



**Clarissa Mattos Farias**

**“Ó, século XIX”:  
sensibilidade e responsabilidade em Stendhal (1783-1842)**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo



**Clarissa Mattos Farias**

**“Ó, século XIX”:**  
sensibilidade e responsabilidade em Stendhal (1783-1842)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Ricardo Augusto Benzaquen de Araujo**

Orientador  
Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Henrique Estrada Rodrigues**

Departamento de História - PUC-Rio

**Profª Luiza Larangeira da Silva Mello**

Instituto de História - UFRJ

**Profª Mônica Herz**

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

## **Clarissa Mattos Farias**

Graduou-se em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2013) e mestre em História Social da Cultura (2016) pela mesma instituição. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura francesa, formação do romance moderno francês e história intelectual.

### Ficha Catalográfica

Farias, Clarissa Mattos

“Ó, século XIX” : sensibilidade e responsabilidade em Stendhal (1783-1842) / Clarissa Mattos Farias ; orientador: Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo. – 2016.

92 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Stendhal. 4. Romance francês. 5. Sensibilidade. 6. Autenticidade. 7. Responsabilidade. I. Araújo, Ricardo Augusto Benzaquen de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Eu dedico esta dissertação aos meus melhores amigos. Só eu sei o que seria de mim sem eles:  
Breno Goés, Claudio Cabral, Clarissa Paranhos,  
Ian Capillé, Julia Barbosa e Zeca.

## Agradecimentos

Ao CNPq, agradeço a bolsa concedida ao longo de dois anos de pesquisa.

A meu orientador, Ricardo Benzaquen, sou eternamente grata não apenas pela orientação, mas também pela longa trajetória de sete disciplinas sendo sua aluna. Além da minha imensa admiração intelectual, sem a qual eu não seria tão devota à vida acadêmica, devo a ele a capacidade de ver para onde minha dissertação me levava muito antes de mim e por ter me encorajado em minhas intuições quando eu mesma estava prestes delas desistir. Não posso deixar de agradecer a sua enorme generosidade e paciência.

Esta dissertação não seria possível sem a ajuda do meu orientador de graduação, Marcelo Jasmin, responsável pelo meu primeiro encantamento com a área de História Intelectual e a quem eu sou imensamente grata por ter estado próximo em todo o processo da escrita.

A Marcos Veneu, eu agradeço as tão importantes sugestões de leitura e as críticas feitas ao longo da escrita. Agradeço também pelo incentivo e entusiasmo que me acompanham desde o primeiro período de graduação.

A Luiza Larangeira, longe de poder agradecê-la apenas como leitora, sou grata também por sua gentileza e seu apoio em todas as etapas desta dissertação. Além de ter participado da minha banca de qualificação e ter me dado o prazer de novamente estar na banca de defesa, ela é responsável por muitas das sugestões e ideias do texto a seguir. Se já não fosse o bastante, ela é ainda uma ótima amiga que tive a sorte de encontrar nesta vida acadêmica e com quem pude partilhar meu primeiro entusiasmo com a literatura oitocentista.

A Henrique Estrada, sou grata às sugestões na banca de qualificação e à gentil disposição em ajudar durante a redação. Agradeço também por, novamente, aceitar fazer parte da banca, agora de defesa.

A alguns professores, tanto na graduação como no mestrado, por terem marcado de maneira tão fundamental minha trajetória acadêmica: Eunícia Fernandes, João Masao, Máisa Sá, Ronaldo Brito, Ilmar Rohloff de Mattos, Flavia Eyler e Sérgio Martins. Agradeço também aos queridos funcionários do Departamento de História por sempre terem me acolhido tão bem: Claudio Santiago, Cleusa Souza Silva, Edna Timbó e Moisés Sant'Anna.

A Felipe Charbel, Gustavo Naves Franco e João Duarte, agradeço sobretudo o gosto partilhado pela literatura, as ótimas sugestões de romances e os comentários avulsos sobre a minha dissertação em conversas a princípio sem nenhum propósito acadêmico.

Agradeço também aos amigos que tiveram paciência de me ver sumir por uns tempos, mas que seguiram acreditando que um dia eu reapareceria. Sou grata às diversas mensagens de incentivo e carinho: Cristina Romanelli, Bruno Garcia, Rodrigo Elias, Alice Melo, Rafaela Rupp, Vinícius Ferreira, Antônio Engelke e Luiza Lewkowicz.

Aos queridos companheiros de mestrado (inclusive aqueles que me acolheram em uma turma que não era a minha) pelas divertidas e importantes conversas sobre o percurso acadêmico: Daniel Gonçalves, Gabriel Vertulli, Jana Santos, Julia Lanzarini, Lucas Cabral, Maurinho (Franco), Patrícia Reis e Pri Alba.

A Maria Noujaim, sou grata pela tão recente, mas tão sincera amizade. Agradeço imensamente os vinhos compartilhados, as conversas nos cafés da PUC e, sobretudo, o visível e sincero entusiasmo pela minha felicidade.

A Agnes Alencar por continuar sendo minha inspiração pessoal. Sou grata ao contínuo e genuíno afeto compartilhado nesses anos todos de nossa amizade nos quais aprendi muito com nossas diferenças.

A Aline Dell'orto, além do apoio logístico em Paris com seu francês impecável, agradeço a fundamental amizade nessa cidade a princípio tão inóspita. Sou profundamente grata pela disposição em me guiar e por ter partilhado de sua vida comigo, assim como pelas longas e inteligentes conversas sobre modernidade nas diversas bibliotecas parisienses.

A Carol Medeiros, uma querida e legítima libriana, por seu equilíbrio, ponderação e fundamental companheirismo.

A meu irmão, Tadeu Mattos, pela serenidade que tenta me ensinar desde a minha primeira infância, mas que eu teimo em não aprender. Agradeço pelas tão instigantes conversas filosóficas e políticas. Serei eternamente devedora da revolução cultural que ele fez na minha vida.

A meus pais, por continuarem confiando e me apoiando incondicionalmente em minhas decisões profissionais. Agradeço pelo estímulo à leitura e paciência que tiveram nessa estressante reta final.

Ao tão querido amigo Zeca, sou grata pela simplicidade e ternura de nossa amizade. Agradeço a garantia de sempre poder aportar em um lugar seguro de águas calmas.

A Clarissa Paranhos e Claudio Cabral, além das noites entre Belleville e Ménilmontant começando por République, devo também um companheirismo que apenas uma simbologia em torno do número oito pode explicar.

A Julia Barbosa, além de ter corrigido todas as minhas traduções mal-feitas do inglês para o português, sou grata por sua sensibilidade, afeto e cuidado em nossa tão especial amizade. Sua importância está presente em cada pedaço deste texto. Ainda agradeço a tão aberta hospitalidade de seu lar, compartilhada por Alejandro Chacoff, Alcachofra e Capitu.

A Breno Goés e Ian Capillé eu agradeço por compartilharem comigo a mais linda experiência de amizade, desde os tempos de teatro. A Breno, ainda devo um agradecimento especial por ter discutido, lido e revisado este texto por inteiro, por ter sido um dos maiores interlocutores deste trabalho e, por último e não menos importante, por nunca ter concordado comigo acerca do que significa o realismo literário.



