monárquicas. Ela tinha sido corrigida e podia durar ainda um século ou dois. Os nobres e padres quiseram voltar à maneira antiga, mas não têm a mão-de-ferro que é necessária para a espalhar em público." *Ibid.*, p. 246.

743 "Tem apenas o seu nascimento e a sua bravura, e estas qualidades, sozinhas, que faziam um homem completo em 1729, são um anacronismo um século mais tarde e só dão pretensões. São necessárias outras coisas para tomar uma posição de destaque entre a mocidade francesa." *Ibid.*, p. 467.

Julien, à semelhança da juventude concebida entreguerras, erra seu caminho. Acredita que sua revolta vai ser diferente. Mas que ingenuidade, espantam-se Klein & Lidsky<sup>744</sup>, imaginar Julien que, no posto de prefeito de Verrières, a justiça enfim triunfaria! O século estava farto de erros, de falácias. Era preciso colocar outras coisas na cabeça destes jovens franceses, assevera Stendhal.

Uma nova revolução, deste modo, fazia-se necessária. Mas esta revolução Julien só compreenderia e empreenderia por meio do "golpe de pistola". O verdadeiro heroísmo, portanto, um heroísmo individual, não de classe, um heroísmo de embate e liberação, não de ascensão, um heroísmo não napoleônico, mas donjuanesco, chegaria muito tarde para esta classe de jovens burgueses instruídos. Eles não conseguiriam alterar por completo o curso de seu século. No entanto, o *état en révolution* começara.

A morte de Julien, deste modo, se mostra significativa. Ela representa o início de um tempo de mudanças, e não a mera condenação por parte de um juiz ou de uma sociedade. Claro está: as leis dos homens e as leis de Deus não poderiam devolver à terra um transgressor.

Condenado!, diria o mefistofélico século XIX.

Salvo!, ecoaria fausticamente nosso autor, e não apenas pelo referido ato natural e criminoso.

De fato, a redenção deste Don Juan, após um grande desvio em seu percurso original, vem acompanhada das simultâneas descobertas do verdadeiro caminho de luta e do verdadeiro caminho da felicidade<sup>745</sup>. Assim é que Julien, o maquiavélico sedutor de mulheres, encontraria sua salvação no amor, sinônimo da vida ideal, dos maiores prazeres que a imaginação - e, portanto, a cristalização - poderiam dar. Um amor que se resumiria em uma única figura mas que, ainda assim, seria transgressor.

No entanto, ao deparar-se com o amor-paixão, destaca Jules Marsan<sup>746</sup>, o herói de

---

744 KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul. *Profil d'une Œuvre – Le Rouge et le Noir (Stendhal)*. Paris: Hatier, 1971, p. 35.

745 Afirma Stendhal em *De L'amour*: "[...] le seul ridicule est de manquer la route du bonheur et non l'imitation d'une manière d'être". [o único ridículo é errar o caminho da felicidade, e não a maneira de imitar alguém]. *DA*, p. 129.

746 .MARSAN, Jules. Introduction historique. In: *Le rouge et le noir*. Paris: A. Levavasseur, 1923.

Stendhal já não seria um Don Juan tradicional, um Don Juan naturalmente libertino como o de Molina, guiado pelo desejo, pelo fogo que queimava em sua alma. Sequer aquele do Romantismo, em busca de um ideal de mulher inalcançável, finalmente rendido por um amor quase divino. A figura que nos traz Stendhal, diz o crítico, era muito mais complexa.

Como vimos, Julien age como o Don Juan de Molière, é levado a agir como o Don Juan de Byron, encontra-se com o Don Juan original em seu *coup de poignard*, e descobre, enfim, e à semelhança do Don Giovanni visto por E.T.A. Hoffmann, o aceno de um sentimento que *poderia* [grifo nosso] ter-lhe oferecido a verdadeira fonte do prazer. Isso porque, neste século, a libertinagem, o puro amor-físico libertário, deixa sua qualidade ardente para se tornar, em contato com os vícios de seu século<sup>747</sup>, um sentimento frio, vulgar, selvagem<sup>748</sup>, incompleto, um "apenas isso", como diz Julien após a primeira noite com a Sra. de Renal: "Mon Dieu! être heureux, être aimé, n'est-ce que ça?"<sup>749</sup>.

Recorda-nos Jean Goldzink<sup>750</sup>: a libertinagem sofre mutações de acordo com as crenças e instituições de seu tempo, acompanha o coração e o corpo de uma sociedade, e sofre com toda revolução que a história empreende. Entre Laclos, com suas *Liaisons dangereuses*, e Musset, com sua *Confession d'un enfant du siècle*, portanto, ela teria se metamorfoseado. Na verdade, poderíamos retificar, entre Molina e Stendhal, ela teria se transfigurado. Passaríamos, desta maneira, do prazer natural ao prazer de vaidade das Luzes e, enfim, ao desprazer do XIX.

A este desprazer, ao qual, sob a restauração da hipocrisia e dos bons costumes, se somaria a prostituição, a violação do corpo violentado, o prazer vendido e comprado, Musset teria chamado de libertinagem do deboche, de mal, de doença. Doença, explica Goldzink<sup>751</sup>, que vem, então, como consequência do enredo historiográfico nacional, quando o projeto de liberdade se frustra, quando as ilusões se apagam e as ruínas se revelam o futuro para uma juventude que sai da escola sonhando com a batalha do heroico

---

747 Vícios, aliás, como veremos, que vem desde o XVIII, nos salões às vésperas da Revolução.

748 *DA*, p. 56.

749 "Meu Deus! ser feliz, ser amado, é apenas isso?" *RN*, p. 111.

750 GOLDZINK, Jean. *À la recherche du libertinage*. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 214.

751 *Ibid.*, p. 211.

Imperador.

Julien, Lucien e mesmo Fabrice, destarte, nota Pion<sup>752</sup>, sofreriam de uma espécie de babilanismo ao mesmo tempo físico e moral, a castração erótica resultante de uma configuração sociopolítica igualmente impotente. Seriam, pois, seres melancólicos, entediados, misantropos, incapazes da volúpia amorosa, habituados ao *fiasco* por diversas vezes citado por Stendhal em *De l'Amour*. Contudo, tais heróis, se comparados, em suas trajetórias, a Octave de Malivert, nos pareceriam apenas uma pequena representação do cenário decadente e terrível observado pelo autor.

Com efeito, é o primeiro herói stendhaliano, o jovem protagonista de *Armance* quem encarna, no corpo e na alma, todos os males de seu tempo. Sua impotência é real, sua tristeza é suprema, sua velhice, antecipada. Tudo lhe parece intedito, mesmo a energia idealizada por Stendhal em seu projeto romanesco.

No entanto, diferentemente do que constata Thompson<sup>753</sup>, não acreditamos que Octave esteja desprovido desta paixão que faz os homens lutarem contra dogmas sacros e políticos em favor de sua expressão individual. A energia, bem pontua Crouzet<sup>754</sup>, enquanto natureza em liberdade, comporta uma história, uma geografia e uma sociologia específicas. Portanto, ela se modificaria em função dos obstáculos que se materializassem no curso de seu desenvolvimento, instaurando uma quebra na necessária relação entre o querer e o ato.

Heróis como os modelos reais de Julien, vítimas da necessidade financeira e do obscurantismo social, em luta constante pela sobrevivência, sempre em oposição a uma sociedade que os ignora, são, na concepção de Stendhal, como já discutimos, homens de energia. O assassinato cometido por Lafargue, assevera Crouzet<sup>755</sup>, fora, certamente, um ato enérgico. Porém, ao imaginá-lo no reino do romance, Stendhal teria exagerado a criação de empecilhos a sua plena realização, bem como a dimensão e a importância do ato.

Ora, conclui o crítico<sup>756</sup>, tais heróis ainda seriam os correspondentes dos gênios de

---

752 PION, Alexandra. *Stendhal et l'érotisme romantique*. Rennes: PUR, 2010, p. 149.

753 THOMPSON, C. W. *Lamiel, fille du feu: essai sur Stendhal et l'énergie*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 29.

754 CROUZET, Michel. Stendhal et l'énergie: du Moi à la Poétique. *Romantisme*, n. 46, v. 14, pp. 61-78, 1984, p. 63.

755 Ibid., p. 66.

756 Ibid., p. 68.

outrora, mas o autor viria depois deles, seria concebido e educado em uma era, mas escreveria em outra, quando o mundo já estava destruído, quando, por medo, a energia desvanecera, interiorizara-se, escondera-se, se tornara sentimental, melancólica. E, portanto, já não corresponderia necessariamente ao crime, à ação violenta e apaixonada, senão à ameaça desta ação. Nesse sentido, basta-nos revisar as linhas finais da *Histoire de la Peinture en Italie* para ver, como Crouzet, que se Stendhal de fato procurava a paixão, esta não poderia aparecer como em sua origem:

En lisant les chroniques et les romans du moyen âge, nous, les gens sensibles du dix-neuvième siècle, nous supposons ce qui a dû être senti par les héros, nous leur prêtons une sensibilité aussi impossible chez eux que naturelle chez nous. En faisant renaître les hommes de fer des siècles reculés, les poètes anglais seraient allés contre leur objet, si les passions ne se peignaient dans leurs ouvrages que par les vestiges gigantesques d'actions énergiques: c'est la passion elle-même que nous voulons.<sup>757</sup>

É a paixão em potência, a vontade antes do ato, o impulso, então, que idealiza nosso autor em seus personagens. A paixão de raízes espanholas, italianas, que com esta França vem se chocar e, na maioria das vezes, se dispersar.

Julien é um ser de energia, apaixonado em sua revolta, não há dúvidas. Mas ela é constantemente frustrada, cerceada. O herói, a não ser pelo golpe final, jamais é livre, está sempre oculto sob máscaras, a imitar modelos, a fingir uma hipocrisia que aos poucos contamina sua identidade energética. Estaria ele para sempre encarcerado na moral de seu século, aprisionado na torre da ambição e da vaidade.

Logo, apenas quando superados todos os obstáculos, quando motivado, efetivamente, por seu querer natural, Julien encontraria a liberdade. A prisão, desta forma, é a liberação final do herói, o qual, tem consciência, não sucumbe, em seu projeto de heroísmo, por conta do crime, mas pela escolha de um caminho errado, o caminho de todos os homens de seu tempo: "L'influence de mes contemporains l'emporte, dit-il tout haut et

<sup>757</sup> "Lendo as crônicas e romances da Idade Média, nós, pessoas sensíveis do século XIX, supomos o que deve ter sentido o herói, e lhe emprestamos uma sensibilidade tão impossível neles quanto natural em nós. Revivendo os homens de ferro dos séculos passados, os poetas ingleses teriam ido contra o seu objetivo se as paixões fossem retratadas em suas obras apenas por vestígios gigantescos de ações energicas: é a paixão mesma que nós queremos". *HPI*, p. 403.

avec un rire amer. Parlant seul avec moi-même, à deux pas de la mort, je suis encore hypocrite... O dix-neuvième siècle!"<sup>758</sup>.

Mas não apenas Julien sofreria com esta influência. Todas as figuras masculinas retratadas pelo autor parecem lutar por uma liberdade que paradoxalmente cerceiam, que estranhamente vetam, e facilmente, então, cedem às leis e imposições da sociedade. Seus fins são tristes, trágicos, porém também cômicos. Stendhal verte lágrimas por sua nação, mas dela também ri.

Entre o martírio e a ironia, destarte, o autor desenharia seus heróis, figuras simultaneamente reais e ideais, e comporia seu romance, óperas buffas de um século silencioso. Um século, na verdade, que em seu silêncio mortuário ainda ecoaria Mozart e a melancolia de seu *Don Giovanni*<sup>759</sup>.

---

758 "Óh, século XIX". *RN*, p. 493.

759 É interessante notar, aliás, que todos os heróis ouvem/reproduzem a obra-prima mozartiana em momentos de tristeza, em geral associadas ao amor. Cf. *CP*, p. 419; *AR*, p. 21.

## **CAPÍTULO IV**

### **A FALÊNCIA DE UM GÊNERO E A ASCENSÃO DE OUTRO: O ENCONTRO DE *DON GIOVANNI* E *LAMIEL***



## 4.1 *Don Giovanni*: a ópera de um gênio romântico

---

### 4.1.1 O século XVIII e seu *Viva la libertà*

---

Estamos em Paris, o ano é 1787. A Grande Batalha ainda não eclodiu, mas a bilis já agitava os corpos, já movimentava os salões. Os grandes gênios da Razão, os filósofos das sensações, então perambulavam a enaltecer, em oposição ao puritanismo católico, o liberalismo político e sexual. E com eles, Don Giovanni.

De fato, neste século XVIII, a figura do herói espanhol se mesclaria à do libertino intelectual, elegante, cortês, que pululava de mulher em mulher na busca pelo prazer. Não sem razão teria dito Stendhal, em seu livro *De l'Amour*, no capítulo em que trata da diferença entre *esta* (grifo nosso) figura de Mozart e Werther, e não do donjuanismo ideal, original de um Cenci, como em geral crê a crítica, que o caráter de Don Juan requeria muitas das virtudes úteis e estimadas pela sociedade, tais como a vivacidade, o sangue-frio, a alegria, o *esprit*<sup>760</sup>. Ora, é de um herói como o de Molière, contaminado, corrompido pela vaidade, pela hipocrisia e pelo desejo de pertença, não de exclusão, de que nos fala Stendhal.

Don Juan, em meio a estes salões pretensamente libertários, teria sido apenas um personagem brilhante, que prezava a excelência de sua reputação e para quem, conta-nos o autor<sup>761</sup>, a maior felicidade possível era a vaidade do *esprit*, que então se impunha na mesquinha guerra de sexos. Desde então, a mulher, e não o mundo, teria sido considerada um inimigo a combater, a desprezar. Como um general, destarte, Don Juan se empenharia na articulação de estratégias para a conquista deste ser. Já não se tratava, claro estava para

---

<sup>760</sup> *DA*, p. 212.

<sup>761</sup> *Ibid.*, loc. cit.

Stendhal, do gozo sexual, a volúpia possível mesmo sem o amor-paixão: o prazer que sentia este Don Juan era aquele associado ao amor de si próprio, e à vitória pública sobre os outros homens - o amor de vaidade<sup>762</sup>.

Porém, este sentimento não viria em socorro à sua revolta, ao desprezo pelo mundo infame. Este Don Juan, longe de experimentar o sabor da diferença, buscava sempre a igualdade, a indiferença com seus contemporâneos. Nesta figura, então, Stendhal encontraria todos os vícios e *bêtes* que ainda no século XIX sobreviveriam, especialmente a galanteria.

Esta arma, conta-nos o autor, que no passado, ou em regiões como a Provença, ainda permitia o amor-gosto, e uma certa felicidade nas "ligações", apareceria, neste contexto, aliada à degeneração e falsidade:

Vingt anecdotes que je pourrais citer montrent partout une galanterie aimable, spirituelle et conduite entre les deux sexes sur les principes de la justice; je dis galanterie, car en tout temps l'amour-passion est une exception plus curieuse que fréquente, et l'on ne saurait lui imposer de lois. En Provence, ce qu'il y a de calculé et de soumis à l'empire de la raison était fondé sur la justice et sur l'égalité de droits entre les deux sexes, voilà ce que j'admire surtout comme éloignant le malheur autant qu'il est possible. Au contraire, la monarchie absolue sous Louis XV était parvenue à mettre à mode la scélératesse et la noirceur dans ces mêmes rapports (Il faut avoir entendu parler l'aimable général Lacos,...).<sup>763</sup>

Como bem afirma Rousset<sup>764</sup>, Don Juan, antes o herói da transgressão, de fato, no século XVIII, seria apenas o amante profissional, o galante inesquecível, o grande sedutor com as palavras que reparou Stendhal e que não compreendeu Kierkegaard. Para o filósofo dinamarquês<sup>765</sup>, ao contrário, Don Juan não seduzia, desejava. Ele não teria tido tempo para

---

762 Ibid., loc. cit.

763 "Vinte anedotas eu poderia citar mostrando por todos os cantos uma galanteria amável, espiritual, e conduzida entre dois sexos sob os princípios da justiça; digo galanteria porque em todos os tempos o amor-paixão é uma exceção mais curiosa que frequente, e não saberia impor leis. Na Provença, o que pode haver de cálculo e de submisso ao império da razão era fundado sobre a justiça e sobre a igualdade dos direitos entre os dois sexos, eis o que eu admiro sobretudo como o poder de afastar o mal tanto quanto possível. Ao contrário, a monarquia absoluta sob Luís XV colocou na moda a maldade e a escuridão nessas mesmas relações (é preciso ter ouvido falar o amável general Laclos...)". Ibid., p. 164.

764 ROUSSET, Jean. *Le mythe de don juan*. Paris: Armand Colin, 1978, p. 33.

765 KIERKEGAARD, Sören. *Los estadios eroticos inmediatos o lo erotico musical*. Tradução Javier Armada. Madrid: Aguilar, 1977, p. 80.

o cálculo, uma vez que, presa de um desejo demoníaco, impersonificado, o instante, o agora, não o futuro, se fazia necessário.