## Resumo

Farias, Clarissa Mattos; Araújo, Ricardo Augusto Benzaquen de. **“Ó século XIX”: sensibilidade e responsabilidade em Stendhal (1783-1842)**. Rio de Janeiro, 2016. 92p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem por objetivo analisar a historicidade da forma literária do escritor francês Henri-Marie Beyle (1783-1842), mais conhecido por seu pseudônimo Stendhal, a partir da sua relação profundamente tensa com a sua sociedade, a saber, a realidade instaurada no seu país após o ano de 1814. Esta análise parte de uma afirmação, recorrente nos textos do autor: a de que teria havido uma notável mudança de caráter dos seus conterrâneos a partir da queda do Império Napoleônico (1804-1814), a perda do que ele nomeou “a faculdade de se divertir”. Longe de lamentar apenas o fim de uma característica, porém, Stendhal indica, a partir dessa mudança, uma quebra profunda ocorrida no sentimento de pertencimento francês: seus conterrâneos teriam perdido um fundo de caráter comum que os fariam se reconhecer em suas particularidades, ou seja, para o autor, a França havia perdido sua autenticidade. Pretende-se, portanto, investigar como o autor configura esta perda em seu romance *O vermelho e o negro* (1830), tentando mostrar que o que ele entende por autenticidade se conecta diretamente à satisfação real dos indivíduos em seu mundo, impossibilitada agora na Restauração por um afastamento do *eu* de si mesmo. A partir dessa problematização, será analisada, primeiramente, a alternativa estética do escritor a esse mundo, descrita em *Racine e Shakespeare* (1823 e 1825) e *Do Amor* (1822), tendo em vista, sobretudo, sua preocupação com o “prazer dramático”; em seguida, como ele figura uma possibilidade ética com base na tensão que o protagonista do romance, Julien Sorel, estabelece com a sua sociedade.

## Palavras-chave

Stendhal; romance francês; sensibilidade; autenticidade; responsabilidade.

## Abstract

Farias, Clarissa Mattos; Araújo, Ricardo Augusto Benzaquen de (Advisor). **"Oh, 19th century": sensibility and responsibility in Stendhal (1783-1842).** Rio de Janeiro, 2016. 92p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to analyze the historicity of the literary form of French writer Henri-Marie Beyle (1783-1842), better known by his pen name Stendhal, from its deeply strained relationship with the society he lived in, that is, the reality established in his country after the year 1814. This analysis is originated from a recurrent claim in the author's work: that his countrymen suffered a remarkable change of character from the fall of the Napoleonic Empire (1804-1814), the loss of what he called "the ability to have fun." Far from merely mourning the end of this quality, however, Stendhal points out that this change lead to a profound break in the French feeling of belonging: his countrymen had lost a common character background that had made it possible for them to recognize themselves in their particularities, i.e. in the author's view, France had lost its authenticity. I intend, therefore, to investigate how the author represents this loss in his novel *The Red and the Black* (1830), trying to show that what he meant by authenticity directly connects to the real satisfaction of individuals in their own world, made impossible now during the Bourbon Restoration due to a distancing of the *self* from itself. From this questioning, I will firstly analyze the aesthetic alternative of Stendhal to this world, described in *Racine and Shakespeare* (1823 and 1825) and in *On Love* (1822), regarding, above all, of his concern with the "dramatic pleasure"; and secondly, how the author paints an ethical possibility based on the tension that the protagonist of his novel, Julien Sorel, establishes with the society around him.

## Keywords

Stendhal; french novel; sensibility; authenticity; responsibility.

## Sumário

1 Introdução: a asfixia moral	13
2 Rasgar o véu do hábito	20
2.1. Escritor de transição	20
2.2. O tédio	23
2.2.1. O tédio como hábito	23
2.2.2. O tédio como forma: o ponto de vista privilegiado	34
2.3. O fenômeno do amor	46
3 “Quem quer os fins, quer os meios”	54
3.1. Dever: a responsabilidade de Stendhal	54
3.2. O hábito da razão	55
3.3. O amor	64
3.4. “Somos o que podemos, mas sentimos o que somos”	73
4 Considerações finais	84
5 Referências bibliográficas	86

“Elias lhe trouxera uma xícara de chá açucarado, mas ela apenas umedeceu os lábios com ele. Então ele disse, tão baixo que quase não se podia ouvi-la: *What was it that so darkened our world?* E Elias lhe respondeu: *I don't know, dear, I don't know.*”

(W.G. Sebald, *Austerlitz*)

“It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.”

(Oscar Wilde)

## Introdução: a asfixia moral

“De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature !”<sup>1</sup>  
(STENDHAL, *Racine e Shakespeare*)

“C'est parce que alors j'étais fou qu'aujourd'hui je suis sage. Ô philosophe qui ne vois rien que d'instantané, que tes vues sont courtes ! Ton oeil n'est pas fait pour suivre le travail souterrain des passions. Mme Goethe.”<sup>2</sup>  
(Stendhal, *Le rouge et le noir*)

Esta dissertação é resultado de um incômodo e de uma demorada e gradativa percepção a que ele se referia. Seu tema é a obra ensaística e ficcional do escritor Henri-Marie Beyle (1783-1842), mais conhecido por seu pseudônimo Stendhal, e a representação literária de sua tensão com a sua contemporânea sociedade francesa, a saber, a realidade estabelecida após o período da Restauração a partir de 1814. O desconforto apareceu ainda na primeira abordagem ao assunto, após a leitura do romance mais célebre do autor, *O vermelho e o negro* (1830), e uma apuração bastante inicial sobre sua obra ficcional, quando notou-se uma recorrente atribuição ao protagonista, Julien Sorel: a de que sua trajetória seria a de uma recusa *necessária* à vida em sociedade por culminar na clarividência do personagem no fim da tragédia anunciada<sup>3</sup> — a percepção de que ele teria vivido como um hipócrita em toda sua curta existência.

Essa interpretação era assim conferida a Julien a partir de uma comparação recorrente com o modo de vida e o pensamento do filósofo Jean-Jacques

<sup>1</sup> “Desde a mais remota memória de historiador, povo algum jamais experimentou, em seus costumes e em seus prazeres, mudança tão rápida e tão total quanto aquela de 1780 a 1823; e querem nos dar sempre a mesma literatura.”

<sup>2</sup> “É porque então eu era louco que hoje sou sensato. Ó filósofo, que só vê o instantâneo, como é estreita a tua visão! Teu olho não foi feito para observar o trabalho subterrâneo das paixões. Senhora Goethe.”

<sup>3</sup> Cf. Para a ideia de uma tragédia anunciada ainda no começo do romance, ABENSOUR, M., *Le rouge et le noir à l'ombre de 1793 ?*

Rousseau (1712-1778), pela suposição de um pressuposto comum a ambos de que a sociedade teria um papel de corruptora do *ser* do homem, vendo-os, ser e sociedade, como um par dicotômico<sup>4</sup>. Nessa leitura, quase todo percurso de Julien Sorel era interpretado a partir da sequência final do romance, como por uma interrupção em sua trajetória, pela tomada de consciência do protagonista acerca do esforço inútil de sua empreitada mundana e do mal que a sociedade havia lhe legado: separando-se, enfim, da sociedade, por ocasião de uma condenação à morte, ele poderia finalmente morrer tranquilo. Para que o incômodo, porém, fique claro, farei uma breve explanação do enredo do romance.

Publicado em 1830, *O vermelho e o negro* conta a história de Julien Sorel, um jovem criado numa família pequeno-burguesa, da qual apenas pai e irmãos são aludidos pelo narrador, que os descreve brevemente e tão-somente para ressaltar a distinção do herói. Desde cedo, exposto quase exclusivamente à convivência com os seus parentes, que o menosprezavam como uma “criatura fraca”<sup>5</sup>, e trabalhando na indústria do pai, o personagem passou a carregar a ambição de sair do ambiente que o cercava — tanto da esfera familiar mais restrita, como também da província —, alimentado ainda por um desprezo pelo tipo de sociedade instaurado nesse local após os grandiosos eventos da Revolução Francesa (1789-1804) e do Império Napoleônico (1804-1814). Para isso, ele almejava, por meio da carreira eclesiástica, julgando ser ela a única saída, superar sua condição social específica.

No entanto, além da ambição social, pelo contato próximo, ainda jovem, com um cirurgião-mor, a quem devia as histórias sobre o ano glorioso de 1796 — ou seja, acerca da campanha militar napoleônica — e após vislumbrar, também ainda criança, “alguns dragões do VI Regimento, com aqueles longos casacos brancos e a cabeça coberta por capacetes de longas crinas pretas, que voltavam da Itália”<sup>6</sup>, cultivara uma imensa admiração pela figura de Napoleão Bonaparte. O

<sup>4</sup> A dicotomia entre ser e sociedade, mesmo sem a menção a Rousseau, é recorrente como chave interpretativa do romance de Stendhal e o seu protagonista em certa bibliografia sobre a ficção. Menciono alguns autores: René Girard, Franco Moretti, Miguel Abensour, Jean Starobinski, Jacques Rancière, entre outros. Apesar de minha questão partir de um ponto de discordância com eles, a reflexão desta dissertação deve muito a essas leituras.

<sup>5</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, p. 64. “être faible.”

<sup>6</sup> Ibid., p. 69-70. “de certains dragons du 6ème, aux longs manteaux blancs, et la tête couverte de casques aux longs crins noirs, qui revenaient d’Italie.”

líder revolucionário passa a servir a Julien como uma inspiração, e sua lembrança o leva a tomar algumas das decisões mais centrais para o andamento da narrativa.

O livro é dividido em duas partes. A primeira se dedica à entrada de Julien Sorel no mundo social francês provinciano, quando, sem expectativa, lhe é dada a oportunidade de trabalhar na mansão do senhor de Rênal, o prefeito da cidadezinha de Verrières. Querendo diferenciar-se por sua nobreza de nascimento frente aos demais habitantes, sobretudo diante dos enriquecidos burgueses da província, o sr. de Rênal decide contratar um preceptor para os seus filhos. Tendo ouvido sobre a reputação de latinista do jovem de dezenove anos que, segundo o cura da região, avançava bem nos estudos da Bíblia, julgou uma boa ideia convocá-lo para o cargo. Julien, tomado por um inicial medo de se colocar diante daqueles que ele odiava, decide tomar o chamado como um desafio, inspirado por Napoleão, e assume a função designada pelo prefeito. Entretanto, sem Julien tampouco almejar, a mulher do prefeito, a senhora de Rênal, termina se apaixonando por ele, o que o leva a encarar a sua paixão como uma capacidade de conquistar sua rival, concebida dessa maneira hostil assim por ele. Após tornarem-se amantes e o prefeito da cidadezinha desconfiar do caso, Julien se dirige ao seminário de Besançon para começar seus estudos eclesiásticos.

A segunda parte relata a saída de Julien da província em direção a Paris, onde começa a trabalhar como secretário na mansão de um grande nobre, o senhor de La Mole. Dessa vez, também sem ser esse seu objetivo, é a filha do seu patrão que irá se apaixonar por ele, colocando-o em uma situação profundamente arriscada, na qual, apesar da diferença entre as posições sociais ser ainda mais abismal e mais facilmente exposta, ele a enfrenta, mas não pelo perigo social proporcionado por ela. É pelo jogo de conquista, ao qual a senhorita de La Mole o submete, e pela crença de seu amor por ela, que ele irá também tomar a circunstância como uma oportunidade de provar-se a si mesmo. Quando finalmente consegue conquistá-la e com o casamento praticamente marcado pelo resignado pai da moça, Julien se dirige a Verrières e tenta assassinar a senhora de Rênal, que, por sua vez, havia enviado ao senhor de La Mole uma carta contando-lhe o caso que havia tido com o pequeno-burguês ainda nos seus tempos de

província. Por tentativa de homicídio, Julien é preso e condenado à morte e é, então, na prisão, que ele toma consciência de sua hipocrisia ao longo da narrativa e percebe que seu verdadeiro amor sempre fora pela mulher do prefeito.

Esta dissertação foi, inicialmente, uma tentativa de problematizar a dicotomia atribuída ao personagem Julien Sorel — a de que sua tomada de consciência indicaria uma negação imperativa do mundo em sociedade —, pela percepção, na leitura do romance, de que o narrador apresentava o mundo francês, tanto a província, como Paris, a partir da ideia de asfixia moral<sup>7</sup>, característica que aparecia como peculiar ao período ao qual dedicava sua descrição. Pela investigação da natureza específica de uma tensão que se configurava entre personagens e realidade, procurei refletir, a partir tanto da sua representação no romance quanto da caracterização que o autor faz do contemporâneo povo francês nos seus ensaios *Do Amor*<sup>8</sup> (1822) e *Racine e Shakespeare*<sup>9</sup> (1823 e 1825), como o escritor havia elaborado uma espécie de diagnóstico de sua sociedade, tomando com atenção três sintomas de uma mudança ocorrida a partir do fim do Império Napoleônico (1804-1814): o tédio, a demasiada atenção direcionada à reputação e a importância dada ao dinheiro como elemento social.

Esses três indícios apontaram para um tipo de relacionamento social específico associado à realidade instaurada a partir de uma ruptura — ruptura essa entendida, pelo autor, como uma mudança rápida e *total* nos costumes e nos prazeres da França, como nos informa a epígrafe deste capítulo. O trecho da epígrafe, escrito em 1823, foi retirado do manifesto de Stendhal a favor do Romantismo e referia-se ao “povo” francês, do qual ele mesmo faz parte. Além de indicar a necessidade de outra literatura em sua época — e, por isso, de acordo com a sua defesa de uma nova escola literária — Stendhal nos fala de uma mudança radical ocorrida na França entre 1780 e 1823. Em outra ocasião, já perto de sua morte, Stendhal alude novamente a essa mudança, lhe atribuindo agora a alcunha de “horrenda desgraça”<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, p. 47.

<sup>8</sup> STENDHAL, *De l'amour*.

<sup>9</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*.

<sup>10</sup> STENDHAL, *De l'amour*, p. 346. “l'affreux malheur.”



A transformação é entendida por Stendhal como uma perda, uma que ele descreveu explicitamente como negativa<sup>11</sup>: a perda da faculdade de se divertir. Em seu lugar, outra visão de mundo havia se estabelecido com algumas características comuns entre seus indivíduos: o “medo do ridículo” (*la crainte du ridicule*)<sup>12</sup>, o “império das conveniências” (*l’empire des convenances*)<sup>13</sup> — a afirmação, enfim, de uma França de pensamento utilitário. A relação que o seu país natal estabelecera, então, era de um modelo de mundo totalmente vindo de fora, utilitário, positivo, mas que não propiciava a conexão com o *eu* de seus membros: a sociedade, do modo pelo qual se afirmou, havia gradativamente sufocado e apagado a subjetividade de seus membros ao desencorajá-los à ação pessoal.