Porém não é o que o próprio texto da ópera parece nos indicar. Se o ritmo *presto* da música nos leva à caça, ao catálogo das mais de mil amantes, a fala da personagem nos revela a galanteria. Nesse sentido, torna-se simbólica a ária em que Don Juan dá as mãos à Zerlina:

Là ci darem la mano,  
là mi dirai di sì.  
Vedi, non è lontano:  
partiam, ben mio, da qui.<sup>766</sup>

Ora, é o sedutor que maneja suas palavras, que pretende gozar não "as delícias de um amor inocente", mas do triunfo do engano, que vemos falar. A música, diz Singer<sup>767</sup>, revela a mentira de um discurso pensado no que as mulheres, no fundo de suas almas, desejavam ouvir.

Não teria sido este o mesmo instrumento de um Valmont, de um Lovelace, de um Julien Sorel? O discurso hipócrita que se achava vitorioso e que acreditava levar ao prazer, quando levava somente ao tédio, o prazer da vaidade? Não teria sido Don Giovanni o símbolo de uma França libertina mas, em meio aos joguetes e ao sarcasmo, ainda alegre? De uma França que professava a liberdade do corpo individual e político ao mesmo tempo em que, por meio da hipocrisia, encarcerava-se?

Ainda faltavam dois anos para que a Revolução os dizimasse, mas o "vivan le femmine!"<sup>768</sup> e o "viva la libertà"<sup>769</sup>, em sua contradição, teriam anunciado a Stendhal, um homem, aliás, educado em meio a esta filosofia, o futuro desastroso de sua nação, repleta de Don Giovannis.

---

766 "Lá, tu vais me dar a mão. Lá, tu vais me dizer "sim". Veja, não fica longe. Vamos até lá, meu tesouro, vamos partir." DA PONTE, Lorenzo; MOZART. *Don Giovanni* (Edição bilíngue). Tradução José Antonio Pinheiro Machado. Porto Alegre: L&PM, 1991, p. 50.

767 SINGER, Irving. *Mozart and Beethoven*. Cambridge: MIT Press, 2010, p. 51.

768 DA PONTE, Lorenzo; MOZART., op. cit., p. 140.

769 Ibid., p. 82.

#### 4.1.2 *Che inferno, che terror*: o esfacelamento de um mito e a chegada do XIX

---

Eclodida a Revolução, Don Giovanni não seria o mesmo. Na verdade, a interpretação do mito de Mozart, por parte destes homens vencidos, é que se transfiguraria. O som do trombone na cena da condenação de Don Giovanni, bem recorda Carpeaux<sup>770</sup>, desde então se uniria à *marseillaise* para anunciar o fim de uma classe e de um século. A ópera do prazer, da liberdade, se transformaria, portanto, na ópera do luto.

O comendador não mais seria o anunciante dos Céus. Agora ele personificaria o passado que vem assombrar, que vem lembrar os tristes acontecimentos, as horríveis verdades que a Revolução trouxe à tona; se tornaria a própria alegoria da morte, que tudo extermina, que a todos castiga e que vem anunciar que o tempo, enfim, acabou. Morte esta que, desde então, nota Philippe Ariès<sup>771</sup>, vira motivo de medo, símbolo de uma ruptura terrível com o mundo humano.

O homem que outrora seduzia, conquistava, agora é burlado: é obrigado a dar suas mãos a este espírito infernal, que então o conduz às chamas:

COMMENDATORE. Dammi la mano in pegno.  
DON GIOVANNI. (*Porgendogli la mano*) Eccola... Ohimé!...<sup>772</sup>

Encerra-se o duelo com a morte, que desde os acordes noturnos da abertura da ópera esteve anunciado. Aterrorizado, desesperado, Don Giovanni perde o brilho de seu caráter e, morto, torna-se um homem comum:

CORO INVISIBILE. Tutto tremore insolito...

---

770 CARPEAUX, Otto Maria. "Mozart". In: *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, p. 142.

771 ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 157.

772 "COMENDADOR. Um aperto de mão em garantia. / DON GIOVANNI. (*Estendendo a mão*) Aqui está... Oh!". DA PONTE, Lorenzo; MOZART. op. cit., p. 144.

Vieni, c'è un mal peggior.

DON GIOVANNI. Chi l'anima mi lacera!  
Chi m'agita le viscere!  
Che strazio! ohimè! che smania!  
Che inferno! che terror!<sup>773</sup>

Mas Stendhal não o desejaria incinerado. O que faz o autor, em *De l'Amour*, é fixá-lo neste estado suspenso entre a vida e a morte, o espaço mesmo destes homens de seu século. Assim, o autor nos pintaria um quadro que ninguém outrora ousou retratar: o de um Don Juan velho, triste, um homem comum que perdera toda elegância, que mergulhara no tédio. Um homem já sem imaginação, sem orgulho, sem a vaidade da glória, que em seu sofrimento só saberia criticar a sociedade e o estado que ela o levou. E passaria a fazer o mal pelo mal, isto é, o mal sem propósitos, sem razão de ser, que a ninguém pretenderia chocar, ao contrário da pureza do mal propagada por Cenci.

Ora, tal pintura, neste século, indica-nos Stendhal, faria mesmo um belo contraste com Werther. A figura do amante ainda que infeliz em suas paixões, teria parecido aos homens deste tempo - e a Stendhal, principalmente, - muito mais feliz que este Don Juan decadente. O herói de Goethe ainda teria, por meio da cristalização, o gozo do belo; e por esse motivo o amor não correspondido lhe bastava.

Mas nosso autor parece não ter condenado totalmente a figura *deste* (grifo nosso) Don Juan. Haveria neste caráter, nota Stendhal, uma contradição, e esta contradição poderia, talvez, um dia, desviá-lo de seu fim trágico:

Mais on peut espérer qu'un homme supérieur détournera ses pas de cette route fatale, car il y a une contradiction au fond du caractère de don Juan. Je lui ai supposé beaucoup d'esprit, et beaucoup d'esprit conduit à la découverte de la vertu par le chemin du temple de la gloire.<sup>774</sup>

---

773 "CORO INVISÍVEL. Tudo isso é pouco diante de tudo o que fizeste. Vais ter que suportar males muito maiores. / DON GIOVANNI. Minha alma está dilacerada... O meu corpo está sendo torturado... Que dores! Que tormentos! É o inferno! Que terror!" Ibid., p. 147.

774 "Mas podemos esperar que um homem superior desviará seus passos deste caminho fatal, porque há uma contradição no fundo do caráter de Don Juan. Acreditei ver nele muito espírito, e muito espírito conduz à descoberta da virtude pelo caminho do templo da glória". *DA*, p. 217.

#### 4.1.3 As contradições de um caráter e o encontro com o caminho da glória

---

Mas esta contradição não estava expressa no texto de Don Giovanni. É na música, como veremos, que Stendhal a encontraria. Apenas essa arte, ao lado da pintura, teriam conseguido reunir as dicotomias que sempre fascinaram Stendhal e que ele mesmo, na posição de pintor e compositor, procuraria na construção do verdadeiro Romantismo.

De fato, afirma-nos o autor em *Vie de Rossini*<sup>775</sup>, a música era a mais poderosa das artes, sem a qual o século XIX não poderia ter vivido. Como arte espiritualmente excluída pelo cristianismo, e por ele, então, afirmada, diz Kierkegaard<sup>776</sup>, a música seria a expressão mesma da genialidade, com o que concordaria a maioria dos escritores românticos, inclusive Stendhal

Porém não era qualquer peça musical, sequer qualquer compositor, que agradariam o gênio stendhaliano. Seria a ópera, a união perfeita entre os reino dos sons e o da palavra, que o seduziria completamente.

Como nos explica Singer<sup>777</sup>, a expressividade da ópera se deve, realmente, à união de elementos literários e musicais, elementos estes que se complementam e sem os quais não seria possível compreender uma composição. Contudo, haveria compositores que preferiram submeter a melodia ao reino das palavras, como por exemplo Gluck, e compositores que incorporariam a palavra ao reino da música, transformando-a, também, em elemento musical, como Mozart.

Stendhal, por sua vez, inserindo-se na discussão entre os dois compositores, decidindo-se, ao fim, por Mozart, acreditou ser impossível ter prazer com a música puramente instrumental<sup>778</sup>. Eram os acentos da voz humana, os diversos matizes e cores

---

<sup>775</sup> VR, p. 167.

<sup>776</sup> KIERKEGAARD, Sören. *Los estadios eroticos inmediatos o lo erotico musical*. Tradução Javier Armada. Madrid: Aguilar, 1977, p. 67.

<sup>777</sup> SINGER, Irving. *Mozart and Beethoven*. Cambridge: MIT Press, 2010, p. XVIII.

<sup>778</sup> VHB, p. 362.

dados pela paixão de quem cantava, e não a palavra sozinha, que, segundo o autor, produziriam o gênio. Isso porque eles seriam os únicos capazes de estabelecer uma relação mimética com as emoções de quem ouvia e de dizer o que as palavras não conseguiriam.

Com efeito, diz nosso autor<sup>779</sup>, a música operática, como pintura sentimental do cantor e do compositor, produziria um prazer quase sensual ao incitar a imaginação do ouvinte a produzir imagens similares às paixões que no momento o agitavam. Ora, Stendhal parece-nos confessar, assim, que, na verdade, ao contrário do que disse em sua *Vie de Henri Brulard*<sup>780</sup>, que a música dava prazer não por ela mesma, mas pelo signo, pela lembrança da felicidade de outrora.

Neste ponto, é interessante o fato de que a ópera que lhe dava maior prazer na vida era *Don Giovanni*. Ela o fazia sonhar, diz o autor<sup>781</sup>, com os sentimentos mais ternos e tristes que ocupavam este coração do século XIX. Esta ópera, mais do que qualquer outra, teria transformado esta dor seca de quem então sofria, em dor saudosa.

O autodenominado *dramma giocoso*, a reunião de elementos da ópera séria e da ópera buffa, o contraste entre a alegria e a paixão<sup>782</sup>, teria sido a perfeita expressão da alma dos homens que transitaram entre dois séculos.

*Don Giovanni*, para o autor, portanto, não teria sido apenas uma ópera erótica, a união da sensualidade e da paixão, como definiu Singer<sup>783</sup>. Ela era, acima de tudo, a expressão sublime do espírito e da melancolia doce e sonhadora, a pintura mais perfeita dos sentimentos tristes e ternos da alma humana<sup>784</sup>. Mas a tristeza, diz Stendhal, é o estado apaixonado, é a perturbação que precede o nascimento das paixões, do verdadeiro amor<sup>785</sup>: "Cette passion était toujours pour lui le bonheur ou le malheur de la vie. Il n'a rendu que la partie tendre des caractères, [...]"<sup>786</sup>.

---

779 VR, p. 21.

780 VHB, p. 364.

781 HPI, p. 274.

782 VR, p. 33.

783 SINGER, Irving. *Mozart and Beethoven*. Cambridge: MIT Press, 2010, p. XIX.

784 VR, p. 19.

785 Ibid., loc. cit.

786 VHM, p. 322.

Aproximando-o à sensibilidade de Guido<sup>787</sup>, Stendhal nos indica um outro mito, um outro Don Juan. Um Don Juan que começava a sentir, no meio de seu triunfo, que algo lhe faltava. Tal é a contradição deste herói: *talvez* (grifo nosso) um dia ele sacrifique seus gostos libertinos em favor de uma única mulher<sup>788</sup>. *Talvez* um dia, como indica a melodia mozartiana, ele encontre o real caminho da glória, isto é, o caminho do verdadeiro amor<sup>789</sup>.

Um Don Juan que, por ora, lamenta-se por ter querido ser um herói como o de Molina tendo sido apenas um herói como o de Molière, mas que talvez um dia salvo, conheça o amor, a real via de contestação neste século. Um Don Juan, que por este caráter híbrido, ambíguo, complexo, se torna o ideal de um heroísmo falho, que se reconhece nesta figura, e que o Romantismo stendhaliano, babilânico na sua essência, desejaria, também, recuperar.

Mozart, portanto, transfigura-se no gênio romântico<sup>790</sup>. Ora, mas onde caberia, aqui, a definição dada pelo autor a respeito do *Belo Ideal*, que em música também mudava? É o próprio autor quem responde<sup>791</sup>: se um belo ideal pode ainda dar prazer, é porque o dá de outra maneira. De fato, o *Don Giovanni* dos românticos não é o mesmo dos salões do século XVIII. Ele tenderia, fatalmente, a se *wertherizar*.

É esta figura, então, essencialmente germânica, esta alma do norte, doce, sensível, fraca, de uma fraqueza não desprezível, diz Stendhal, mas produzida pela paixão, que se tornaria um outro modelo de herói romântico. Digo um outro porque, se Stendhal teve a pretensão de encontrar e cristalizar Cencis em seus heróis, eles derivariam, inevitavelmente, à figura de Mozart. Não sem razão todos os heróis masculinos, em determinados momentos de melancolia, de supressão enérgica, entoariam ou ouviram alguma ária da obra máxima do austríaco.

Entretanto, não seriam apenas os heróis que se reconheceriam em *Don Giovanni*. É

---

787 *JN*, p. 1155.

788 *DA*, p. 214.

789 A referência parece-nos ser feita à obra de Voltaire, *Le Temple de la Gloire*, no qual diversos personagens esperam, após a morte, entrar. No entanto, apenas aqueles de coração limpo, portadores de um verdadeiro sentimento, o acessariam.

790 *VHM*, p. 321.

791 *VR*, p. 22.

o próprio Stendhal, como outros autores românticos, em especial Hoffmann, que com o gênio e a obra se identificaria. Tal como o alemão, aliás, nosso autor diz, enfim, neste século, compreender Mozart e seu *Don Giovanni*<sup>792</sup>: apenas o poeta poderia compreender o poeta.

Assim como Hoffmann, Stendhal teria buscado não apenas o texto, mas a essência musical do herói. Como ele, o autor teria descoberto que Don Juan não era qualquer um<sup>793</sup>. E da mesma forma, teria se comovido com a dor ardente de Dona Anna, por quem sentiria uma simpatia terna<sup>794</sup>. Mas, à diferença dele, não teria concluído na paixão de D. Anna por D. Juan. A indicação que nos dá o autor é apenas de que, um dia, ele poderia ser salvo por esta mulher apaixonada, uma mulher ativa, vingativa, não mais passiva, que agora a ele ofereceria sua mão.

## 4.2 *Lamiel*: a primeira heroína donjuanesca do XIX

---

### 4.2.1 *La fille du diable*

---

Mais uma vez, encontramos-nos na França de 1826, às vésperas da Revolução de Julho. Porém, tal acontecimento, que deu novos impulsos à imaginação dos jovens da época, ficaria nas coxias de *Lamiel*.

---

<sup>792</sup> *CPC I*, p. 532.

<sup>793</sup> HOFFMANN, E.T.A. Don Juan. In: *Romantiques allemands I: Jean Paul, Novalis, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Von Kleist, Frédéric de la Motte-Fouqué*. Paris: Gallimard, 1963, p. 40.

<sup>794</sup> *VHM*, p. 423.

De fato, ao contrário do Rouge, cujo cenário é o de uma juventude que vê neste evento a possibilidade de ressuscitar no triunfo - político e social - o grande *César*, é a Restauração das *bêtes d'aversion* que apareceriam como protagonistas no pano de fundo deste último e inacabado romance de Stendhal.

Como já discutimos, este é o momento em que os Bourbons retornam ao governo e a religião católica, não sem protestos, volta a ser a religião oficial. É interessante, nesse sentido, que Stendhal tenha optado por começar sua narrativa com o retrato de uma aristocrata, a duquesa de Miossens, no salão de seu palácio, quase inalterado, a não ser pela presença da burguesia, e de um casal de burgueses bastante temerosos em sua fé cristã, os Hautemare.

Este teria sido o retrato ideal, crê nosso autor, para a introdução - e emergência - da jovem heroína deste romance. Encarnando os princípios da abominada Restauração, estas três figuras e uma outra, que mais tarde analisaremos, então, dariam origem à Lamiel. Contudo, esta origem desde o princípio estaria envolta de uma aura nada celeste.

Sentindo-se inquiridos pela falsa justiça divina proferida pelo abade Le Cloud, que em seu discurso exaltava a presença do inferno<sup>795</sup> e o dever dos ricos em "donner une âme à Dieu"<sup>796</sup>, o casal Hautemare decidiria adotar uma criança. Na verdade, não é esta a pretensão do abade, que pensa apenas nos ganhos pecuniários à manutenção da Igreja; e também não seria a pretensão real dos burgueses, que temiam que sua herança fosse destinada ao sobrinho Gillaume, um *brigand* que lutara contra os aliados da monarquia francesa.