O primeiro capítulo desta dissertação tem o objetivo, portanto, de refletir acerca dessa mudança de caráter acontecida, para Stendhal, entre um século e outro, tentando entender de que natureza seria a tensão que se fundou entre ser e sociedade. Para isso, tento recuperar no autor um tipo de interação que ele entenderia como saudável, constituída em outras épocas no seu país, não necessariamente harmônica, entre interior e exterior. Essa interação, para Stendhal, não apenas possibilitaria uma conexão entre os dois pólos: pretendo mostrar como ela se apresenta como fundamental para o reconhecimento de *si*. Um reconhecimento, porém, que havia se perdido com a transformação.

Como a epígrafe deixa evidente, assim como o manifesto a favor do Romantismo como um todo, os artistas, para Stendhal, deveriam ter a função de produzir tendo em vista diretamente sua época, ou melhor:

“O *romanticismo* é a arte de apresentar aos poucos as obras literárias que, no *estado atual de seus costumes e de suas crenças*, são possíveis de lhes proporcionar o maior prazer possível.”<sup>14</sup>

Seguindo a citação, Stendhal ainda argumenta, mesmo que seu manifesto seja em contraposição ao chamado Classicismo, que um autor como Racine (1639-1699)

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid., p. 333.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, p. 23. “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.” [grifos meus, com exceção de “romanticismo”]

seria um romântico em sua própria época e que, na ocasião, havia proporcionado esse prazer aludido no trecho, mas que, agora, porém, com tal mudança nos costumes e crenças, o dramaturgo não mais serviria como modelo para o contemporâneo escritor francês. Nesse sentido, o primeiro capítulo ainda se dedica ao compromisso estético que Stendhal parece estabelecer não apenas com a historicidade de sua forma literária, como também com a tentativa de proporcionar prazer — no momento de sua produção, no entanto, muito mais difícil de atingir<sup>15</sup>.

Já no segundo capítulo, desenvolvo, enfim, a relação ambígua de Julien com seu mundo: de desprezo pela interação com os sujeitos e, simultânea, *necessidade* dela. Tendo em vista que a conexão entre protagonista e sua sociedade muda bastante *ao longo* da narrativa e mantém-se ambígua até mesmo no final da ficção, procurei mostrar como a tomada de consciência de Julien não deveria ser entendida como uma interrupção do seu percurso, mas como um resultado de sua trajetória. Como LaCapra<sup>16</sup> nota, “ele [Julien] não encontra o consolo espiritual que deveria vir como recompensa simbólica para o lúcido bode expiatório e mártir”<sup>17</sup> da narrativa, dado que, mesmo na prisão, em vez de uma ruptura tão drástica, o protagonista mantém certa angústia, mas não da mesma maneira que o sentimento o atingira durante a sua empreitada na sociedade. O tipo de tomada de consciência do final da narrativa, então, é entendida aqui a partir de uma outra chave.

A segunda epígrafe desta introdução é também uma epígrafe do romance, retirada de um capítulo que tem o nome “a tranquilidade”<sup>18</sup>. As epígrafes e títulos

<sup>15</sup> Ibid., 26. “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*. Alors tout le monde aspirait à faire rire son voisin ; aujourd’hui tout le monde veut le tromper.”; “o tolo de 1780 produzia zombarias néscias e insípidas; ele sempre ria. O tolo de 1823 produz arrazoados filosóficos, vagos, batidos, inverossímeis; ele está sempre triste; eis uma revolução notável. Uma sociedade na qual um elemento tão essencial e tão repetido quanto o tolo mudou a esse ponto não pode suportar nem o mesmo *ridículo*, nem o mesmo *patético*. Naquela ocasião, todos aspiravam a fazer rir seu vizinho; hoje, todos desejam enganá-lo”.

<sup>16</sup> Dominick LaCapra, em artigo sobre a ironia no romance, aponta para a ambiguidade que se mantém na relação do personagem com a sociedade mesmo após a chamada tomada de consciência em: LACAPRA, D., *History, politics and the novel*, pp. 15-34.

<sup>17</sup> Ibid., p. 30. “He does not find the spiritual consolation that should come as symbolic recompense to the lucid scapegoat and martyr.” [tradução da autora]

<sup>18</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, p. 619.

dos capítulos parecem ter, em Stendhal, uma função de “iluminar” a leitura que virá a seguir. Por isso, supondo então que seja esse o seu objetivo com a técnica, entendo a fala da “Senhora Goethe” como uma maneira possível de ler o percurso de Julien: para que ele conseguisse, enfim, ver o trabalho subterrâneo das paixões, foi necessário, antes, que o protagonista vivesse como um louco. Em vez de entender sua empreitada mundana como um esforço inútil, o texto a seguir tenta apontar para uma espécie de alternativa, bastante frágil, estética e eticamente, proposta por Stendhal: uma maneira débil, mas por vezes prazerosa, de se estabelecer algum tipo de conexão entre interior e exterior — conexão essa entendida como única capaz de possibilitar uma felicidade de ordem superior.

## 2

### Rasgar o véu do hábito

“Essayez d’écarter pour un moment le voile jeté par l’habitude sur des actions qui ont lieu si vite, que vous en avez presque perdu le pouvoir de les suivre de l’oeil et de les voir *se passer*.”<sup>19</sup>  
(Stendhal. *Racine et Shakespeare*)

“A história, com sua ênfase nas causas externas, é dominada pela noção de fatalidade, enquanto no romance não existe fatalidade; nele, tudo se funda na natureza humana, e o sentimento dominante é de uma existência na qual tudo é intencional.”  
(E. M. Forster. *Aspectos do romance*)

#### 2.1.

##### Escritor de transição

Como muitos outros intelectuais de sua época, Stendhal (1783-1842) viveu um período de transição por excelência.<sup>20</sup> Certamente, todos os sujeitos sempre vivem em períodos dessa natureza, especialmente para aqueles historiadores que olham para um ponto no passado e traçam uma linha em direção a grandes mudanças ocorridas algum tempo depois, “revelando” a suposta potência daquele momento de virada. No entanto, falo aqui de outro tipo de transição, cuja particularidade fundamental é a profunda consciência dos próprios atores em seu tempo de uma intensa ruptura ocorrida entre duas épocas — no caso de Stendhal, marcada pelo início da Restauração Francesa (1814-1830). No último prefácio do ensaio *Do amor*, Stendhal não apenas deixa a percepção de uma quebra evidente, como também a qualifica:

---

<sup>19</sup> “Procurai por um momento afastar o véu jogado pelo hábito sobre as ações que acontecem tão rapidamente; quase perdeste o poder de segui-las com os olhos e vê-las ocorrer.”

<sup>20</sup> Cf. Para a ideia de uma consciência de era de transição experimentada pela geração pós-Revolução Francesa, BOESCHE, R., *The strange liberalism of Alexis de Tocqueville*, pp. 27-41.

“A terrível mudança que nos precipitou no atual tédio e que torna ininteligível a sociedade de 1778 tal como a encontramos nas cartas de Diderot à srta. Volland, sua amante, ou nas memórias da sra. d’Épinay, pode fazer com que se procure saber qual de nossos sucessivos governos matou entre nós a faculdade de nos divertirmos e nos aproximou do povo mais triste da terra. Nós nem sequer sabemos copiar o *parlamento* deles e a honestidade de seus partidos, a única coisa passável que inventaram. Em compensação, a mais estúpida de suas tristes concepções, o espírito de dignidade, *veio substituir entre nós a alegria francesa*, que hoje não se encontra a não ser nos quinhentos bailes dos subúrbios de Paris, ou no sul da França, além de Bordéus.

“Mas qual de nossos sucessivos governos nos valeu a horrenda desgraça de nos *inglesar*? Devemos acusar o governo enérgico de 1793, que impediu os estrangeiros de acampar em Montmartre? O governo que, em poucos anos, nos parecerá heróico e forma o digno prelúdio do que, sob Napoleão, foi levar nosso nome a todas as capitais da Europa?

“Esqueceremos a estupidez bem intencionada do Diretório, ilustrado pelos talentos de Carnot e pela imortal campanha de 1796-1797, na Itália.

“A corrupção da corte de Barras ainda fazia lembrar a alegria do antigo regime; as graças da sra. Bonaparte demonstravam que não tínhamos então nenhuma predileção pela insipidez e pela arrogância dos ingleses.

“A profunda estima que, apesar do espírito de inveja do *faubourg* Saint-Germain, não podemos deixar de sentir pela maneira de governar do primeiro cônsul, e os homens de grande mérito que inundaram a sociedade de Paris, como os Cretet, os Daru, os..., não permitem que se faça pesar sobre o Império a *responsabilidade da mudança notável que se operou no caráter francês durante esta primeira metade do século XIX*.

“Inútil prolongar mais o meu exame: o leitor refletirá e saberá tirar as conclusões.”<sup>21</sup>

Saibamos refletir e tiremos nossas conclusões: o trecho acima divide a história francesa em dois momentos qualificados, um “antes” alegre e um “depois” triste e

<sup>21</sup> STENDHAL, *De l’amour*, p. 346. “L’effroyable changement qui nous a précipités dans l’ennui actuel et qui rend intelligible la société de 1778, telle que nous la trouvons dans les lettres de Diderot à mademoiselle Volland, 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. Nous ne savons pas même copier leur *parlement* et l’honnêteté de leurs partis, la seule chose passable qu’ils aient inventée. En revanche, la plus stupide de leurs tristes conceptions, l’esprit de dignité, est venu remplacer parmi nous la gaieté française, qui ne se rencontre plus guère que dans le cinq cents bals de la banlieue de Paris, ou dans le Midi de la France, passé Bourdeaux.

“Mais lequel de nos gouvernements successifs nous a valu l’affreux malheur de nous *angliser*? Faut-il accuser ce gouvernement énergique de 1793, qui empêcha les étrangers de venir camper sur Montmartre? ce gouvernement qui, dans peu d’années, nous semblera héroïque, et forme le digne prélude de celui qui, sous Napoléon, alla porter notre nom dans toutes les capitales de l’Europe.

“Nous oublierons le bêtise bien intentionnée du Directoire, illustré par les talents de Carnot et par l’immortelle campagne de 1796-1797, en Italie.

“La corruption de la cour de Barras rappelait encore la gaieté de l’ancien régime; les grâces de Mme Bonaparte montraient que nous n’avions dès lors aucune prédilection pour la maussaderie et la morgue des Anglais.

“La profonde estime dont, malgré l’esprit d’envie du faubourg Saint-Germain, nous ne pûmes nous défendre pour la façon de gouverner du premier consul, et les hommes du premier mérite qui inondèrent la société de Paris, tels que les Cretet, les Daru, les..., ne permettent pas de faire peser sur l’Empire la *responsabilité du changement notable qui s’est opéré dans le caractère français pendant cette première moitié du XIXe siècle*.

“Inutile de pousser plus loin mon examen: le lecteur réfléchira et saura bien conclure.” [grifos meus]

sério. A divisão é assim estabelecida a partir de um critério específico: a transformação notável no caráter francês. Mesmo diante de críticas que poderiam ser direcionadas à série de governos revolucionários (1789-1804) ou ao Império de Napoleão Bonaparte (1804-1814), o que Stendhal parece entender é que sob o jugo desses, a França ainda teria preservado aquela que é, para o autor, a autêntica característica francesa — a faculdade de se divertir. Mas o que poderia ter ocorrido, nesse ponto de transição, para que houvesse essa perda tão sentida por Stendhal?

Para Boesche, muitos outros intelectuais desta “era de transição”, como Stendhal, tinham visto e sentido a transformação ocorrida na sociedade francesa como uma “horrenda desgraça” ou, em tons menos fortes, como um desencantamento do seu mundo anterior. Chegando a vivenciar os escombros de um passado entendido como glorioso e espiritualizado, eles viam agora o presente como um arranjo burguês de uma vida indigesta, prática, séria e, em parte pela qualidade de imediato reparo pós-revolucionário, ainda extremamente instável<sup>22</sup>. As bases em que se assentavam as crenças do passado haviam sido, paulatinamente, afinal, desmanteladas a partir da Revolução de 1789, mas a sensação, para essa geração, é de que nada de realmente novo tinha sido cultivado em seu lugar. O sentimento era precisamente de ter nascido, simultaneamente, tarde e cedo demais. A percepção do momento era, portanto, de transição, mas em um sentido específico da palavra: não havia mais, entre eles, a sensação de nenhum pertencimento, não havia ainda uma nova tradição cultural, novos valores ou crenças que orientassem suas ações.

Stendhal, com efeito, atribui ao seu presente uma apreensão amiúde negativa, muito em razão desse sentimento de falta de pertencimento comum ou de um sentimento de desamparo. Esse profundo pesar, porém, vai além: não é resultado apenas da percepção de instabilidade da situação pós-revolucionária — condição que, se concebida como tal pelos seus contemporâneos, provavelmente o escritor veria com bons olhos —, mas pela consciência do autor de que ao procurarem restaurar uma velha ordem, muitos homens do seu tempo se

---

<sup>22</sup> Cf. Sobre a instabilidade como construção da narrativa de Stendhal, AUERBACH, E., *Mimesis*. pp. 405-441.

revestiram de uma obscura ilusão: a de que de fato se encaminhavam em direção a uma sociedade curada das feridas imputadas às ruínas do seu passado. Ao se prenderem a essa ilusão, além de perderem a possibilidade real de construírem uma nova sociedade, esses homens tornavam o novo arranjo vulnerável a constantes reiterações de sua fragilidade.

Neste capítulo meu objetivo é discutir o modo pelo qual Stendhal toma o tédio francês no romance *O vermelho e o negro* (1830) como o principal sintoma da profunda fragilidade do arranjo da sociedade da Restauração, apontando a relação corrompida entre sujeito e sociedade como a sua principal causa. Pretendo tornar claro o que seria, inversamente, para o autor, um possível relacionamento saudável entre os dois. A partir desse diagnóstico, proponho analisar como, por sua escrita, Stendhal tenta forjar alternativas que tentem restabelecer, mesmo que artificialmente, uma conexão entre sujeito e sociedade.