Assim, como uma alma a ser oferecida aos Céus, é que Lamiel, uma pequena órfã de Rouen, seria adotada. No entanto, se é a Deus que os Hautemare a tinham prometido, bem o nota Thompson<sup>797</sup>, é ao Diabo que eles a dariam. Com efeito, desde as primeiras

---

795 Ora, nesse contexto, o inferno não era senão a própria realidade que a França vivia, entre ultras e jacobinos, entre o medo e o tédio, entre a fé e a descrença, entre o conservadorismo e a libertinagem. O inferno apontado pelo cura, destarte, era a presença destas almas desgarradas/desregradas, que ameaçavam uma outra revolução. Faz sentido, assim, que os Hautemare tenham optado pela adoção de uma criança desconhecida a dar curso, por meio da herança, à rebelião do sobrinho.

796 "Oferecer uma alma a Deus". *LA*, p. 54.

797 *Ibid.*, p. 07.

páginas da história desta criança, sabidas as verdadeiras intenções do casal Hautemare, Lamiel seria chamada de "fille du diable".

E como filha do diabo, já em sua infância, Lamiel se reconheceria:

- Fille du diable! Fille du diable!  
- Tant mieux, répondait Lamiel, si je suis fille du diable; je ne serai jamais laide et grognon comme vous; le diable mon père saura me maintenir en gaieté.<sup>798</sup>

De tudo o que já dissemos até o presente momento da dissertação, não é de se espantar que esta figura seja, também, concebida em meio ao satanismo, à energia anticristã. O verdadeiro heroísmo a ele sempre estaria associado, e esta Lâmia, esta serpente monstruosa, este demônio sedento, destarte, dele não poderia se afastar. Mas da hipocrisia e dos homens ela deveria se distanciar. Desde seu nascimento social, então, Lamiel procuraria as margens, as florestas, os cemitérios, os caminhos obscuros. Estaria sempre em fuga, em busca de sua liberdade, de seu natural.

Como um ser de ação, tal qual o herói Cenci, jamais afeito à lentidão, à contemplação, Lamiel não mostraria interesse pela leitura, pelos jogos de palavras e de imaginação. Ler, diz o narrador<sup>799</sup>, era um suplício para esta menina. Porém, a aversão se devia não no ato em si, e sim aos gêneros literários impostos pelo pai. Logo, quando encontrasse a representação de sua própria energia em meio às palavras, Lamiel se tornaria, como Julien, uma leitora, uma leitora em busca de modelos heroicos. Mas à diferença do preceptor, como a frente veremos, jamais para em seus modos imitá-los.

A educação proposta pelos Hautemare, de fato, pouco se ajustaria à natureza libertária da menina. Sempre embasada na moral religiosa, repleta, então, de besteiras e preconceitos<sup>800</sup>, ela teria ensinado tudo o que era essencialmente oposto à animalidade humana. O amor-físico, portanto, teria sido pintado como algo inferior, pernicioso, perigoso. Por esse motivo, diziam os pais, uma moça bela jamais deveria passear sozinha

---

798 "Filha do diabo! Filha do diabo! - Melhor para mim, respondeu Lamiel, se sou filha do diabo, jamais serei feia ou mal-humorada como vocês; o diabo, meu pai, saberá me manter alegre". Ibid., p. 70.

799 Ibid., p. 71.

800 Ibid., p. 74, p. 95, p. 117.

pelos bosques: a busca da natureza era o sinônimo da corrupção social.

Mas Lamiel possuía, tal como Fausto, uma sede infernal pelo conhecimento: "la curiosité était toujours son unique et dévorant passion"<sup>801</sup>. A diferença é que a heroína não precisaria fazer um pacto com o Demônio para ter acesso à verdade do universo, para transcender a limitação humana. Ela era a própria filha do Diabo, e sozinha teria encontrado seu caminho. Na verdade, com a ajuda de seu Mefistófeles, o Dr. Sansfin, Lamiel o teria reconhecido.

Icônico seria, a respeito da relação com este ajudante e da procura do enigma vital, o episódio da imolação do pássaro. É a primeira vez que a jovem experimenta, literalmente, a morte, e a primeira vez que sente o prazer sensual do crime:

Quoique le sang du pauvre petit oiseau que le docteur apporta à sa malade lui inspirât d'abord beaucoup de répugnance, cependant il parvint à lui faire placer dans la bouche la petite éponge imprégnée de sang, et, ce qui valait bien mieux la sensation qu'elle commettait un grand crime.<sup>802</sup>

Este mesmo prazer Lamiel teria encontrado, já o antecipamos, em leituras nada aconselháveis a uma jovem mulher, mas capazes de exaurir sua doença, a doença moral de todo o século, o tédio<sup>803</sup>. A primeira delas é a *Histoire des quatre fils Aymon*, confiscada de um libertino pelo pai: "[...] bientôt elle ne put plus penser qu'aux quatre fils Aymon. Ce livre [...] fit des ravages incroyables dans l'âme de la petite fille"<sup>804</sup>. Esta lenda medieval que contava as aventuras e batalhas dos filhos do duque Aymon<sup>805</sup> contra Carlos Magno, pela violência, pela paixão e pela revolta, então, teriam invadido o imaginário da criança Lamiel, que desde este episódio procuraria um gozo de mesma natureza em outros livros da estante proibida de Hautemare.

---

801 "a curiosidade foi sempre sua única e devoradora paixão". Ibid., p. 201.

802 "Embora o sangue do pequeno passarinho que o doutor trouxe a sua doente lhe inspirasse de início bastante repugnância, no entanto, ele conseguiu colocar na boca dela uma esponja embebida em sangue, e que valia mais a sensação de que ela cometia um crime". Ibid., p. 96.

803 Ibid., p. 83.

804 "[...] logo ela não pode pensar senão nos quatro filhos de Aymon. Este livro [...] fez estragos incriveis na alma da menina". Ibid., p. 71.

805 Interessante lembrar que Amon, na demonologia, é o marquês dos infernos.

Reencontraria este, mais tarde, nas atrocidades relatadas na *Gazette des Tribunaux*: "[...] il prit un abonnement à la *Gazette des Tribunaux*, et on la lisait à Lamiel tous les matins. Les crimes l'intéressaient; elle était sensible à la fermeté d'âme déployée par certains scélérats"<sup>806</sup>.

Igual entusiasmo a jovem também teria tido na leitura dos romances de Voltaire, das correspondências de Grimm, mas, especialmente, na leitura de *Gil Blas*<sup>807</sup>, que trazia a história de um estudante obrigado ao crime, das *Mil e Uma Noites*<sup>808</sup>, com suas narrativas e seduções infinitas, e de *Mandrin et Cartouche*, o percurso de dois *brigands* do século XVIII.

O mesmo interesse, no entanto, não seria despertado pelas narrativas de amor muito hipócritas e de extremo "bom gosto", obscurecidas pela grandiosidade daqueles heróis demoníacos:

Une histoire de guerre, où les héros bravaient de grands dangers et accomplissaient des choses difficiles, la faisait rêver pendant trois jours, tandis qu'elle ne donnait qu'une attention très passagère à un conte d'amour. Ce qui déconsidérerait l'amour à ses yeux, c'est qu'elle voyait les femmes les plus sottes du village s'y livrer à l'envi. Quand la duchesse lui fit lire les romans hypocrites de Mme de Genlis, ils ne parlèrent point à son cœur, elle trouvait ridicules et sottes les choses de bon goût [...] Lamiel n'était attentive qu'aux obstacles que les héros rencontraient dans leurs amours. Allaient-ils rêver aux charmes de leurs belles au fond des forêts éclairées par le pâle rayon de la lune, elle pensait aux dangers qu'ils couraient d'être surpris par des voleurs armés de poignards [...]<sup>809</sup>.

Pouco efeito teriam tido no caráter da jovem, então, as leituras feitas ao lado da duquesa de Miossens, que passariam pelo *Dictionnaire des Etiquettes*, pelo "vago e

---

806 "[...] ele pegava um número da Gazeta dos Tribunais e lia à Lamiel todas as manhãs. Os crimes a interessavam; ela era sensível à firmeza de alma de alguns celerados". Ibid., p. 87.

807 Novela picaresca de Alain-René Lesage, redigida de 1715 a 1735.

808 Ibid., p. 120

809 "Uma história de guerra, onde os heróis enfrentavam grandes perigos e passavam por momentos difíceis, a fez sonhar por três dias, enquanto ela dava pouca atenção a um conto de amor. O que desconsiderava o amor a seus olhos era que ela via as mulheres mais tolas da aldeia se entregarem ao meio. Quando a duquesa lhe fez ler os romances hipócrita da Mme. de Genlis, eles não falavam a seu coração. Ela achava ridículas e tolas as coisas de bom gosto [...] Lamiel só prestava atenção nos obstáculos que os heróis encontravam nos seus amores. Como eles iam sonhar com os charmes de suas amadas no fundo das florestas clareadas pela pálida luminosidade da lua, Lamiel pensava nos perigos que eles corriam de serem surpresos por ladrões armados de facas.". Ibid., p. 116.

inconclusivo"<sup>810</sup> *Traité d'éducation des filles* de Fénelon, e pelo jornal conservador *La Quotidienne*. Todos esses "beaux livres" pareciam lhe prevenir contra um inimigo bastante perigoso à honra feminina: o verdadeiro amor<sup>811</sup>. Mas o que era o amor?, pergunta-se Lamiel. Era um sentimento que pertencia aos tolos ou às pessoas de espírito<sup>812</sup>? Certamente não era o sentimento tedioso que apenas os homens sentiam nos romances da Madame de Genlis<sup>813</sup>, nem "une amitié tendre et dévouée qui fait que l'on voit amoureux d'une femme"<sup>814</sup>, como o definira o abade Clément. Então, o que era?

No encaço de Fausto, e à diferença de Julien e Mathilde, Lamiel decide procurar a *vérité, l'âme vérité* da humanidade, a essência da vontade humana: um amor jamais contado nos livros. O seu propósito, de fato, não era imitar modelos já escritos e emular um sentimento a si alheio. Era preciso descobri-lo, senti-lo em seu próprio corpo e em sua alma. Ora, onde o encontraria a heroína, senão às margens da sociedade e das leis, na obscura natureza, onde os grandes homens se escondiam, onde o perigo habitava? Assim é que Lamiel, esta jovem demoníaca, decide, por si mesma, passear no bosque<sup>815</sup> "en donnant le bras à l'un des quatre *filis* Aimon"<sup>816</sup>.

---

810 Ibid., p. 107.

811 Ibid., pp. 109-110.

812 Ibid., p. 120

813 Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, Condessa de Genlis, autora de diversos romances e teorias da educação feminina.

814 "uma amizade terna e devotada que faz com que nos vejamos apaixonados por uma mulher". Ibid., p 110

815 Ibid., p. 117.

816 "dando os braços a um dos quatro filhos de Aimon". Ibid., p. 71.

#### 4.2.2 *Se promener au bois*: a múltipla educação de uma heroína

---

Do livro ao mundo, do imaginário à ação, transitaria, então, a filha do Diabo. Mas, neste percurso de autoconhecimento e libertação, Lamiel contaria com diversos mentores. Alvo de uma educação múltipla, esta jovem, portanto, em sua completude, de todos os outros heróis stendhalianos se distinguiria.

Seus pais, como já mencionamos, a teriam educado no medo e na virtude cristã que ensinava que os homens tinham apenas *deveres e pecados*<sup>817</sup>. Porém desde o princípio, comparando-os com os heróis-bandidos e com figuras tais como Merlin, a anfitriã de um cabaré, eles lhe pareceriam tolos, assim como os ensinamentos e deveres por eles propostos:

"C'est donc là le mot de l'énigme, s'écria Lamiel, comme frappée d'une lumière soudaine: *mes parents sont bêtes*". [...] tout ce qui était prêché par la tante Hautemare, c'est-à-dire tout ce qui était *devoir réel* ou de convention parmi les dévots du village, devint également ridicule aux yeux de Lamiel [...]<sup>818</sup>.

Da mesma forma, a educação e o refinamento propostos pela duquesa seriam rejeitados. Afeiçoando-se pela menina por conta de seu caráter diferenciado, natural, ainda que burguês, pouco preocupado com a reprodução de uma certa maneira de agir em sociedade, sempre falsa e incoerente, a Sra. de Miossens jamais teria imaginado o demônio que a seus olhos surgia.

Lamiel não seria a pequena aristocrata, sequer sua futura educada nora. A recusa às novas vestimentas<sup>819</sup> e ao casamento milionário (e à conseqüente ascensão de classe) são a

---

817 Ibid., p. 57

818 ""É esta palavra um enigma, gritou Lamiel, como se tivesse sido repentinamente atingida por uma luz: meus pais são estúpidos." [...] Tudo o que foi pregado pela tia Hatemare, ou seja, tudo o que era dever real ou convenção entre os devotos da vila, se tornou ridículo aos olhos de Lamiel". Ibid., p. 74

819 Ibid., p. 136, p. 167.

prova de que ela não desejaria um espaço em meio a essa sociedade. Na verdade, era a destruição deste mesmo espaço que ambicionava Lamiel. Ao contrário de Julien e Fabrice, que constantemente procuravam os cimos, as montanhas, as torres, frustradas metáforas da liberdade, então, a jovem buscava a terra, o contato não com os Céus, mas com o subumano, o submundo.

De fato, o maior prazer que poderia sentir Lamiel, diz o narrador, era descer do campanário construído pela duquesa, escapar do castelo, a prisão aristocrática, e correr livremente pelos caminhos, pelas florestas bastante afastadas das três coisas que pioravam sua moléstia: a opulência, a alta nobreza e o discurso edificante da religião<sup>820</sup>.

Porém, nestas escapatórias, aliás, já na primeira de suas escapatórias<sup>821</sup>, Lamiel cruzaria com outro educador, seu futuro mentor, o Mefistófeles que a curaria. Sansfin, em seu ódio à humanidade, revoltado com a deformidade de seu tempo, em seu próprio corpo transfigurada, se depararia com a então menina adotada por motivos vis no curioso episódio das lavadeiras, as quais em ambos apontariam a marca de Satã.

Desde o princípio, destarte, a identidade e complementariedade destas figuras estaria traçada. No mundo, um seria a questão; o outro, a resposta. Assim é que à sede de Lamiel pela real natureza do amor - e dos homens - , já anunciada no episódio em que a jovem bebe o sangue do pássaro imolado, Sansfin ofereceria nada mais do que a verdade<sup>822</sup>, uma verdade, alerta o mentor, que poderia levar à perdição, posto que o saber era uma dádiva controlada por poucos<sup>823</sup>.

Ora, tal verdade que evoca o médico era a essência mesma da natureza humana, jamais fundada na falaciosa "boa opinião", que desde o início deste trabalho temos destrinchado. O prazer, a libertinagem física, "o sentir com todos os sentidos", diz Stendhal na voz de Sansfin, era a única coisa real no mundo, e, portanto, o único objetivo a ser pelos homens perseguido:

---

820 Ibid., p. 136.

821 Ibid., p. 68.

822 Ibid., p.139.

823 Ibid., p. 120.

[...] écouter la voix de la nature et à suivre tous ses caprices: d'abord l'on se donne du plaisir, [ce] qui est le seul objet pour lequel la race humaine est placée ici-bas; en second lieu, l'âme fortifiée par le plaisir, qui est son élément véritable, a le courage de n'omettre aucune des petites comédies nécessaires à une jeune fille pour gagner la bonne opinion des vieilles femmes en crédit dans le village ou dans le quartier qu'elles habitent.<sup>824</sup>

A esta concepção tão natural do universo, proposta então pela educação do sádico doutor, viria se contrapor a visão do jovem abade Clément, que também pretenderia ensinar algumas coisas àquela alma ainda ingênua. Diferentemente de Sansfin, cujo discurso era seco, duro, nota Lamiel, o eclesiástico docemente teria a ela evocado a bondade supra-humana, a verdade única Deus:

Quelle différence de sa gaieté à celle de cet abbé Clément! Le Sansfin n'est gai du fond du cœur que quand il voit arriver quelque malheur au prochain, le bon abbé, au contraire, est rempli de bonté pour tous les hommes.<sup>825</sup>

Qualquer outra forma de amor que não fosse a celestial, consagrada sob as leis cristãs, ensinava-lhe Clément, seria a desgraça para uma mulher, que então seria vista como uma criminosa desonrada. Daí a importância do casamento, a santificação do amor, ou melhor, das relações entre o gênero feminino e masculino: ele era o único meio de salvar as indefesas mulheres de um sedutor, diz o abade<sup>826</sup>, que com galanterias, em nome de um falso amor - e um falso desejo -, procuraria apenas o triunfo da vaidade.

Apesar de suas palavras claras e adocicadas, no entanto, Lamiel teria percebido a superficialidade das "pequenas verdades" proferidas por Clément, nas quais sequer ele mesmo parecia acreditar:

Au lieu de songer à la pauvreté de ses arguments comparée au raisonnement

---

824 "[...] escutar a voz da natureza e seguir todos os seus caprichos: em primeiro lugar damos prazer a nós mesmos, que é o único objetivo da raça humana na terra; em segundo lugar, a alma fortificada pelo prazer, que é sua verdadeira essência, tem a coragem de não omitir qualquer comediuzinha necessária a uma jovem para ganhar a boa opinião das velhas mulheres no bairro onde residem". Ibid., p. 106.