## 2.2.

### O tédio

#### 2.2.1.

#### O tédio como hábito

Nas páginas iniciais do romance *O vermelho e o negro*, o narrador descreve uma bela província, localizada no interior da França, vislumbrada como se do ponto de vista de um viajante. Logo, o leitor percebe pequenas quebras na paisagem quase idílica inicial: uma fábrica barulhenta, um prefeito limitado, pouco inventivo e com certo ar de presunção, pequenos interesses monetários etc., uma atmosfera que o narrador qualifica, enfim, como “asfixiante”.<sup>23</sup> É desse cenário inaugural que emergem os primeiros personagens: todos parecem se alimentar daquela atmosfera original, onde a última palavra que decide tudo é “dar lucro”.<sup>24</sup> Stendhal despende algumas páginas para narrar as intrigas políticas nas quais apenas duas preocupações estão em jogo: a reputação e o dinheiro. Em meio

<sup>23</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, p. 47.

<sup>24</sup> Ibid., p. 52. “Rapporter du revenu.”

a essa aparente agitação da vida pública, o protagonista do romance, Julien Sorel, torna-se preceptor na mansão do prefeito, e logo causa uma comoção na cidadezinha de Verrières ao recitar trechos inteiros da bíblia apenas de cabeça. O capítulo tem, sugestivamente, o nome “o tédio”:

“Adolphe, o mais velho, havia pegado o livro. — Abra-o ao acaso — continuou Julien — e diga-me as três primeiras palavras de um parágrafo qualquer. Recitarei de cor o livro sagrado, regra de conduta para todos nós, até que me interrompam. Adolphe abriu o livro, leu uma palavra e Julien recitou toda a página com a mesma facilidade que teria se estivesse falando francês. O sr. de Rênal olhava a mulher com ar de triunfo. As crianças, vendo o espanto dos pais, arregalavam os olhos. Um criado veio à porta do salão, Julien continuou a falar latim. O criado de início permaneceu imóvel e em seguida desapareceu. Logo depois a criada da senhora e a cozinheira chegaram à porta; Adolphe já abrira o livro em oito lugares e Julien continuava a recitar, sempre com a mesma facilidade. — Ah, meu Deus, que padrezinho lindo! — disse alto a cozinheira, boa moça, muito devota. [...] À noite, toda Verrières afluiu à casa do sr. de Rênal para ver a maravilha. Julien respondia a todos com um ar sombrio que preservava a distância. Sua glória espalhou-se tão rapidamente pela cidade que poucos dias depois o sr. de Rênal, temendo que o tirassem dele, propôs-lhe assinar um contrato de dois anos [...].”<sup>25</sup>

A cena é cômica: um camponês recém-chegado na casa de um nobre, recitando trechos da Bíblia, inteiramente em latim, e se tornando a atração da cidade. A palavra “tédio” (*l'ennui*) não aparece sequer uma vez no capítulo, além da menção no título. No entanto, é precisamente a menção no título que nos permite uma chave para como o evento pode ser lido.

Desde o início do capítulo, o narrador nos aponta o tédio daquela província ao enfatizar como todos os pequenos gestos de Julien, um jovem camponês de dezenove anos, de feições quase femininas, causaram certo rebuliço entre os personagens da região — fazendo ruborizar até mesmo a mulher do prefeito, a senhora de Rênal. Como poderiam gestos tão pequenos, desajeitados ou

<sup>25</sup> Ibid., pp. 81-83. “Adolphe, l’aîné des enfants, avait pris le livre. — Ouvrez-le au hasard, continua Julien, et dites-moi les trois premiers mots d’un alinéa. Je réciterai par coeur le livre sacré, règle de notre conduite à tous, jusqu’à ce que vous m’arrêtiez. Adolphe ouvrit le livre, lut deux mots, et Julien récita toute la page, avec la même facilité que s’il eût parlé français. M. de Rênal regardait sa femme d’un air de triomphe. Les enfants voyant l’étonnement de leurs parents, ouvraient de grands yeux. Un domestique vint à la porte du salon, Julien continua de parler latin. Le domestique resta d’abord immobile, et disparut ensuite. Bientôt la femme de chambre de madame, et la cuisinière, arrivèrent près de la porte ; alors Adolphe avait déjà ouvert le livre en huit endroits, et Julien récitait toujours avec la même facilité. — Ah ! mon Dieu ! le joli petit prêtre, dit tout haut la cuisinière, bonne fille fort dévote. [...] Le soir, tout Verrières afflua chez M. de Rênal pour voir la merveille. Julien répondait à tous d’un air sombre qui tenait à distance. Sa gloire s’étendit si rapidement dans la ville, que peu de jours après M. de Rênal, craignant qu’on ne le lui enlevât, lui proposa de signer un engagement de deux ans.”



mecânicos não apenas fazerem afluir toda a cidade de Verrières à casa do prefeito, como também transformá-lo em um sujeito de glória? A resposta é a cabeça do capítulo: o tédio. O pulo narrativo que, de repente, faz de um, oito, e depois mais uma página inteira de trechos da Bíblia recitados em latim, leva a crer que, pela noite, já teriam sido dezenas: repetidas partes lidas apenas pelo prazer de uma distração.

Se não bastasse, o narrador salienta o tipo de fascínio gerado: a glória de Julien se faz em razão de algo que ninguém nem entende. Não há conteúdo ali que cause o fascínio. As partes são lidas sem nenhuma conexão entre elas. O latim aparece como a língua da qual ninguém partilha. O senhor de Rênal procura ao acaso em sua cabeça algumas palavras de Horácio (65 a.C-8 a.C.) apenas para provar que também conhece o bendito idioma — e o narrador ainda faz questão de apontar que são “*supostos* versos de Horácio”<sup>26</sup>. Mas, novamente, sem nenhuma conexão com o conteúdo mobilizado nas passagens bíblicas. Para ele, é apenas uma questão de reputação.

O mesmo título será dado a um capítulo na segunda parte, quase quatrocentas páginas depois, no qual Julien Sorel, ao se ver completamente rejeitado pela sua amada, Mathilde de La Mole, segue os conselhos do príncipe russo Korasoff para reconquistá-la: cortejar uma outra mulher de alto nível social. Julien escolhera a senhora de Fervaques, viúva de um marechal que morrera um ano após o casamento. Pela recomendação, Julien deveria copiar do próprio punho as diversas cartas que o príncipe lhe entregara e enviar à eleita. Após algumas correspondências, o narrador, então, descreve:

“Até o momento em que vira Julien, o maior prazer da sra. de Fervaques tinha sido escrever a palavra *marechala* ao lado de seu nome [...]. Pela primeira vez, aquela alma que *temia tudo* estava agitada por um interesse estranho às pretensões de posição e de superioridade social. [...] *O tédio de um modo de vida que só ambiciona o efeito sobre o público, sem que haja no fundo do coração uma satisfação real com esse tipo de sucesso*, tornara-se tão intolerável desde que pensava em Julien que, para que as criadas de quarto não fossem maltratadas durante o dia todo, bastava que, na véspera à noite, tivesse passado uma hora com esse rapaz estranho [...]. Um dia, depois de perguntar três vezes se não havia

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 82. “de prétendus vers d’Horace.”

cartas, a sra. de Fervaques decidiu subitamente responder a Julien. Foi uma vitória do tédio.”<sup>27</sup>

Novamente, o tom cômico do narrador é facilmente identificável: ele faz piada com o fato de, diante de tamanho tédio, o maior prazer da personagem ser a reputação que o título de marechala lhe dera.