825 "Que diferença entre sua alegria e a do abade Clément! Sansfin só era alegre no fundo do coração quando via acontecer alguma desgraça ao próximo. O bom padre, ao contrário, está cheio de bondade para com todos os homens". Ibid., p. 107.

826 Ibid., p. 111.

inébranlable comme le granit du docteur Sansfin, elle le vit jeune, plein de naïveté et obligé par sa pauvreté à répéter des raisonnements ridicules auxquels peut-être il ne croyait pas. [...]. "Quelle différence, se disait-elle, entre cette figure et celle d'un Sansfin!..."<sup>827</sup>

Ora, a educação proposta pelo abade assim não poderia surtir efeito. Clément se lhe revelava mais ingênuo na persistência de sua fé do que ela em sua ignorância. O verdadeiro sentimento, claro estava, não era intrínseco ao cumprimento de regras sociais ou religiosas. É o próprio Stendhal quem diz<sup>828</sup>, aliás, que o amor, na idade moderna, só poderia ser encontrado fora do casamento. Esta era uma consequência inevitável não da natureza infiel dos homens, mas da educação errônea que continuamente se tinha oferecido às mulheres.

De fato, repara-nos o autor, bastante inspirado em Tracy, em *De l'Amour*<sup>829</sup>, a educação proposta às mulheres, como fruto do orgulho despótico masculino e de um catecismo caduco, muito teria prejudicado os verdadeiros arroubos do coração. Elas eram educadas apenas para saber o que era útil à vida em sociedade e à vaidade dos maridos, mas jamais o que era conveniente ao desenvolvimento do amor e do prazer.

No entanto, sublinha Stendhal, esse sistema que valorizava a mulher encantadora e submissa como um cordeiro, a mulher elegante em seus modos e vestimentas e ignorante como um asno, acabaria por criar uma contradição dentro de si. Aos poucos, afirma o autor, a educação abreviada e ultrapassada se voltaria contra os maridos, individual, social e politicamente. Além disso, detalha-nos ainda Stendhal, pensando especificamente neste contexto histórico pós-revolucionário, quando muitos maridos faleceram, a mulher teria sido obrigada a assumir o papel de patriarca na educação e manutenção dos filhos. Mas como assumi-lo na falta de bons e verdadeiros conhecimentos sobre o mundo?

Era mais do que preciso, portanto, conclui o autor, que a educação das mulheres, independentemente de sua classe social, fosse revolucionada. Era necessário transgredir as fronteiras entre as atividades exclusivamente masculinas, ou femininas, e oferecer os

---

827 "Em vez de pensar na pobreza de seus argumentos comparada ao raciocínio firme como do doutor Sansfin, ela o viu jovem, repleto de inocência et obrigado por sua pobreza a repetir ideias ridículas às quais ele mesmo não acreditava [...]. 'Que diferença, disse a si mesma, entre esta figura e aquela de Sansfin!'" Ibid., p. 114.

828 *HPI*, p. 263.

829 *DA*, p. 186.

mesmos ensinamentos aos dois gêneros. Assim, a mulher estudaria aritmética, filosofia, história, aprenderia a ler, a escrever... Mas, acima de tudo, ela seria introduzida na real natureza do amor, compreendendo melhor as leis que o regulavam. Leis estas, aliás, que Stendhal suprimiria em favor da liberdade. O casamento, por exemplo, defende o autor, não deveria mais ser fruto de um arranjo, um negócio, e o divórcio, como possibilidade de reconstrução e regeneração amorosa, deveria ser aceito.

Todavia, esta revolução moral, aqui apenas em suas coordenadas apontada, já o sabia o autor, provocaria a ira dos homens "tolos", os quais, enxergando nas mulheres educadas suas rivais, jamais teriam compreendido que a igualdade era afeita à felicidade do corpo e da alma, além de imprescindível ao futuro da nação.

*Avant-garde* em tais ideias, Stendhal, efetivamente, teria chocado seus contemporâneos. Não será preciso recordar que estamos em meio à recuperação de todos os preconceitos e dogmas da corte de Luís XVI, inclusive aqueles que regulavam o casamento, quando Kant era então ressuscitado em suas metafísicas da moral e dos costumes.

Contudo, após a libertinagem que o próprio século XVIII experimentara em seu seio, pensa nosso autor, tal restauração seria mais do que hipócrita: ela era incoerente. A união sexual, definida por Kant<sup>830</sup> como a utilização recíproca dos órgãos alheios, não poderia, destarte, ser novamente categorizada de acordo com seus usos naturais - a procriação - ou antinaturais - o concubinato, a luxúria, o homossexualismo. Sequer o casamento, o meio regularizador desta união, poderia ser entendido como uma relação de posse de pessoas e de bens financeiros visando a preservação da espécie - e da classe.

A esta reabilitação de uma moral coercitiva e infundada, então, Stendhal nos teria oferecido Lamiel, esta heroína que arde pela verdadeira essência do amor e que decide, à revelia da educação e dos modelos de comportamento propostos pelos pais, pela duquesa e pelo abade Clément, aconselhada pela naturalidade de Sansfin, por si mesma procurá-lo.

Nesse sentido, Lamiel retomaria a discussão, iniciada e abortada com a Revolução, acerca do papel social feminino. A começar por seu desejo natural de liberdade transfigurado em experiências sexuais. Com efeito, em recusa à lei maior do casamento,

---

830 KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2003, pp. 60-61.

visto apenas como um contrato sócio-financeiro, a heroína experimentará o amor-físico "antinatural", "transgressor". Mas um amor, interessante dizer, que ela mesma conduzirá.

A primeira de suas experiências, deste modo, torna-se icônica. Lamiel, no bosque de tilhas de Carville, paga à Jean Berville, um rapaz de vinte anos, ajudante de seu tio na escola, para que ele a iniciasse no conhecimento carnal do amor. Longe de ser a vítima burlada de um sedutor ou o objeto de prazeres de um homem elevado, portanto, a jovem assume o papel de sujeito erótico, tradicionalmente associado ao universo masculino, ao escolher o dia e o local de suas aventuras, e manejar seu amante, como uma boneca, de acordo com sua vontade: "Mène-moi *me promener au bois*, lui dit-elle [...] Embrasse-moi, serre-moi dans tes bras"<sup>831</sup>.

Ativa em seus desejos, no entanto, esta heroína não procuraria a companhia do outro por ambição, por interesse, como o fizera Julien. Lamiel não seduz, não engana. Ela jamais teria mentido a seus amantes, a quem deixava claro que o objetivo era conhecer o amor, sentir o gozo da aventura de experimentar o proibido:

Mes parents m'ennuient avec des sermons infinis, et c'est pour me moquer d'eux que je me donne à vous. Je ne vous aime pas; vous n'avez pas l'air vrai et naturel; vous avez toujours l'air de jouer une comédie. [...] Moi, je ne mens jamais; jamais je n'exagère.<sup>832</sup>

Natural, então, em seus instintos e ações, esta heroína se autoproclamará a única dona de seu corpo físico e espiritual. Como Don Juan, para quem a libertinagem é consequência do excesso de energia, como Fausto, para quem a libertinagem é resultado da sede pelo conhecimento<sup>833</sup>, Lamiel encontrará, pela revolta às convenções e leis morais, o prazer essencial da humanidade: o prazer da liberdade.

---

831 "Leve-me para passear na floresta, disse ela [...] beije-me, segure-me em teus braços". *LA*, pp. 146-147.

832 "Meus pais me aborrecem com sermões intermináveis, e é para tirar sarro deles que eu me entrego a você. Eu não gosto de você, você não parece natural e verdadeiro, está sempre representando uma comédia [...] Eu nunca minto, eu nunca exagero". *Ibid.*, p. 158.

833 Interessante a nota de Victor Hugo no prefácio ao *Do Grotesco e do sublime*: *D. Juan, é o corpo; Fausto, é o espírito. Estes dois se completam*". HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 29.

"Une fille qui s'enfuit de chez ses parents se conduit mal. Cela est si vrai qu'elle doit toujours cacher ce qu'elle fait. Or, pourquoi se conduit-on mal? pour s'amuser; [...] Dieux me délivre des amoureux! J'aime mieux ma liberté que tout"<sup>834</sup>.

O episódio em que Lamiel se metamorfoseia, com a ajuda de folhas de azevinho, em uma mulher doente e feia, neste contexto, portanto, torna-se expressivo. Como a ensina Sansfin<sup>835</sup>, a mulher que tem uma conduta exemplar e não se entrega às suas vontades, viraria presa fácil ao inimigo. Por esse motivo, era preciso inverter a relação e colocar o homem a serviço de seus prazeres. Ora, é o que Lamiel faria com o uso deste disfarce. Ocultando sua beleza, não sua sexualidade, como bem nota Manzini<sup>836</sup>, ela afirmaria sua independência como mulher e protegeria sua natureza.

Livre, portanto, da imitação de modelos, apenas metamorfoseando os papéis *sociais* (grifo nosso) tradicionais, a heroína em muito distaria do herói do *Rouge*. Ela não se associaria ao engano, à galanteria, à vaidade; seu pacto era apenas consigo mesma, com sua ânsia natural pela libertação. Por essa razão a filha do Diabo recusaria as diversas ligações amorosas que ao longo do romance lhe são propostas: seus parceiros se mostravam mais preocupados em dizer coisas delicadas, de bom-tom, bastante afetadas, do que revelar a energia de seus sentimentos<sup>837</sup>.

A hipocrisia, o uniforme deste século, o único meio de sucesso, segundo Sansfin, não teria tido efeito nesta alma: "[...] elle se sentait une incapacité complète pour cette hypocrisie de tous les instants"<sup>838</sup>. Ela era contrária ao espírito livre da menina, que inconscientemente conclui que as máscaras não protegem, mas sujeitam seu natural.

Não teria sido à toa, destarte, o duplo encontro final com o abade Clément e com o libertino frio, o Marquês de La Vernaye. Como nos aponta Manzini<sup>839</sup>, estas duas figuras representariam, na hipocrisia, Julien Sorel: o jovem seminarista, ingênuo e pouco crédulo

834 "Uma menina que foge da casa de seus pais se comporta mal. Isso é tão verdadeiro que ela deve sempre esconder o que faz. Ora, porque nos comportamos mal? para se divertir; [...] Deus me livre dos amorosos! Amo minha liberdade acima de tudo". *LA*, p. 171.

835 *Ibid.*, pp. 105-106.

836 MANZINI, Francesco. *Stendhal's Parallel Lives*. Bern: Peter Lang, 2004, p. 452.

837 *LA*, p.175.

838 "[...] ela sentia uma incapacidade completa por esse tipo de hipocrisia de todos os instantes" *LA*, p. 116.

839 MANZINI, Francesco. op. cit., pp. 438 e 449.

em seu Deus que enxerga a Sra. de Rênal, e o aristocrata vaidoso e galante que encontraríamos nas ruas de Paris caso não tivesse dado o *coup de pistolet*. Ora, se Stendhal, por contrate enleva estas figuras, é para indicar o verdadeiro caminho da revolução neste século, caminho este que, à diferença do herói do *Rouge*, Lamiel sabiamente escolhe.

#### 4.2.3 Um Don Juan *bossu*

---

Mas não apenas em La Vernaye libertino e no doce abade Clément Julien Sorel sobreviveria. Na verdade, é com Sansfin que sua imagem fundamentalmente se mesclaria, como observamos nas duas cenas de apresentação desta figura.

A primeira visão de Sansfin que nos oferece o narrador<sup>840</sup>, por volta de 1830, é a de um médico de 25 anos, frequentador do salão da duquesa de Miossens, que se acreditava um homem de espírito, galante, enfim, um Don Juan com uma lista imensa de amantes.

Mas este homem que dizia ser a melhor tática de conquista contar apenas os sucessos, jamais as falhas<sup>841</sup>, era o oposto do que pretendia. Na verdade, Sansfin não era o grande amante das mulheres. Os convivas do salão, assim como as lavadeiras do episódio em que cruza com Lamiel, bem o sabiam. E, por esta razão, dele riam.

De fato, o médico pagava por seus amores, posto que, em sua feiura, era incapaz de conquistá-los. Ora, tudo o que desejava o mentor de Lamiel, então, conta-nos Stendhal, era esquecer, pela mentira, seu "triste envelope"<sup>842</sup>, sua corcunda disforme, seu defeito monstruoso:

---

840 *LA*, pp. 44-45.

841 *Ibid.*, p. 98.

842 *Ibid.*, p. 93.

Je crois qu'il inventait les détails d'un roman par lui préparé à l'avance, et, en les racontant, il en jouissait, car ce n'était point un homme sans imagination<sup>843</sup>.

À diferença da corcunda de Quasimodo, símbolo da opressão de um povo, bem o repara Thompson<sup>844</sup>, o defeito de Sansfin encarna os defeitos e as doenças do mundo, os pecados de uma classe diabólica, que veio, com a Revolução, instaurar o medo e o tédio em todos os lugares. Este corpo excluído de uma concepção ideal de beleza, deste modo, teria nutrido um ódio descomunal por toda a raça humana, da qual, a todo instante, desejava se vingar:

"Canaille! Canaille infâme! s'écriait le docteur entre ses dents. Infâme canaille que ce peuple! Et dire que je ne prends jamais un sou de tous ces coquins-là, quand la Providence me venge, en leur envoyant quelque bonne maladie!"<sup>845</sup>.

Mas esta vingança, esta energia cruel que pulsa em seu sangue, não seguiria o curso da ação, a não ser no episódio do pássaro imolado. Ela se materializaria, quase sempre, por meio de palavras, de discursos:

Si la nature m'a donné une triste enveloppe, je sais manier la parole et me rendre maître de l'opinion de sots et même, ajouta-t-il avec un sourire de satisfaction, de l'opinion de gens d'esprit [...].<sup>846</sup>

Se alguma vantagem teria a deformidade trazido a seu espírito, então, diz Sansfin<sup>847</sup>, era justamente sua capacidade de reparar aos menores detalhes, e de criticá-los, ou melhor, de tratá-los. O encontro com Lamiel, neste sentido, teria dado a oportunidade de ver seu projeto diabólico de cura e transgressão em movimento. Tal como Mefistófeles, que também fora médico, ele ofereceria, por meio da iniciação à verdade, a alma da jovem ao inferno.

---

843 "Acredito que ele inventada os detalhes de um romance com antecedência por ele mesmo preparado, e, contando-os, ele sentia prazer, porque não era um homem sem imaginação". Ibid., p. 45.

844 THOMPSON, C. W. *Lamiel, fille du feu: essai sur Stendhal et l'énergie*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 99.

845 "Canalha! Canalha infâme!, berrou Sansfin. Canalha infâme, este povo! E dizer que nunca tiro um centavo destes patifes, quando a Providência me vinga, enviando-lhes qualquer boa doença". *LA*, p. 61.

846 "Se a natureza me deu um envelope triste, eu sei manejar a palavra e me fazer mestre da opinião dos tolos e, até mesmo, acrescentou com um sorriso de satisfação, da opinião de pessoas inteligentes". Ibid., p. 93.

847 Ibid., 97.

Apesar de seu ódio bastante natural e de seu empenho na revolta contra o gênero humano, no entanto, Sansfin teria sido sempre uma figura cômica, boba, digna do riso e da zombaria comum. Uma figura que, ao fim, seria burlado e superado por sua própria cria. Basta-nos, para nisso crer, a cena em que, vitimizado pelas lavadeiras, delas pretendendo se vingar, o médico cai de seu cavalo. Este ser desajeitado, pela segunda vez, então, se encontraria com Julien, o qual vive um episódio parecido na mansão dos La Mole.

Além disso, suas pretensões jacobinas se revelariam outras (ou ultras?). De fato, quando adota Lamiel como instrumento de contestação, Sansfin, na realidade, pensa apenas nas vantagens financeiras e sociais que tal aliança poderia lhe prover em meio aos Miossens. A mesma motivação o levaria, mais tarde, a sugerir o casamento entre Fédor e Lamiel. Ora, não podemos nos esquecer que Sansfin é ainda um burguês, e um burguês, em sua feiura, bastante vaidoso. E tal como nosso Julien, ele imaginaria que o sucesso, neste século apenas alcançado por meio da hipocrisia, era sinônimo da ascensão social.

A revolta contra a sociedade, destarte, revela-se a vontade extrema de um ser às margens a ela pertencer. Neste ponto, o menor sádico já são se afastaria daquele odioso mundo, que "n'était qu'une mauvaise comédie, jouée sans grâce, par d'infâmes menteurs, par de coquins sans grâce [...]"<sup>848</sup>.

Este Don Juan tortuoso, *bossu*, deste modo, nada poderia ter revolucionado, senão a alma de Lamiel. Era este o seu único mérito, posto que a libertinagem das palavras se mostrara incapaz de se transfigurar em um verdadeiro ato de energia, um *coup de poignard* em meio à multidão. Mas não teria sido este Sansfin o próprio autor? Um homem que não se ajustava a seu tempo, que odiava seus contemporâneos? Que desengonçado teria caído publicamente de um cavalo<sup>849</sup>? Que em sua fealdade jamais teria conquistado uma mulher? Que pretendeu a todos criticar por meio das palavras, mas que nunca teria partido à verdadeira revolução? E que, enfim, falho em seu donjuanismo ideal, teria admitido o novo império da mulher?

---

848 "era apenas uma comédia ruim, representada sem graça, por infames mentirosos, por arteiros sem graça [...]" Ibid., 105.

849 Cf. *VHB*, p. 406.

#### 4.2.4 Entre a libertinagem e a libertação: uma revolta incendiária

---

Mas o que era, enfim o amor?

Se Lamiel parece encontrar, por meio das primeiras transgressões, o caminho da libertação de seu corpo, sua alma, até o planejado fim do romance, parecia presa a esta questão inicial:

L'ancien problème qui l'agitait à ... (le village de Hautemare) vivait encore dans toute son énergie au fond de son coeur: "L'amour dont tous ces jeunes gens parlent existe-t-il en effet pour eux, en sa qualité du roi des plaisirs, et suis-je insensible à l'amour?"<sup>850</sup>.

Com efeito, após as diversas experiências sexuais da juventude, Lamiel chegaria nas orgias dos salões de Paris com a mesma dúvida retórica: "Comment, ce fameux amour ce n'est que ça!"<sup>851</sup>. Na verdade, é a libertinagem, ou o que se convencionou chamar de *prazer*<sup>852</sup>, *neste mundo* [grifo nosso], que lhe parece vulgar<sup>853</sup>.

Ora, tal afirmação viria aqui se chocar com a "verdade" de Sansfin, o porta-voz de Stendhal no romance. Porém, deve-se pensar, como em parte já fizemos no capítulo sobre Julien, complementado pela análise de *Don Giovanni*, nas mudanças que sofreram os modos de amar e sentir na virada dos séculos.

Burlada pela Revolução, a libertinagem, que nos salões do XVIII fora sinônimo de glória, de alegria, de poder e de elegância, a libertinagem, que outrora permitira a ascensão e parcial liberação das mulheres, fatalmente perderia sua qualidade intelectual e filosófica. Corrompida pela falsa moral da burguesia então vitoriosa, conta-nos Musset em sua

---

850 "O antigo problema que a agitava em... (a cidade de Hautemare) ainda vivia em toda sua energia no fundo de seu coração: 'O amor do qual falam esses jovens, existe efetivamente para eles, em sua qualidade de rei dos prazeres, e sou eu insensível ao amor?'. *LA*, p. 202.

851 ""Como? Este famoso amor é apenas isso?" *Ibid.*, p. 149.

852 *Ibid.*, p. 201.

853 *Ibid.*, p. 202.

*Confession*, ela se associaria ao deboche, à depravação, à sujeição. Adquiriria, mesmo, o status de doença, o babilanismo, a falha das *ligações* [grifo nosso].

Em meio aos salões híbridos do XIX, então, a arte da conquista, os jogos de sedução, a galanteria vaidosa, recorda-nos Goldzink<sup>854</sup>, dariam espaço às orgias de corpos vazios, sem identidade, sem envolvimento, bem como à prostituição, o coito maquinal, o gozo vendido. Neste momento, a mulher perde a qualidade de presa a ser caçada e se torna uma mercadoria - desprezível - a ser adquirida. Sujeita às mais ignóbeis relações, portanto, a libertação feminina, que outrora se deu no domínio do corpo, converte-se em quimera.

Lamiel, neste sentido, é uma heroína privilegiada. Ela se destacaria, com sua esperteza, por meio de sua energia transfiguradora, de todos os corpos destes meios corrompidos. E mesmo manejaria seus amantes, dos quais ela jamais sentimental ou financeiramente dependeria. No entanto, tal independência não quer dizer que o meio não a tentasse violar. Na verdade, lembra-nos Pion<sup>855</sup>, o seu corpo, tal qual o do pequeno pássaro, antes um animal livre, seria por diversas vezes ameaçado.

Não é, portanto, como acreditou a autora, que Lamiel sofresse de uma real impotência erótica. Não é ela o sujeito incapaz de sentir o prazer físico, tal como o fora Fabrice, em sua frieza inicial, ou Julien, em sua negra ambição. Na realidade, é o modo de amar de seus contemporâneos que a impedem de sentir o gozo carnal. *Neste mundo* [grifo nosso], com tais exemplares de amantes, desprovidos de paixão, de energia e de vontades, acima de tudo, teria sido, de fato, impossível ter algum tipo de satisfação. É o que Mme. Le Grand explica a Lamiel:

- Eh bien! non, s'écria Lamiel, je m'ennuierais moins et saurais que faire de ma vie. L'amour, qui paraît faire le souverain bonheur de tout le monde, me paraît une chose fort insipide et si j'ose tout dire fort ennuyeuse.

- Ce qui veut dire peut-être que vous avez été aimée par un ennuyeux.<sup>856</sup>

---

854 GOLDZINK, Jean. *À la recherche du libertinage*. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 217.

855 *LA*, p. 171.

856 "-Bem! Não, gritou Lamiel, eu me entediaria menos e saberia o que fazer com minha própria vida. O amor, que parece fazer a felicidade soberana de todos, me parece uma coisa muito seca e se ousar dizer, muito tediosa. - O que significa que talvez você tenha sido amada por um tedioso". *Ibid.*, p. 177.

Dito isto, concluímos que o amor-físico não era um amor vulgar, selvagem. O era, sim, neste momento, posto que contaminado com as *bêtes* da Restauração. Haveria, então, um abismo entre o que chamaríamos de libertinagem social, esta praticada com o corpo nos meios mundanos, e a libertinagem individual, aquela da busca da libertação do corpo e da alma.

Apesar de a primeira não mais, neste século, engendrar a liberdade, à Lamiel teria servido ainda como meio de aprendizado, de autoconhecimento de sua matriz energética. Por meio dela a filha do diabo reconheceria as falsidades dos preceitos religiosos e sociais de seu tempo, e afirmaria sua individualidade. A própria heroína, aliás, é quem afirma o papel positivo do amor-físico em seu percurso:

Je n'ai pas cru faire mal en me donnant à des jeunes gens pour lesquels je n'avais aucun goût. Je désire savoir si l'amour est possible pour moi. Ne suis-je pas maîtresse de moi?<sup>857</sup>

Mais libertária do que libertina, então, seria Lamiel. Por essa razão não se pode dizer, como quis a crítica, que com esta heroína Stendhal tenha retornado aos libertinos do século XVIII, ou às leituras libertinas que o fascinavam desde a infância. Ela não era a marquesa de Merteuil, para quem a libertinagem esteve sempre associada à vaidade, à disputa, e, portanto, à liberação fria de seu corpo. Ao contrário, muito mais preocupada com a transgressão das amarras sociais do que com a dominação do sexo oposto, Lamiel teria ao século precedente, e a suas heroínas, superado.

Tanto é que o próprio Stendhal, em sua *Vie de Henry Brulard*, relata-nos ter visto esta grande figura, no fim de seus dias, corroída em seu decadentismo e inadequação ao novo século:

J'ai donc vu cette fin des moeurs de Mme. de Merteuil comme un enfant de neuf ou dix ans dévoré par un tempérament de feu peut voir ces choses dont tout le monde évite de lui dire le fin mot.<sup>858</sup>

---

857 "Não acho que tenha feito mal em me dar aos jovens pelos quais eu não gostava. Eu queria saber se o amor era possível para mim. Não sou dona de mim mesma?" Ibid., pp. 207-208.

858 "Então vi este fim de costumes de Mme. de Merteuil como uma criança de 9 ou 10 anos devorada pelo

Ora, afirma Béatrice Didier<sup>859</sup>, a Revolução de 1830 não era nem poderia ser a de 1789; Sansfin não poderia ser um Valmont, da mesma forma que Lamiel não poderia ser a Merteuil. A recuperação, por parte de Stendhal, da questão da libertinagem, portanto, parece-nos mais a conclusão daquele assunto que o perseguira desde seus primeiros escritos: o corpo reinava sobre a alma, ou o oposto? Parece-nos que, por meio de Lamiel, o autor teria finalmente encontrado sua resposta.

O corpo, claro estava, era a matriz da energia humana. Porém, a alma, a aura sensível, a curiosidade fáustica, era o seu mentor. Daí a razão para que a libertinagem não fosse o fim das relações humanas, mas um meio, o caminho para o encontro com a real liberação: o amor-paixão.

Amor, este, aliás, herdeiro do amor-físico, e, como ele, fora das convenções, transgressor e natural. O único, portanto, definira Stendhal, em que corpo e alma estariam em conjunção, em que sensação e sentimento, longe de se confundirem, como aconteceu na filosofia do século XVIII, se somariam.

Lamiel, então, após este percurso iniciático nos prazeres da carne, quando enfim encontrasse uma alma idêntica a si, enérgica, imprevisível<sup>860</sup>, não tediosa, quando enfim se deparasse com um verdadeiro caráter<sup>861</sup>, libertaria não apenas seu corpo, como sua energia, então transfigurada em ato, em revolta.

"[...] Soit par le véritable amour, ou simplement, mais peut-être ceci est froid, par amour sur l'énergie véritable qui ne s'affaisse pas dans les luxures du repos, sûre qu'elle est de se trouver au moment de l'action"<sup>862</sup>, conta-nos o autor, Lamiel, então, se unirá ao jovem

---

temperamento de fogo poderia ver estas coisas das quais todo mundo evita dizer uma palavra". *VHB*, p. 93.

859 DIDIER, Béatrice. "La femme du XVIII<sup>e</sup> siècle selon Stendhal". In: *L'Année Stendhalienne*, v. 8. Paris: Honoré Champion, 2009, pp. 15-28, p. 27.

860 *LA*, p. 171.

861 *Ibid.*, p. 243.

862 "Seja pelo amor verdadeiro, ou simplesmente, mas talvez isso seja frio, pelo amor da energia verdadeira, que não cede às luxúrias do repouso, certa que ela se encontra no momento de ação" *Ibid.*, p. 212.

ladroão Valbaire<sup>863</sup>, um autêntico modelo da Idade Média<sup>864</sup>, o homem afeito às grandes ações que Lamiel em suas primeiras leituras "criminosas" idealizava.

Na contracorrente do que afirma a crítica, então, acreditamos que o encontro com este amor não é uma regressão no feminismo libertário traçado desde as primeiras linhas do romance. Ele não subjugaria a heroína, não aprisionaria, no sentimentalismo, sua energia. À diferença de Fabrice e Julien, o amor-paixão encontrado por Lamiel seria libertador, revolucionário. Apenas com o encontro deste seu duplo, que "fazia a guerra contra a sociedade que lhe fazia guerra"<sup>865</sup>, ela teria dado curso à raiva que sentia pelo gênero humano<sup>866</sup>.

A transgressão de Lamiel, desde então, ultrapassaria o âmbito da individualidade, enquanto mulher que se opõe aos dogmas e legislações contra seu sexo, em direção ao social como um todo. Libertina e libertária, ela realizaria por completo a revolução almejada por Stendhal. Ela e seu bandido, seres de exceção, das margens enlevados e às margens devolvidos.

De fato, entre um *coup de poignard* e a visão parcial de um corpo nu, estes dois seres naturais teriam se (re)conhecido<sup>867</sup>. E entre o *coup de poignard* e a visão parcial de um corpo nu, estes seres teriam sucumbido. Valbaire é preso, julgado e guilhotinado pela justiça humana. E Lamiel, retornando a sua origem infernal, atearia fogo no Palácio da Justiça, deixando-se consumir pelas chamas de seu verdadeiro pai até que restasse apenas o corpo desprovido da carcaça, os ossos nus da indiferenciação animal.

Ora, o mundo pós-napoleônico não seria somente dividido entre *dupes* e *fripous*<sup>868</sup>, como definiu Sansfin<sup>869</sup>. Por este ato de violência, de revolta, criminoso, a marca da bravura pessoal e da força de caráter que o mentor acreditou inexistir, Lamiel teria suplantado mesmo, por meio da ironia, o heroísmo de outrora, muito associado às questões de classe,

---

863 O original deste herói fora o bandido Pierre François Lacenaire, guilhotinado em 1836, e que Stendhal recuperaria, como Julien, da Gazette des Tribunaux.

864 Ibid., p. 184.

865 Ibid., p. 242.

866 Ibid., p. 143.

867 Ibid., p. 242.

868 "Tolos e patifes".

869 Ibid., p. 118.

na afirmação de um outro, e verdadeiro, heroísmo: o de Don Juan.

Neste século, parece ter nos indicado o autor, é a mulher quem vem realizar com sucesso a batalha donjuanesca. Na verdade, é *esta* (grifo nosso) mulher, de um caráter quase que meridional<sup>870</sup>, esta mulher órfã<sup>871</sup> e, portanto, expatriada; esta mulher natural, ativa, apaixonada, virtuosa, jamais corrompida, jamais coquete ou galante como as mulheres francesas, que triunfaria na revolta essencialmente romântica.

É Lamiel quem recupera todas aquelas vítimas não passivas de Don Juan, passando por Tisbea e Zerlina, as interesseiras, e principalmente por Dona Anna, a salvadora, e quem reintegra, em sua constituição, as outras amazonas stendhalianas, como Mathilde, a autora de seu próprio romance, Sanseverina, a ardilosa tia e mentora de Fabrice, e Béatrice, a filha que faz justiça com as próprias mãos, na configuração de um heroísmo ideal.

É esta filha do diabo, e não Julien, quem se tornaria o verdadeiro Don Juan das monarquias modernas, um Don Juan que se mata, não morre. E nesta diferença crucial o mito se atualizaria: o Império da Mulher, finalmente, e por suas próprias mãos, se estabeleceria.

---

870 Ibid., p. 200.

871 Julien Sorel, recordemos, também é órfão, mas apenas de mãe.

## **CAPÍTULO V**

### ***À LA FOIS UN SAINT-PREUX ET UN VALMONT: AS CONCLUSÕES DO BEYLISMO NA FIGURA DE DON JUAN***



Criar o mito até que a História enfim o incorpore: tal é, sem dúvida, o percurso do Romantismo stendhaliano. Porém, criar, no universo do autor, não é apenas inaugurar o novo. É, outrossim, recuperar o outrora, se assenhorar do alheio. É buscar o ideal em sua gênese e trazê-lo ao mundo das formas real, e também procurar o real em sua decadência e conduzi-lo à cristalização.

O mesmo trajeto pretendeu seguir esta dissertação, que trouxe à tona, desde as primeiras linhas, um autor que ansiava pela *mimesis* de seu tempo, mas que, saudoso não da França libertina do XVIII, e sim de uma França que jamais existira, ou melhor, que existira na Itália ou na Espanha, viria inaugurar um projeto de crítica e de escrita por meio do contraste e da transfiguração.

Como bem assevera Ortega y Gasset<sup>872</sup>, era esta a doutrina típica do século XIX, então dividida entre o pessimismo e o idealismo. Com o que concorda nosso autor ao notar que, na análise do coração do homem contemporâneo, seus próprios desejos e aspirações fatalmente resvalariam em direção ao ideal:

Au fond, si je désirais quelque chose, c'était de connaître les hommes. Tous les mois peut-être je retrouvais cette idée, mais il fallait que les goûts, les passions, les cent folies qui remplissaient ma vie, laissassent tranquille la surface de l'eau pour que cette image pût y apparaître.<sup>873</sup>

A obra stendhaliana, como vimos, de fato se configuraria entre a verdade áspera, o *miroir* deste século e o *rouge*, o belo de qualidade platônica que o autor desejou ver em nos homens de seu tempo. Era esta a admirada técnica do *chiaroscuro*, o limite entre o visível e o oculto, o jogo da sombra com a luz, por meio da qual o autor teria nos revelado, tal como Victor Hugo<sup>874</sup>, a harmonia - ou indiferença - entre o grotesco e o sublime, entre o disforme e o gracioso.

Porém, quando procurasse suas sombras sublimes, Stendhal recusaria a simples

---

872 ORTEGA Y GASSET, José. Amor em Stendhal. In: STENDHAL. *Del amor*. Tradução Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1973, p. 11.

873 "Basicamente, se eu desejava alguma coisa, era conhecer os homens. Todos os meses, talvez encontrasse essa ideia, mas era preciso que os gostos, as paixões, as centenas de loucuras que preenchiam minha vida, deixassem tranquila a superfície da água para que a imagem verdadeira pudesse aparecer". *SE*, p. 1504.

874 HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 86.

cópia dos modelos passado. O belo ideal que observamos na ficção do autor nascer estava estritamente ligado ao conceito de necessidade. Ora, o que este século, esta nação, ininterruptamente se perguntava Stendhal, precisava?

Duas coisas: a energia e o amor, ambas qualidades da paixão. Para tanto, desejou reviver o herói de outro século, um herói ainda vivo em seu imaginário: Don Juan. Seria esta figura, e não outra, pensando no conjunto de análises feitas pelo presente trabalho, que teria assumido o posto de herói essencialmente romântico.