Antes da cena exposta acima, a senhora de Fervaques é descrita pelo narrador como uma dama da corte de vida desinteressante, caracterizada pelos personagens do romance pelo seu profundo mal-humor, consequência da sua rotina enfastiante. Só se preocupa com o “efeito sobre o público” (*l’effet sur le public*) e, mesmo quando bem-sucedida nele, não obtém nenhuma real satisfação. O que ela faz para preservar sua posição e sua superioridade parece quase alheio a ela própria. Ela age apenas como é previsto pela sua posição. Como se o mundo requisitasse a ela assumir uma certa função, já designada, que nada teria a ver com suas paixões. Como se (como fica mais evidente pela epígrafe do capítulo, de Girodet [1767-1824], pintor contemporâneo a Stendhal) a ela faltasse qualquer paixão:

“Sacrificar-se por suas paixões, vá lá,  
mas por paixões que não se tem!  
Oh, triste século XIX!”<sup>28</sup>

Por medo de tudo, ela tornou-se incapaz de realmente agir e a inação tornou-a apática. Ela age como que anestesiada pela vida entediante. Sua única fonte de preocupação é não perder sua posição social. Ela não precisa nem ganhá-la, nem merecê-la. Sua questão é como preservá-la, como se prevenir dos inconvenientes e como se precaver para que o ridículo não recaia sobre ela. Ou seja, a “marechala”

<sup>27</sup> Ibid., pp. 549-550. “Jusqu’au moment où elle avait vu Julien, le plus grand plaisir de Mme de Fervaques avait été d’écrire le mot *maréchale* à côté de son nom. [...] Pour la première fois, cette âme qui craignait tout, était émue d’un intérêt étranger à ses prétentions de rang et de supériorité sociale. [...] *L’ennui d’une façon de vivre toute ambitieuse d’effet sur le public, sans qu’il y eût au fond du cœur jouissance réelle pour ce genre de succès*, était devenu si intolérable depuis qu’on pensait à Julien, que pour que les femmes de chambre ne fussent pas maltraitées de toute une journée, il suffisait que, pendant la soirée de la veille, on eût passé une heure avec ce jeune homme singulier. [...] *Un jour, après avoir demandé trois fois s’il y avait des lettres, Mme de Fervaques se décida subitement à répondre à Julien. Ce fut une victoire de l’ennui.*” [grifos meus com exceção da palavra marechala]

<sup>28</sup> Ibid., p. 549. VF: “Se sacrifier à ses passions, passe ; mais à des passions qu’on n’a pas ! Ô triste dix-neuvième siècle !”

tem apenas uma atitude defensiva. Todo o seu comportamento é pautado no que está exterior a ela mesma, nunca parte de si própria.

O lamento direcionado ao triste século XIX também nos fala de um outro problema: “sacrificar-se por paixões que não se tem”, típica de todo o século e encarnada aqui pela Senhora de Fervaques. Ela se sacrifica pelo tédio da vida, mas não pelas suas paixões, dado que elas nem existem. Ou melhor, ela não as conhece, não sabe o que poderia lhe dar real satisfação. Perdeu, enfim, a capacidade de se investigar. Ao escolher essa epígrafe, portanto, Stendhal insinua que, mesmo que Julien mexa com o mundo da personagem, é apenas em razão do considerável tédio de sua condição que ela se permite ser afetada por aquele pequeno burguês. Afinal, mandar uma carta a ele foi uma “vitória *do tédio*” (*victoire de l’ennui*). Julien traz algum divertimento, algum estímulo, mas ele se encerra ali, como uma distração de sua vida monótona: ele não é razão de uma real felicidade. No decorrer do capítulo, essa percepção fica ainda mais evidente, quando o autor enfatiza que ela não tem prazer com as cartas lidas, nem consegue enxergar a disparidade entre as suas cartas e as respostas de Julien, que continuava apenas a copiar as correspondências fornecidas pelo príncipe, às vezes até mesmo esquecendo de mudar as cidades de referência. É como se até mesmo a aventura da vida da senhora de Fervaques — se envolver com um homem de uma outra classe social — fosse uma realidade apartada de si mesma.

Os dois capítulos mencionados acima evidenciam de maneira bem clara que o escritor tanto tem o tédio como ponto de partida para elaborar seu diagnóstico da sociedade francesa pós-revolucionária, como também essa é uma das condições comuns ao século XIX que o faz desprezá-lo. Ambos os trechos nos dizem dessa partilhada condição de enfado: ela se encontra, sobretudo, na definição do que seria um “modo de vida” tedioso, ou seja, na falta de satisfação real, daquela que viria do fundo do coração, vinda de um comportamento. Conforme já apontado, a senhora de Fervaques não se conhece e age somente com vistas à preservação de sua dignidade, mas não parece haver identificação de nenhuma ordem entre sua vontade e seu comportamento. A demasiada atenção ao

“efeito sobre o público” é a única fonte de orientação para o seu agir, mas disso ela não tira nenhuma satisfação.

Esse tédio se conecta estreitamente à acusação, direcionada por Stendhal a seus conterrâneos, de que estes tinham vedado seus olhos por um “véu de hábito”<sup>29</sup> (*voile de l’habitude*), que viviam, por isso, uma ilusão: aquela de que, com um gesto exterior de reabilitação de práticas antigas, a instabilidade, instaurada supostamente pela Revolução Francesa, teria, enfim, seu termo, e que a normalidade teria finalmente sido retomada. No entanto, o que o autor sugere em sua representação do mundo restaurado é, precisamente, que haveria uma intrínseca instabilidade articulada à esterilidade da existência dos personagens: uma inconstância não associada à instabilidade política somente.

Para Stendhal, seus contemporâneos viviam em uma espécie de escravidão a um comportamento, no qual seus desejos não apenas não eram estimulados, como eram sufocados. O véu do hábito seria responsável por obstruir o olhar dos homens, incapazes de tomarem consciência das razões de suas misérias. A atitude da senhora de Fervaques, por exemplo, é de mera prevenção em relação à vida social, a sua postura é de puro medo, o que a impossibilita de qualquer conexão real com o seu exterior. O tédio e o mau humor da personagem são apresentados como resultados de uma frustração, mas que ela mesma não entende como tal. A submissão a esse comportamento excessivamente preventivo é não-consciente. A subordinação é revelada apenas em sua consequência: no sentimento de profundo tédio ou no mau humor direcionado aos outros personagens. A instabilidade da época, portanto, não encontra sua solução no mundo mais ou menos fixo de regras exteriores: a vida puramente exterior é a causa de sua instabilidade.

O núcleo do problema do tédio e da instabilidade, desse modo, é a falta de relação entre o comportamento dos indivíduos — comportamento esse que se apresenta no romance como mero conjunto de fórmulas impessoais — e o próprio desejo pessoal. Há uma inversão, para Stendhal, de ponto de partida: ao invés das ações partirem de seus indivíduos, elas partem de fins gerais já postos como

---

<sup>29</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, p. 14.

autoevidentes em sociedade. A profunda consciência de Stendhal aqui, no entanto, não se manifesta apenas no entendimento de que a sociedade da Restauração se obstruía por uma ilusão e se desenvolvera apenas exteriormente sem que seus indivíduos dela participassem — e que, portanto, bastaria reconstruir a sociedade em absolutas novas bases. Mais profundamente, ele percebe que, nessa imposição da restauração, a própria sociedade havia perdido o que lhe caracterizava como conjunto, ou seja, o fundo do caráter francês, a alegria. O tédio, portanto, não é sintoma apenas de uma maneira exterior de vida, mas a vida só é vivida como exterior porque já não há aquele fundo comum que caracterizaria a sociedade francesa como conjunto, aquele ideal compartilhado por todos os seus membros, um solo do qual todos os seus membros partiriam para agir no mundo, ou seja, sua autenticidade.