Com efeito, em luta contra as hipocrisias religiosas e sociais de seu tempo, em reação à vaidade, à galanteria, Don Juan teria rapidamente se tornado o ícone do egotismo stendhaliano, o qual prezava, acima de tudo, a expressão da vontade e a busca da liberdade<sup>875</sup>. Busca esta, aliás, que se daria essencialmente pela transgressão, pela contestação, enfim, pela revolução individual. Como afirma Ali Abassi<sup>876</sup>, o herói, neste triste século XIX, não seria apenas o problemático, o desajeitado no mundo de Lukács. Seria, sim, um herói híbrido, isto é, um herói que na afirmação de sua essência necessariamente sucumbiria.

No entanto, Stendhal, no percurso de seu Romantismo, sempre teria oscilado se esta afirmação se daria por meio da liberação do corpo, a libertinagem física, ou da alma, o encontro com o amor (-paixão). É o que esta nota em seu diário de 1811 nos indica:

[...]dans ce temps j'avais lu les *Liaisons dangereuses* et j'y cherchais des *émotions*. [...] À la qualité d'être extrêmement sensible, je joignais donc, en 1800, 1801 et 1803, celle de vouloir passer pour roué, et l'on voit que j'étais seulement l'opposé de ce caractère.<sup>877</sup>

Definindo a si mesmo como simultaneamente um Saint-Preux e um Valmont, um ser

---

875 Interessante a colocação de Stendhal, no prefácio à *De l'Amour*: "On peut reprocher de l'égotisme à la forme que j'ai adoptée. On permet à un voyageur de dire: 'J'irais à New-York, de là je m'embarquai pour l'Amérique du sud, je remontai jusqu'à Santa-Fé-de-Bogota. Les courins et les moustiques me désolèrent pendant la route, et je fus privé, pendant trois jours, de l'usage de l'oeil droit'."

876 ABASSI, Ali. *Stendhal Hybride: Poétique de désordre et de la transgression dans le Rouge et le Noir et La Chartreuse de Parme*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 09.

877 "[...] neste tempo lia as *Ligações Perigosas* e procurava nelas emoções. [...] Por ser extremamente sensível, pretendi, em 1800, 1801 e 1803, me passar por um libertino, mas é visível que fui exatamente o contrário". *JN*, pp. 1115-1116.

disposto a amar e ser amado<sup>878</sup>, então, este autor buscaria ora as verdades de Helvétius, ora as cristalizações de Rousseau. Mas, como vimos, a sensibilidade adquirida das leituras deste último parecem ter triunfado, por conta da interferência das *bêtes*, à filosofia libertária do primeiro.

O fato é que o amor, seja em sua forma física ou apaixonada, teria sido o único interesse de Stendhal. Além disso, afirma autor<sup>879</sup>, o amor-paixão, na sociedade moderna, seria tão natural - e tão transgressor - quanto o amor-físico para os selvagens. E apresentar à França o natural como belo ideal, na forma em que fosse, pensa o autor, teria sido uma grande inovação:

Ceci paraîtra tout simple à notre Italie, le naturel dans les façons, dans les discours, y étant le beau idéal; mais en France, pays plus affecté, ce sera une grande innovation.<sup>880</sup>

A escolha de Don Juan como modelo romântico, neste ponto, se revela estratégica. Ele era o único, neste momento, capaz de reunir as dicotomias essenciais do autor. De fato, somente nele, como herói do amor, jamais da hipocrisia, poderiam coexistir estes dois polos característicos do século XIX.

Entre a energia e a melancolia, entre a prisão e a liberdade, entre a Itália e a Alemanha<sup>881</sup>, portanto, transitaria Stendhal com Don Juan. E, neste trânsito, o autor com o herói se identificaria. Isso porque ambos, cada qual à sua maneira, teriam proposto a revolução em seu tempo.

Na verdade, o que fez Stendhal ao resgatar este herói de diversas maneiras no século XIX, foi retomar, na essência, aquela Revolução coletiva precocemente abortada, aquela Revolução "suspendue et non terminée par le despotisme de Napoléon et la *théocratie* des Bourbons"<sup>882</sup>, e trazê-la ao domínio do indivíduo para que fosse, então, com sucesso

---

878 *VHB*, p. 369.

879 *DA*, p. 265.

880 "Isso vai parecer simples a nossa Itália, o natural nos modos, no discurso, sendo este seu Belo Ideal; mas na França, país mais afetado, isto será uma grande inovação". *PRO*, p. 69.

881 *DA*, p. VII.

882 "suspendida e não terminada pelo despotismo de Napoleão e a teocracia dos Bourbons". *CPI*, p. III.

terminada. É a isto que seus personagens, heróis não míticos, mas humanos como Don Juan, lhe serviriam.

Transfigurados, por meio da luta, pelo contraste ou pela semelhança, em *miroirs* de seu tempo, então, estes Juans teriam oferecido a Stendhal, o autor romântico sempre insatisfeito com os seus, a oportunidade de finalmente se reconciliar com sua pátria. Bem o recorda Crouzet<sup>883</sup>, se a energia deveria voltar na época moderna, uma vez que este é o efeito natural das guerras e revoluções, é por meio da literatura que ela encontraria sua expressão, e se faria, portanto, atual, verdadeira.

Neste século, apenas o império das palavras, ao lado das mitologias, poderia acelerar aquele *état en révolution* que borbulhava na alma de seus contemporâneos e que então começava a descobrir o verdadeiro caráter do homem sob Restauração. Um caráter, cumpre enfim com todas as letras dizer, que procurou a paixão, a energia, a ternura, o amor; que quis se entregar aos movimentos e impulsos de seu coração; mas que, ao mesmo tempo, esteve em choque com a realidade terrível de seu tempo e com a maioria daqueles que ainda persistiam em certos modos de agir em sociedade, que ainda se utilizavam do cálculo, da hipocrisia e da vaidade. Um caráter que, nessa dualidade verdadeira, procurou Stendhal retratar por meio da cristalização de Don Juan.

O que o homem queria - e precisava -, e o que ele ainda era; o íntimo de sua alma, de seu coração, e a realidade dos costumes de seu país, de seu século: tais seriam as duas verdades almeçadas desde o princípio no *Beylisme*. E nos bastaria o exemplo de Octave, em *Armance*, para que a pergunta feita pelo próprio autor em prefácio a obra fosse respondida: diante dessa França do XIX "exigerez-vous que des personnages passionnés soient de sages philosophes, c'est-à-dire n'aient point de passions?"<sup>884</sup>. Octave bem que tentou ser apenas um triste filósofo, mas seu coração seria desvelado: amaria para sempre Armance. O mesmo aconteceria com o público francês e com as artes, prevê Stendhal.

Mas, para revelar tudo isso, diz o autor, seria preciso muito mais do que audácia. "Il

---

883 CROUZET, Michel. Stendhal et l'énergie: du Moi à la Poétique. *Romantisme*, n. 46, v. 14, pp. 61-78, 1984, p. 69.

884 "Exigiriam, vocês, que personagens apaixonados sejam sábios filósofos, isto é, que não possuam paixões?". Id., *Avant-Propos à Armance* (1827). In: *REN I*, p. II.

faut du courage pour être romantique"<sup>885</sup>. Pois, até que o Romantismo nessa forma triunfe, por muitos será criticado, por muitos será julgado, e até lá, lamenta, a *vox populi* ainda não o reconheceria. No entanto, suas esperanças terão por alvo os jovens, os mesmos jovens que em 1822 vaiaram Shakespeare, pois apenas eles, não os velhos habituados às mesmices sociais e literárias, poderiam aceitar o novo, e poderiam, talvez, como Julien, como Lamiel, empreender a verdadeira revolução. Um dia, tem fé Stendhal, eles reconheceriam as tolices anacrônicas produzidas pelos clássicos e falsos românticos em favor do que seu tempo de fato precisava, de fato revelava.

Por ora deixaria nosso autor sua obra, escrita em língua francesa, mas não em *literatura francesa* (grifo do autor)<sup>886</sup>, aos leitores de exceção. E é a estes que ainda deixamos o presente trabalho de pesquisa.

*To the happy few*

---

885 "É preciso coragem para ser romântico". *RS*, p. 34.

886 *DA*, p. 145.



## **ANEXO**

### **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**





**Guido Reni**

(Bologna 1579 - 1642)

*Il ritratto di Beatrice Cenci*

1600 ca.

Tela, 75x50 cm

Inv. 1944

Collezione Barberini; acquisto dello Stato 1934.





**Raffaello Sanzio e Giulio Romano**  
(1518 - 1520)  
*Trasfigurazione*  
Olio su tavola, 405x278 cm  
Pinacoteca vaticana, Città del Vaticano



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

### De Stendhal

- STENDHAL. *A Cartuxa de Parma*. Tradução Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Armance*. In: *Romans et nouvelles I*. Paris: Michel Lévy frères, 1854.
- \_\_\_\_\_. *Armance*. Tradução Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Chroniques Italiennes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1855.
- \_\_\_\_\_. *Chroniques pour l'Angleterre: contributions à la presse britannique (1824-1825)*. Grenoble: Univ. Stendhal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance I (1800-1821)*. Paris: Gallimard, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance II (1821-1834)*. Paris: Gallimard, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance III (1835-1842)*. Paris: Gallimard, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance inédite*. Paris: Michel Lévy Frères, 1855.
- \_\_\_\_\_. *Courrier anglais I*. Paris: Le Divan, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Courrier anglais II*. Paris: Le Divan, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Courrier anglais III*. Paris: Le Divan, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Courrier anglais IV*. Paris: Le Divan, 1936.
- \_\_\_\_\_. *De l'amour*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857.
- \_\_\_\_\_. *Des Beaux-Arts et du caractère français: Salon de 1827*. In: *Mélanges d'art*. Paris: Le Divan, 1932.
- \_\_\_\_\_. *Do amor*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- \_\_\_\_\_. *Dom Blás*. Tradução Bráulio Sánchez Sáez. São Paulo: Clube do livro, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Écoles Italiennes de Peinture I*. Paris: Le Divan, 1932.
- \_\_\_\_\_. *Ernestina ou as 7 fases do amor*. Tradução Antônio M. Gonçalves. Sintra: Colares, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854.
- \_\_\_\_\_. *Histoire, Littérature, Beaux-Arts, Voyages*. Paris: Nilsson, s/d.
- \_\_\_\_\_. Journal. In: *œuvres Intimes*. Paris: Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_. *La chartreuse de Parme*. Paris: Michel Lévy Frères, 1864.
- \_\_\_\_\_. *Lamiel*. Paris: Flammarion, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Le rouge et le noir*. Paris: Flammarion, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Lucien Leuwen*. Tradução Marcos Santana. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Lucien Leuwen*. Paris: Gallimard, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Mélanges d'art*. Paris: Le Divan, 1932.
- \_\_\_\_\_. *Mélanges d'art et de littérature*. Paris: Michel Lévy Frères, 1867.
- \_\_\_\_\_. *Mélanges de littérature II*. Paris: Le Divan, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Mélanges de littérature III*. Paris: Le Divan, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Mélanges de politique et d'histoire II*. Paris: Le Divan, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Mélanges intimes et Marginalia I*. Paris: Le Divan, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Mélanges intimes et Marginalia II*. Paris: Le Divan, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Mémoires d'un touriste I*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854.
- \_\_\_\_\_. *Mémoires d'un touriste II*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854.
- \_\_\_\_\_. *Molière, Shakespeare, la comédie et le rire*. Paris: Le Divan, 1930.

- \_\_\_\_\_. *Napoléon*. Paris: Éditions de la Revue Blanche, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Napoleão*. Tradução Eduardo Brandão e Kátia Rossini. São Paulo: Boitempo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas (I, II, III, IV)*. Tradução Consuelo Berges. Madrid: Aguilar, 1964.
- \_\_\_\_\_. *œuvres Intimes*. Paris: Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Pages d'Italie*. Paris: Le Divan, 1932.
- \_\_\_\_\_. *Pensées: Filosofia Nova I*. Paris: Le Divan, 1931.
- \_\_\_\_\_. *Pensées: Filosofia Nova II*. Paris: Le Divan, 1931.
- \_\_\_\_\_. Préface (1826). In: *De L'Amour*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857.
- \_\_\_\_\_. Projet d'article sur *Le Rouge et le noir*. In: KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul (Ed.). *Profil d'une Œuvre – Le Rouge et le Noir (Stendhal)*. Paris: Hatier, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Promenades dans Rome I*. Paris: Calmann-Lévy, 1883.
- \_\_\_\_\_. *Promenades dans Rome II*. Paris: Michel Lévy Frères, 1866.
- \_\_\_\_\_. *Racine e Shakespeare*. Tradução Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Edusp, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Racine et Shakespeare*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854.
- \_\_\_\_\_. *Romans et nouvelles I*. Paris: Michel Lévy frères, 1854.
- \_\_\_\_\_. *Romans et Nouvelles II*. Paris: Gallimard, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Michel Lévy frères, 1854.
- \_\_\_\_\_. Salon de 1824. In: *Mélanges d'art et littérature*. Paris: Michel Lévy Frères, 1867
- \_\_\_\_\_. Souvenirs d'Égotisme. In: *œuvres Intimes*. Paris: Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_. "Souvenirs sur Lord Byron", août 1829. In: COLOMB, Romain. (Org.). *Journal Littéraire III*. Paris: Le Divan, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre I: Les Quiproquo; Le ménage à la mode; Zélinde et Lindor*. Paris: Le

Divan, 1931.

\_\_\_\_\_. *Théâtre II: Ulysse; Hamlet; Les Deux Hommes*. Paris: Le Divan, 1931.

\_\_\_\_\_. *Théâtre III: Letellier; Brutus; Les médecins; La maison à deux portes ou le libertin amoureux; Il forestibre in Italia; Philippe II; La comtesse de Savoie; La gloire et la bosse; Torquato Tasso*. Paris: Le Divan, 1931.

\_\_\_\_\_. *Traité de l'art de la comédie (1810-1816)*. In: DEL LITTO, Victor (Org.). *En marge des manuscrits de Stendhal: compléments et fragments inédits (1803-1820)*. Paris: PUF, 1955.

\_\_\_\_\_. *Vie de Henry Brulard*. In: *œuvres Intimes*. Paris: Gallimard, 1955.

\_\_\_\_\_. *Vie de Rossini*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854.

\_\_\_\_\_. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*. Paris: Honoré Champion, 1814.

\_\_\_\_\_. *Voyage dans le midi: de Bordeaux à Marseille*. Paris: Encre, 1984.

### **Sobre Stendhal**

ABASSI, Ali. *Stendhal Hybride: Poétique de désordre et de la transgression dans le Rouge et le Noire et La Chartreuse de Parme*. Paris: L'Harmattan, 2001.

ADAMS, Robert M. The Opera House of His Ego. *The Hudson Review*, New York, v. 6, n. 1, pp. 141-143, Spring 1953.

\_\_\_\_\_. Two 19th-Century Immoralists. *The Hudson Review*, New York, v. 8, n. 2, pp. 288-294, Summer 1955.

ANSEL, Yves.; CORREDOR, Marie-Rose. *Stendhal à Cosmopolis: Stendhal et ses langues*. Grenoble: ELLUG, 2007.

BALLANO, Inmaculada. *España en Stendhal: Imagen Sociocultural y Literaturización de un Mito*. Mungia: Edition Reichenberger, 1997.

BERNAL, Concepción Palacios. El feminismo de Henry Beyle: Stendhal et Lamie.

*Estudios Románicos*, Murcia, 1989, n. 5, pp. 1087-1095.

(Org.) BERTHIER, Philippe.; RANNAUD, Géraud. *Le temps du Stendhal-Club (1880-1920)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.

(Org.) BERTHIER, Philippe; REY, Pierre Louis. *Stendhal, journaliste anglais*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

BERTHIER, Philippe. "Le personnage stendhalien et l'ère du soupçon". In: *Personnage et histoire littéraire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991.

BLIN, Georges. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: José Corti, 1998.

BLOOM, Allan. "Rojo y Negro". In: *Amor y amistad*. Tradução Carlos Gardini. Chile: Andres Bello, 1996.

BLOOM, Harold. *Stendhal*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2002.

BOKOBZA, Serge. *Contribution à la titrologie romanesque: variations sur le titre "le rouge et le noir"*. Genève: Librairie Droz, 1986.

BREWER, Daniel. "Le désir d'interprétation: en lisant Stendhal". In: *Le statut littéraire de l'écrivain*. Boulogne: L'Adirel, 2007.

BROMBERT, Victor. Stendhal, Analyst or Amorisist?. *Yale French Studies*, New Haven, n. 11, pp. 39-48, 1953.

\_\_\_\_\_. *Stendhal et la voie oblique: l'auteur devant son monde romanesque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

CÂNDIDO, Antônio. "Melodia impura". In: *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, pp. 130-157.

CARACCIO, Armand. *Stendhal: l'homme et l'œuvre*. Paris: Hatier, 1963.

CORDIER, Henri. *Molière jugé par Stendhal*. Paris: [s.n.], 1898.

COLESANTI, Massimo. *Stendhal, Roma, l'Italia: atti del Congresso Internazionale, Roma, 7-10 novembre 1983*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1985.

COOK, Albert. Stendhal and the discovery of iroc interplay. *Novel: a forum on fiction*, Durham, v. 9, n. 1, pp. 40-54, Autumn 1975.

COSTA, Leila de Aguiar. *A italianidade em Stendhal: heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. Stendhal e a Itália. In: STENDHAL. *Crônicas Italianas*. São Paulo: Max Limonad, 1981.

CROUZET, Michel. *Essai sur la genèse du romantisme: la poétique de Stendhal*. Paris: Flammarion, 1983.

\_\_\_\_\_. *Stendhal e il mito dell'Italia*. Tradução Caterina Saletti. Bologna: Mulino, 1991.

\_\_\_\_\_. Stendhal et l'énergie: du Moi à la Poétique. *Romantisme*, n. 46, v. 14, pp. 61-78, 1984.

\_\_\_\_\_. *Stendhal: mémoire de la critique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

CROUZET, Michel; HAURANNE, Prosper Duvergier de. *Stendhal: mémoire de la critique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

DAMES, Nicholas. Reverie, Sensation, Effect: Novelistic Attention and Stendhal's "De l'Amour". *Narrative*, Columbus, v. 10, n. 1, pp. 47-68, January 2002.

DAY, James T. The hero as reader in Stendhal. *The French Review*, Carbondale, v. 54, n. 3, pp. 412-419, February 1981.

DEL LITTO, Victor. C'est long, long, long!. Paris: *Télérama*, n.2501-17, décembre 1997.

\_\_\_\_\_. *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

\_\_\_\_\_. *Stendhal et le romantisme*. Genève: Librairie Droz, 1984.

DEL LITTO, Victor (Org.). *En marge des manuscrits de Stendhal: compléments et fragments inédits (1803-1820)*. Paris: PUF, 1955.

\_\_\_\_\_. *La création romanesque chez Stendhal*. Genève: Librairie Droz, 1985.

\_\_\_\_\_. *Stendhal et le romantisme: actes du XV<sup>e</sup> congrès international stendhalien (Mayence 1982)*. Genève: Librairie Droz, 1984.

DIDIER, Béatrice. "La femme du XVIII<sup>e</sup> siècle selon Stendhal". In: *L'Année Stendhalienne*,

v. 8. Paris: Honoré Champion, 2009, pp. 15-28.

DI MAIO, Mariella. Avatars de Cenci (Stendhal, Artaud, Moravia). *Stendhal-Club*, Grenoble, n.138, pp. 156-169, 15 janvier 1993.

DINGREMONT, A. J. L. *Notice sur Guillaume de Hautemer, seigneur de Fervaques, Maréchal de France*. Lisieux: P. C. Tissot, 1824.

DONELAN, James. Mozart and Enlightenment Thought. *Karpeles Library*, s/n, 26 September 1999.

DOWNES, Stephen. Musical pleasures and amorous passions: Stendhal, the crystallisation process, and listening to Rossini and Beethoven. *19th-Century Music*, Berkeley, v. 26, n. 3, pp. 235-257, Spring 2003.

DOYON, André.; DU PARC, Yves. *De Mélanie à Lamiel: ou, D'un amour d'Henri Beyle au roman de Stendhal*. Genève: Librairie Droz, 1972.

DRUXES, Helga. *The Feminization of Dr. Faustus: female Identity Quests from Stendhal to Morgner*. Pennsylvania: Penn State Press, 1993.

DUST, Patrick H. Style of thought and style of expression in Ortega's Amor en Stendhal. *Hispania*, Madrid, v. 62, n. 3, pp. 266-274, May 1979.

ESQUIER, Suzel. Mozart, Stendhal, Jouve. *Stendhal-Club*, Grenoble, n. 139, pp. 219-233, 15 avril 1993.

GIBIAN, George. Love by the book: Pushkin, Stendhal, Flaubert. *Comparative Literature*, Durham, v. 8, n. 2, pp. 97-109, Spring 1956.

GINZBURG, Carlo. A áspera verdade – um desafio de Stendhal aos historiadores. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 170-189.

GOLDSCHLÄGER, A. L'image sadienne dans l'œuvre de Stendhal. *Revue belge de philologie et d'histoire*, v. 57, n. 57, f. 3, pp. 612-627, 1979.

GREAVES, A. E. *Stendhal's Italy: Themes of Political and Religious Satire*. Devon: University of Exeter Press, 1995.

GREEN, F. C. *Stendhal*. New York: Cambridge University Press, 2011.

HAIG, Stirling. *Stendhal: the red and the black*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1989.

HAMM, Jean-Jacques. *Le texte stendhalien: achèvement et inachèvement*. Québec: Naaman, 1986.

\_\_\_\_\_. Le rouge et le Noir' d'un lecteur d'épigraphes. *Stendhal-Club*, Grenoble , n. 77, pp. 19-36, 1977.

HUNEKER, James. *Egoists: A book of supermen: Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Anatole France, Huysmans, Barres, Nietzsche, Blake, Ibsen, Stirner, and Ernest Hello*. New York: Charles Scribner's sons, 1909.

HUNTER, Angela N. Signs of reading and the subject of love in Stendhal's *De L'amour*. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 36, n. 3/4, pp. 205-220, Spring-Summer 2008.

HARTHAN, John P. Stendhal and Mozart. *Music & Letters*, Oxford, v. 27, n. 3, pp. 174-179, July 1946.

JAUSS, Hans Robert. Modernity and Literary Tradition. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 31, n. 2, pp. 329-364, Winter 2005.

JEFFERSON, Ann. *Reading Realism in Stendhal*. New York: Cambridge University Press, 2008.

KLEIN, Christine.; LIDSKY, Paul. *Profil d'une Œuvre – Le Rouge et le Noir (Stendhal)*. Paris: Hatier, 1971.

LEONI, Margherita. *Stendhal: La peinture a l'oeuvre*. Paris: L'Harmattan, 1996.

LESSARD, Gregory. *Stendhal: concordances de Lamiel*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004.

LIPRANDI, Claude. *cœur du "Rouge": l'affaire Lafargue et "Le Rouge et le Noir"*. Genève: Librairie Droz, 1961.

LLANO, Dionisia Tejera. Dr. Faustus and Don Juan, two baroque heroes. *SEDERI: Journal of the Spanish Society for English Renaissance Studies*, Valladolid, n. 4, pp. 243-250, 1993.

LUKACHER, Maryline. *Maternal Fictions: Stendhal, Sand, Rachilde, and Bataille*.

Durham: Duke University Press, 1994.

MANSAU, Andrée. Éclat de rire et modification du donjuanisme de Tirso de Molina à Stendhal. *Stendhal-Club*, Grenoble, n. 117, pp. 22-29, 15 octobre 1987.

MANZINI, Francesco. *Stendhal's Parallel Lives*. Bern: Peter Lang, 2004.

MARSAN, Jules. Introduction historique. In: *Le rouge et le noir*. Paris: A. Levavasseur, 1923.

MARTINEAU, Henri. *Le cœur de Stendhal II (1821-1842)*. Paris: Albin Michel, 1953.

\_\_\_\_\_. *L'itinéraire de Stendhal*. Paris: Société des trente, 1912.

\_\_\_\_\_. *L'œuvre de Stendhal*. Paris: Albin Michel, 1951.

MARTINO, Pierre. *Stendhal*. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Libraire, 1914.

MATHEWS, Peter. The Equivocation of Meaning in Stendhal's Realism. *Limina*, Crawley, v. 6, pp. 100-115, 2000.

MÉLIA, Jean. *Stendhal et les femmes*. Paris: Chamuel, 1902.

MOUSSA, Sarga. La tradition de l'amour courtois dans *De l'Amour* et dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. *Romantisme*, Paris, n. 91, 1996.

NEWMAN, M. L. Stendhal and the Code Civil. *The French Review*, Carbondale, v. XLIII, n. 3, February 1970.

ORTEGA Y GASSET, José. Amor en Stendhal. In: STENDHAL. *Del amor*. Tradução Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1973.

PARMENTIER, Marie. *Stendhal stratège: pour une poétique de la lecture*. Genève: Librairie Droz, 2007.

PAVEL, Thomas G. Racine and Stendhal. *Yale French Studies*, New Haven, n. 76, pp.265-283, 1999.

PRENDERGAST, Christopher. *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval and Flaubert*. Cambridge: CUP Archive, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Stendhal e a era da suspeita. In: *Flores na escrivantina*. São

Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 21-29.

PION, Alexandra. "Du *Catéchisme d'un roué* à *De l'amour*. Stendhal et la séduction". In: *L'Année Stendhalienne*, v. 8. Paris: Honoré Champion, 2009, pp. 51-71.

\_\_\_\_\_. *Stendhal et l'érotisme romantique*. Rennes: PUR, 2010.

PRÉVOST, Jean. *La création chez Stendhal: essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1974.

RABBITT, Kara M. L'Enfant libertine: Pouvoir discursif et volonté narrative dans Lamiel de Stendhal. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, n. 1 & 2, v. 31, pp. 66-83, Fall-Winter 2002-2003.

RANNAUD, Gerald. "De Stendhal et de l'égotisme en 1892", in *Le temps du Stendhal-Club (1880-1920)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.

REXROTH, Kenneth. "Stendhal, *The Red and the Black*". In: *Classics Revisited*. New York: New Directions Publishing, 1968.

RIBEIRO, Renato Janine. "Uma paixão difícil". In: *Napoleão*. São Paulo: Boitempo, 2006, pp. 05-12.

RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et sensation: Stendhal, Flaubert*. Paris: Seuil, 1970.

ROSA, George M. Byronism and "Babilanism" in "Armance". *The Modern Language Review*, Cambridge, v. 77, n. 4, pp. 797-814, October 1982.

ROY, Claude. *Stendhal par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1951.

SANGSUE, Daniel. *Persuasions d'amour: nouvelles lectures de De l'Amour de Stendhal*. Genève: Librairie Droz, 1999.

\_\_\_\_\_. *Stendhal et le comique*. Grenoble: ELLUG, 1999.

SARGA, Moussa. La tradition de l'amour courtois dans *De l'amour* et dans *La Chartreuse de Parme*. *Romantisme*, Lyon, n. 91, pp. 53-65, 1996.

SCHEHR, Lawrence R. "Stendhal's Invention". In: *Rendering French realism*. Stanford: Stanford University Press, 1997, pp. 22-90.

SCOTT, Maria C. Stendhal's Heroines: escaping history through history. *Nineteenth-*

*Century French Studies*, Lincoln, v. 37, n. 3/4, pp. 214-226, Summer 2009.

\_\_\_\_\_. Performing desire: Stendhal's theatrical heroines. *French Studies*, Oxford, v. LXII, n. 3, pp. 259-270, 2008.

SIMILARU, Lavinia. Don Juan. Gloria y decadencia de un mito literario. In: DE NEGGERS, Gladys Crescioni. *Don Juan: hoy, innovación y tradición en el teatro y el ensayo del siglo XX en España*. Madrid: Ediciones Turner, 1977, pp. 18-19.

SIMON, Ch. *et al. Éditions du Stendhal-Club: 1922-1935. Numéros 1 à 35*. Genève: Slatkine, 1922.

SONNENFELD, Albert. Romantisme (ou ironie): les épigraphes de 'Rouge et Noir. *Stendhal-Club*, Grenoble, n.78, pp. 143-154, 1978.

STAMM, David. *Je est un autre - le désir ontologique de Stendhal à Proust*. Munich: Grin, 2008.

STANIC, Milovan. Canova, une cristallisation esthétique de Stendhal ou la cristallisation comme anti-théorie de l'expérience esthétique. In: *Stendhal*. Grenoble: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

STAROBINSKI, Jean. "Stendhal Pseudonyme". *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1970.

STIVALE, Charles J. *La temporalité romanesque chez Stendhal: l'échafaudage de la bâtisse*. Birmingham: Summa Publications, 1989.

STRICKLAND, Geoffrey. *Stendhal: the education of a novelist*. London: Cambridge University Press, 1974.

STRYIENSKI, Casimir. *Soirées du Stendhal Club: Documents inédits*. Paris: Société du Mercure de France, 1905.

THOMPSON, C. W. *Lamiel, fille du feu: essai sur Stendhal et l'énergie*. Paris: L'Harmattan, 1997.

TROUSSON, Raymond. *Stendhal et Rousseau: continuité et rupture*. Genève: Slatkine, 1986.

VIGNERON, Robert. Métilde et le livre "de l'amour". *Modern Philology*, Chicago, v. 60, n. 4, pp. 252-273, May 1963.

\_\_\_\_\_. Stendhal Disciple de Chateaubriand. *Modern Philology*, Chicago, v. 37, n. 1, pp. 37-74, August 1939.

WAKEFIELD, David. Art Historians and Art Critics XI: Stendhal. *The Burlington Magazine*, v. 117, n. 873, dez. 1975, pp. 803-809.

WILLIS, Pauline Wahl. Stendhal et l'école. In: *Le temps du Stendhal-Club (1880-1920)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.

ZOLA, Émile. *Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995.

ZWEIG, Stefan. *Trois poètes de leur vie*. Paris: Belfond, 1983.

### **Don Juans da história literária**

ARTAUD, Antonin. "Les Cenci". In: *œuvres Complètes IV*. Paris: Gallimard, 1964.

BYRON, Lord. *Don Juan*. London: C. Daly, 1852.

\_\_\_\_\_. *Obras escogidas: Don Juan, Childe Harold, El Corsario, Caín, Sardanápalo, Manfredo*. Buenos Aires: El Ateneu, 1951.

DA PONTE, Lorenzo; MOZART. *Don Giovanni* (Edição bilíngue). Tradução José Antonio Pinheiro Machado. Porto Alegre: L&PM, 1991.

\_\_\_\_\_. *Don Giovanni*. Boston: Oliver Ditson & co., 1859.

DUMAS (père), Alexandre. "Les Cenci" In: *Crimes célèbres I*. Bruxelles: Société belge de librairie, 1841.

\_\_\_\_\_. *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*. Paris: Marchant, 1836.

DUMAS (père), Alexandre.; SHELLEY, Percy Bysshe.; STENDHAL. *Los Cenci*. Tradução Gregorio Cantera. Madrid: Áqaba, 2000.

FLAUBERT, Gustave. "Une nuit de Don Juan". In: *œuvres complètes XII*. Paris: Club de l'honnête homme, 1974, pp. 232-238.

HOFFMANN, E.T.A. Don Juan. In: *Romantiques allemands I: Jean Paul, Novalis, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Von Kleist, Frédéric de la Motte-Fouqué*. Paris: Gallimard, 1963.

KIERKEGAARD, Sören. *Os pensadores: Diário de um sedutor; Temos e tremor; O desespero humano*. Tradução Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Los estadios eroticos inmediatos o lo erotico musical*. Tradução Javier Armada. Madrid: Aguilar, 1977.

LACOUR, Louis. *Mémoires du duc de Lauzun (1747-1783)*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1858.

LAROCHE, Philippe. *Petits-mâîtres et roués: évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Québec: Presses Université Laval, 1979.

MOLIÈRE. *Dom Juan ou le festin de pierre*. Genève: Droz, 1999.

MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 1995.

\_\_\_\_\_. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. London: Cambridge University Press, 1967.

\_\_\_\_\_. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra/L'abuseur de Séville et l'invité de pierre*. Paris: Aubier, 1962.

SHELLEY, Percy Bysshe. *The Cenci: a tragedy in five acts*. London: Reeves and Turner, 1886.

ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 1997.

### **Sobre o donjuanismo e a estética do desejo**

AGGLETON, Peter. *Understanding Global Sexualities: new frontiers*. New York: Routledge, 2012.

ARIAS, Judith H. Don Juan, Cupid, the Devil. *Hispania*, Madrid, v. 75, n. 5, pp. 1108-

1115, December 1992.

BATAILLE, Georges. *Erotism*. New York: City Lights Books, 1962.

BLIN, Roger. Antonin Artaud in "Les Cenci". *The Drama Review*, Cambridge, v. 16, n. 2, pp.90-145, June 1972.

BROWN-MONTESANO, Kristi. *Understanding the Women of Mozart's Operas*. Berkeley: University of California Press, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria (Org.). "Don Juan: aventura fabulosa de um entusiasta em viagem, de E.T.A. Hoffmann". In: *Novelas Alemãs*. São Paulo: Cultrix, pp. 31-44.

\_\_\_\_\_. "Mozart". In: *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, pp. 157-162.

\_\_\_\_\_. "Tentativas de interpretação musical". In: *Sobre letras e artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, pp.141-143.

CLIVE, Geoffrey. The demonic in Mozart. *Music & Letters*, Oxford, v. 37, n. 1, pp. 01-13, January 1956.

CROXALL, T. H. Kierkegaard and Mozart. *Music & Letters*, Oxford, v. 26, n. 3, pp. 151-158, July 1945.

FERNÁNDEZ, Josep-Anton. *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. London: MHRA, 2000.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1998.

GOEHR, Lydia.; HERWITZ, Daniel.; HERWITZ, Daniel Alan. *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*. New York: Columbia University Press, 2008.

GOLDZINK, Jean. *À la recherche du libertinage*. Paris: L'Harmattan, 2005.

GONTAUT BIRON, Armand-Louis. de. *Mémoires du duc de Lauzun (1747-1783)*. Paris: Gottfried Paetz, 1862

GONZÁLEZ, Manuel Pedro. En torno al último "Don Juan". *Hispania*, Madrid, v. 8, n. 6, pp. 355-364, December 1925.

KOOT, Jan. Don Juan, or on desire. *Kenyon Review*, v.1, pp.36-49, Winter 1996, Tradução Jadwiga Kosicka.

KRISTEVA, Julia. "Don Juan o amar poder". In: *Historias de amor*. Tradução Carlos Palleiro. Mexico: Siglo XXI, 1995, pp. 171-186.

MACCHIA, Giovanni. *Vie, aventure et mort de Don Juan*. Tradução Claude Perrus. Paris: Desjonquères, 1978.

MACHADO, Álvaro Manuel (Org.). *O mito de Don Juan*. Lisboa: Vega, 1988.

MANDEL, Oscar. *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views (1630-1963)*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963.

MARAÑÓN, Gregorio. *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1967.

MAUREL, Olivier. *Essais sur le mimétisme: Roméo et Juliette, Phèdre, Candide, Les Liaisons dangereuses, Lorenzaccio, L'Éducation sentimentale, Le Moulin de Pologne, Zelig*. Paris: L'Harmattan, 2002.

MEZAN, Renato. *A sombra de Don Juan e outros ensaios*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

OSMA, José M. de. Sobre el tema de Don Juan. *Hispania*, Madrid, v. 15, n. 1, pp.55-62, February 1932.

PAZ, Octavio.; PEDEN, Margaret Sayers. *Sor Juana*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

RANK, Otto. *Don Juan et le Double*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1973.

RIBEIRO, Renato J. (Org.). *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. O jogo das contradições: reflexões sobre o Don Juan, de Molière. In: DE AQUINO, Ricardo Bigi.; MALUF, Sheila Diab. (Org.). *Dramaturgia em cena*. Maceió: EdUFAL 2006, pp. 95-102.

ROSEN, Michael. *On Voluntary Servitude: False Consciousness and the Theory of Ideology*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

- ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'occident*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Les mythes de l'amour*. Paris: Gallimard, 1961.
- ROUSSET, Jean. *Le mythe de don juan*. Paris: Armand Colin, 1978.
- ROUSSET, Jean. *et al. O mito de Don Juan*. Tradução Maria Luísa Trigueiros e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Vega, 1987.
- SAUVAGE, Micheline. *Le cas Don Juan*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.
- SINGER, Armand E. Flaubert's Une Nuit de Don Juan. *Modern Language Notes*, Baltimore, v. 55, n. 7, pp. 516-520, November 1940.
- SINGER, Irving. Molière's Dom Juan. *The Hudson Review*, New York, v. 24, n. 3, pp. 447-460, Autumn 1971.
- \_\_\_\_\_. *Mozart and Beethoven*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. *The Nature of Love: Courtly and Romantic*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- TIN, Louis-Georges. *Molière: Dom Juan*. Paris: Editions Bréal, 1998.
- WADE, Gerald E. "El Burlador de Sevilla": Some Annotations. *Hispania*, Madrid, v. 47, n. 4, pp. 751-761, December 1964.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WEINSTEIN, Leo. *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford, California: Stanford University Press, 1959.
- WENNEMANN, Daryl J. The Role of Love in the Thought of Kant and Kierkegaard. In: Twentieth World Congress of Philosophy, 10-15 August, 1998, Boston. *The Paideia Archive*, 1998. Disponível em: <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Reli/ReliWenn.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

## **Textos sobre / de Filosofia e História**

*A Bíblia Sagrada*. Tradução Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Sociedade bíblica católica internacional e Edições Paulinas, 1990.

ABREU, José Guilherme. O quadro *A Transfiguração* de Raffaello Sanzio da Urbino: uma leitura abelliana. *Revista de Letras, Ciências e técnicas do patrimônio*, Porto, I Série, v. 5-6, pp. 15-30, 2006-2007.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BARBOZA, Jair. *Infinitude subjetiva e estética natureza e arte em Schelling e Schopenhauer*. São Paulo: Unesp, 2003

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BURKE, Edmund. *A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of Sublime*. [s.n.], 1792.

CABANIS, Pierre J. G. Rapports du physique et du moral de l'homme. In: *œuvres Complètes de Cabanis IV*. Paris: Firmin Didot, 1824.

CASTELLANOS, Basílio Sebastián. *La Galanteria española: sistema y diccionario manual del lenguaje de la galanteria y de sus divisas*. Establ. Tip. de Mellado, 1848.

CHARLE, Christophe. *Histoire sociale de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

CASEY, Martin. PHIPPS, Constantine Henry., Visct. Normanby (1797-1863). In: *The History of Parliament: the House of Commons 1820-1832*. New York: Cambridge University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Lasar Segall*. São Paulo: EdUSP, 1997.

COMBY, Jean. *Para ler a história da Igreja II - Do século XV ao século XX Vol. II*. São Paulo: Loyola, 2001.

ENGELMANN, Godefroy. *Carte Des Decourvertes Du Capitaine Parry en 1819 et 1820*. Londres: Bureau hydrographique de l'Amirauté, 1820.

FOUCAULT, Michel. "A preface to transgression". In: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 1977, pp. 29-52.

HAUPT, Heinz-Gerhard. *Histoire sociale de la France depuis 1789*. Tradução Française Laroche. Paris: Editions MSH, 1993.

HELLER, Agnes. *The Concept of the Beautiful*. Lanham: Lexington, 2012.

HELVÉTIUS. *De L'esprit*. Paris: Durand, 1758.

HUME, David. *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning Into Moral Subjects*. London: The Floating Press, 2009.

JOUY, Étienne. *L'hermite de la Chaussée-d'Antin; ou, observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Pillet, 1815.

KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2003.

\_\_\_\_\_. *Critique of Pure Reason*. Tradução: J. M. D. Meiklejohn. London: Henry G. Bohn, 1855.

\_\_\_\_\_. *Escritos pré-críticos*. São Paulo: Unesp, 2005.

\_\_\_\_\_. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Tradução John T. Goldthwait. Berkeley: University of California Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Critique of the Power of Judgement*. New York: Cambridge University Press, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe.; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany: SUNY Press, 1988.

LA BRUYÈRE, Jean de.; THEOPHRASTUS; SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Les caractères: ou, Les mœurs de ce siècle, suivis du discours à l'Académie et précédés de la traduction de Théophraste*. Paris: Garnier, 1839.

LEZAUD, P. L. *Résumés philosophiques: Locke, Helvétius, J.J. Rousseau, fragments. Platon, Aristote, Cicéron, méditation*. Paris: Didot frères, 1853

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAUPASSANT, Guy de. La Galanterie. In: JUIN, Hubert (Org.). *Fin de siècles*. Paris: UGE, 1980.

- MONTESQUIEU. *De l'esprit des lois*. Paris: Firmin Didot frères, 1858.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. 4. (Q - Z). São Paulo: Loyola, 2001.
- MORTIER, Roland. Le néo-classicisme entre sublime et sensibilité. *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n. 50, pp. 97-104, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Curitiba: Hemus, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Tradução Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOVALIS. *Pólen: fragmentos - diálogos - monólogo*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OLIVER, Kelly. *Family Values: Subjects Between Nature and Culture*. New York: Routledge, 1997.
- PUENTE, Fernando Rey.; VIEIRA, Leonardo Alves. *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- PLUS, Mauricio. *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- ROSSI, Roberto. *Introdução à filosofia*. São Paulo: Loyola, 1996.
- SANDRAS, Gatién de Courtilz. *Les Dames dans leur naturel, ou la galanterie sans façon: Sous le Règne du Grand Alcandre*. Marteau, 1686.
- SARRAUTE, Natalie. L'ère du soupçon. In: *Idées*. Paris: Gallimard, 1956, pp 73-74.
- SCAIOLA, Anna Maria. *Percorsi romantici: su una tipologia femminile nella cultura francese dell'Ottocento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- SCHLEGEL, Friedrich. *A course of lectures on dramatic art and literature*. London: H. G. Bohn, 1846.
- \_\_\_\_\_. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHILING, Derek. *Mémoires du quotidien: les lieux de Pérec*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ideas for a Philosophy of Nature*. New York: Cambridge, 1998.

\_\_\_\_\_. *System of Transcendental Idealism*. Tradução Peter Heath. Virginia: University of Virginia Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos, 2005.

\_\_\_\_\_. *The philosophy of art, an oration on the relation between the plastic arts and nature*. Tradução A. Johnson. London: John Chapman, 1845.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, p. 2005.

SOREL, Charles. *Les loix de la galanterie (1644)*. Paris: Aug. Aubry, 1855.

SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 49, n. 117, pp. 67-77.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie d'art*. Paris: Germer Baillièrre, 1863.

TIBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 1995.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Essays On The Philosophy And History Of Art*. New York: Continuum International Publishing Group, 2005.

\_\_\_\_\_. *Histoire de l'art chez les anciens*. Amsterdam: E. van Harrevelt, 1766.

\_\_\_\_\_. *The History of Ancient Art*. Boston: J. R. Osgood, 1849.

### **Crítica e teoria literária**

AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução Suzi Franckl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução M. E. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BRIX, Michel. Esthétique néo-classique et romantisme. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 35, n. 1, pp. 22-35, Fall 2006.

BUSTAMANTE, Regina.; LESSA, Fabio de Souza. *Memória e Festa: VI Congresso da SBEC XV - Ciclo de debates em História Antiga*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

CALVINO, Italo. Natureza e história no romance. In: *Assunto encerrado*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos?* Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARLSON, Marvin A. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos Gregos à atualidade*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CHOLAKIAN, Patricia Francis. 'Woman Question' in Moliere's Misanthrope. *The French Review*, Carbondale, v. 58, n. 4, pp. 524-532, March 1985.

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main, ou le travail de la citation*. Paris: Le Seuil, 1979.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Pierre-Jean Mariette, 1719.

DUFIEF, Nicolas Gouin. *A new universal and pronouncing dictionary of the French and English Languages*. Philadelphia: T. & G. Palmer, 1810.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Paratexts: thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte (1826-1861)*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GLAUDES, Pierre.; REUTER, Yves. *Personnage et histoire littéraire: actes du Colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*. Toulouse: Presses Univ. du Mirail, 1991.

HART, Stephen Malcolm.; OUYANG, Wen-Chin. *A Companion To Magical Realism*. New York: Boydell & Brewer, 2005.

HESS, W. Ron. *The Dark Side of Shakespeare: An Iron-Fisted Romantic in England's Most Perilous Times*. Lincoln: iUniverse, 2002.

HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. New Haven: Yale University Press, 2008.

HOFFMEISTER, Gerhart. *European Romanticism: Literary Cross-Currents, Modes, and Models*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Imaginário, 1995.

\_\_\_\_\_. *A arte do romance*. Tradução Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JUMP, John (Ed.). *Marlowe Doctor Faustus*. Basingstoke: Macmillan, 1991.

KAENEL, Philippe. "Don Quichotte", Daumier et la légende de l'artiste. *Artibus et*

*Historiae*, Krakow, v. 23, n. 46, pp. 163-177, 2002.

KELLY, Ian. *Casanova*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KOOT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LAKE, J. W. (org). *The works of Lord Byron*. Philadelphia: Grigg & Elliot, 1836.

LARMORE, Charles. *As práticas do Eu*. Tradução Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008.

LAU-PAU, Claude. *Quelques exemples intéressants de donjuanisme chez Balzac: formes et variations*. 1980. 82p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de francês, University of British Columbia, Columbia, 1980.

LAWSON, Colin. *Mozart: Clarinet Concerto*. New York: Cambridge University Press, 1996.

LECHTE, John. *Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990

LE SCANFF, Yvon. *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 2007.

LEVIN, David. *Opera through other eyes*. Palo Alto: Stanford University Press, 1994.

LEVY, Laurice. *Integrando diferenças: possíveis caminhos da vivência terapêutica*. São Paulo: Editora Ágora, 2000.

LOURIE, Arthur.; PRING, S. W. Variations on Mozart. *Music & Letters*, Oxford, v. 11, n. 1, pp. 17-33, January 1930.

MCKEAN, John.; OPELTZ, Hannes (Org.) *Blanchot Romantique*. Berna: Peter Lang, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

PETREY, Sandy. *Realism and revolution: Balzac, Stendhal, Zola, and the performances of history*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

PLANTÉ, Christine. *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle*. Lyon: Presses Universitaires Lyon, 2002.

- PITWOOD, Michael. *Dante and the French Romantics*. Genève: Librairie Droz, 1985.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- PRENDERGAST, Christopher. *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval and Flaubert*. London: Cambridge University Press, 1988.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud -Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.
- RIBEIRO, Renato J. *Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra o seu tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RIOU, Jeanne. *Imagination In German Romanticism: Re-thinking The Self And Its Environment*. New York: Peter Lang, 2004.
- ROSSINGTON, Michael. *The Reception of P. B. Shelley in Europe*. London: Continuum International Publishing Group, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SCHMID, Susanne.; ROSSINGTON, Michael. *The Reception of P. B. Shelley in Europe*. London: Continuum International Publishing Group, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- STAROBINSKI, Jean. "Opera and Enchantresses". In: *Opera Through Other Eyes*. Palo Alto: Stanford University Press, 1993.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- YANOSHEVSKY, Galia. De L'ère du soupçon à Pour un nouveau roman. De la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces. *Études littéraires*, n. 1, v. 37, pp. 67-80, 2005.

## **Obras literárias**

BALZAC, Honoré de. *La maison Nucingen*. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1838.

\_\_\_\_\_. Les comédiens sans le savoir. In: *La Comédie Humaine VII*. Paris: Éditions de la Nouvelle revue française, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Curiosités esthétiques II*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

BEAUMARCHAIS. As bodas de Fígaro. Tradução Antônio Monteiro Guimarães e Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

COLERIDGE, Samuel Taylor. A Balada do Velho Marinheiro. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

DA PONTE, Lorenzo; MOZART. *As bodas de Fígaro* (Edição bilíngue). Tradução Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_. *Così Fan Tutte/Toutes les mêmes* (Edição bilíngue). Tradução Michel Orcel. Paris: Flammarion, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

\_\_\_\_\_. *Faust: A Tragedy*. Tradução David Syme. W. Blackwood, 1834.

\_\_\_\_\_. *Faust, Part II*. Tradução Leopold J. Bernays. London: S. Low, 1839.

\_\_\_\_\_. *Fausto*. Tradução Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949.

\_\_\_\_\_. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cromwell: drame*. Paris: Charpentier, 1844.

\_\_\_\_\_. *Les contemplations*. Paris: Hachette, 1868.

\_\_\_\_\_. *Les misérables*. Bruxelles: Lacroix, Verboeckhoven & C., 1887.

LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste. *Les amours du chevalier de Faublas*. Paris: Boulland et cie., 1825.

MARLOWE, Cristophe. *La tragique histoire du Docteur Faust* (Edição bilingue). Tradução Fernand-C. Danchin. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Tradução Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.

MÉRIMÉE, Prosper. *H.B.* Paris: Solin, 1983.

MOLIÈRE. *Le misanthrope*. Essen: G. D. Baedeker, 1860.

MONTESQUIEU. *Lettres Persanes*. Paris: Pierre Didot, 1803.

MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Libraire-Éditeur Charpentier, 1840.

\_\_\_\_\_. Namouna. In: *Un spectacle dans un fauteuil*. Paris: Librairie d'Eugène Renduel, 1833.

\_\_\_\_\_. Une matinée de Don Juan. In: *Mélanges de littérature et de critique*. Paris: Charpentier, 1867, pp. 665-67.

PHIPPS, Constantine Henry (Marquis of Normanby). *Matilda: colour & count*. New York: Taylor & Francis, [s.d].

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie, ou La nouvelle Héloïse*. Paris: Didot, 1817.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Causeries du lundi*. Paris: Garnier, 1856, v. 9.

\_\_\_\_\_. *Correspondance (1822-1869)*. Paris: Calmann Lévy, 1899.

\_\_\_\_\_. *Volupté I*. Bruxelles: L. Haumann, 1835.

SCOTT, Walter. *Tales of My Landlord/Old mortality*. London., 1816

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Leipzig: Tauchnitz, 1868.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet*. New York: Campe's, 1840.

\_\_\_\_\_. *The Two Gentlemen of Verona*. London: Arden, 1969.

STAËL, Madame de. *De L'Allemagne*. Paris: Didot Frères, 1845.

VALÉRY, Paul. *Variété*. In: *Paul Valéry Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1965.

\_\_\_\_\_. *Variété II*. In: *Paul Valéry Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1965.

VIGNY, Alfred de. *Servitude et grandeur militaires*. Paris: Michel Lévy Frères, 1865.

\_\_\_\_\_. *Vie militaire*. Bruxelles: L. Hauman, 1834.