Recorro aqui à noção de cultura que aparece nos escritos de Edward Sapir (1884-1939)<sup>30</sup>, para que fique mais compreensível o modo pelo qual Stendhal pode operar com a ideia de um fundo comum. Para Sapir, haveria uma distinção entre dois tipos de cultura: a primeira, que ele nomeia autêntica, cujos membros veriam o mundo exterior em harmonia com seus desejos individuais, ou seja, como uma “expressão de uma atitude ricamente variada, mas de algum modo unificada e consistente ante a vida”<sup>31</sup>; e, uma outra cultura, não-saudável, na qual seus membros seriam servos de uma fórmula impessoal, ou seja, uma cultura que seria mero formalismo. A diferença estabelecida pelo autor entre esses dois tipos de cultura é importante por dois motivos: primeiramente, por aproximar a visão que o escritor francês tem da Restauração à ideia de cultura não-saudável, ou seja, mero formalismo; em seguida, por sua concepção de uma cultura saudável, inversa à outra, ainda mais relevante para os propósitos deste capítulo.

A cultura autêntica, definida por Sapir, se caracteriza por uma inerente interdependência entre a cultura de um grupo e a cultura individual. A versão saudável da cultura implicaria, portanto, sempre uma participação *criativa* do indivíduo em uma forma de vida anteriormente concebida:

---

<sup>30</sup> SAPIR, E., *Cultura: autêntica ou espúria*.

<sup>31</sup> Ibid., p. 42.

“No decurso de um *complexo desenvolvimento histórico*, um modo de pensar, um tipo *distintivo* de reação se estabelece como típico e normal, passa então a servir como *modelo* para *integrar* os novos elementos da civilização”.<sup>32</sup>

A cultura exterior, para Sapir, é recebida pelo novo membro sempre como forma anterior. No entanto, para que ela tenha seu estatuto de versão autêntica, ela precisa sempre de espaço, ou melhor, de flexibilidade para que seus membros a modelem. É fundamental, nessa versão, que seus indivíduos sejam eles mesmos núcleos de valores culturais vivos. A tradição recebida funciona como um modelo, mas um que seja submetido à eterna modelagem das gerações seguintes.

Ora, para Stendhal, a França havia perdido seu modelo após 1814: mas o que o preocupa não é seu modelo político (o Antigo Regime), mas a perda do solo comum no qual os membros se mantinham em relação. O lamento de Stendhal não é direcionado à inconstância política, mas à notável mudança no caráter francês. Não há mais nenhuma *finalidade comum* na qual seus membros possam se automodelar. Por que esse ponto é importante? Quando Stendhal acusa o tédio como modo de vida, sua ênfase recai, sobretudo, no modo pelo qual os personagens de seu romance agem em uma exterioridade estéril e essa esterilidade tem por princípio a falta de satisfação real dos seus membros. No entanto, não se trata aqui somente de uma atenção voltada às vontades individuais dos homens de um grupo para que esses obtenham uma satisfação isolada: não é esse o tipo de satisfação no qual reside a nostalgia de Stendhal. A satisfação real só existe se houver conexão entre desejo e modelagem do mundo: em outras palavras, se houver nexo entre cultura individual e cultura de grupo.

Desse modo, a real satisfação tem por princípio a harmonia com o mundo exterior: uma conexão que Sapir chamará de instintiva — adquirida e incorporada pela interação com os membros de uma sociedade, que parte precisamente de um fundo de caráter comum, algo que faça deles um todo sem que isso se converta em uma totalidade inerte: uma espécie de espírito coletivo. É importante fazer aqui uma ressalva para compreender que não se trata de uma essência compartilhada recebida antes mesmo do nascimento dos seus membros, ou seja, não é um espírito dado a priori. Pelo contrário, se é possível que haja uma perda *histórica*,

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 39.

um ponto no desenvolvimento de uma sociedade em que haja uma quebra, é porque o “espírito” é desenvolvido, incorporado e compartilhado pela interação constante dos seus membros em uma sociedade *particular*. Desse modo, não se trata aqui de algo que está fora da história, mas de uma compreensão de espírito que está profundamente arraigada na experiência comum dos homens: valores compartilhados, elaborados e incorporados, em interação.

Para Stendhal, o que garantia que, a despeito de uma instabilidade exterior no período revolucionário, ainda pudesse ser cultivada uma nova ordem, era o elemento que mantinha-se como fundo do espírito francês, a faculdade de se divertir dos seus conterrâneos. No entanto, com a Restauração, houve a perda. A falta de sentimento de pertencimento por parte de Stendhal será, portanto, explorada por meio da consciência de que não adiantaria apenas reciclar velhos hábitos, eles seriam pura exterioridade — pelo estatuto de uma “restauração”, eles não podiam ganhar sua antiga vida. O que lhes dava vida não era a mera formalidade, mas algo que residia subjacente aos costumes e o que os mantinha animados. O “novo” modelo fora aplicado como um ideal normativo exterior à vivência comum única e particular, como sugere Stendhal ao acusar o “inglesamento”<sup>33</sup> dos seus conterrâneos.

Além de apenas restaurar velhos formalismos, a ruptura marcara também uma outra transformação: a gradual afirmação de um novo *ethos* voltado para o útil e o prático, um *ethos bourgeois*, precisamente direcionado apenas à aquisição passiva e fragmentada de um mundo cada vez mais exterior. Stendhal indica esta virada por um fator presente também nos trechos do romance selecionados acima: a importância dada, na sociedade restaurada, ao dinheiro como elemento social. Como Trilling (1905-1975) aponta, o dinheiro está diretamente conectado a um modo de vida voltado às aparências, pois:

---

<sup>33</sup> No trecho do início do capítulo, Stendhal faz uma alusão a outro aspecto que teria contribuído para a ruptura ocorrido no seu país: o desejo de se anglicizar de seus conterrâneos. Esta sugestão não é muito desenvolvida nos seus escritos, mas ela corrobora com o problema apontado por Stendhal de copiar um modelo de outro país que não relacionado com a interação peculiar dos indivíduos. O ato de se anglicizar é ainda mais sentido por Stendhal por ele se contrapor absolutamente ao caráter francês a partir da ideia de gravidade ou seriedade.

“O dinheiro é o meio que, para o bem ou para o mal, estrutura uma sociedade fluente. Não constitui uma sociedade igualitária, a não ser no que se refere à constante alteração das classes, uma mudança frequente nos quadros das classes dominantes. Em uma sociedade de mudança, *grande ênfase é dada à aparência* — uso essa palavra agora no seu sentido comum, como o povo diz que ‘uma boa aparência é muito importante para se arranjar um emprego’. Parecer estar bem estabelecido na vida é um dos meios de conseguir tal coisa. O velho conceito do mercador próspero que tem mais do que mostra é gradativamente substituído pelo ideal de se demonstrar o *status* pela aparência, mostrando mais do que se tem: em uma sociedade democrática o *status* de uma pessoa, acredita-se, não vem com o poder, mas com os sinais do poder.”<sup>34</sup>

Trilling identifica nessa “grande ênfase dada à aparência” a postura do esnobismo, ou seja, o orgulho por um *status* mais do que um orgulho assentado em uma classe. A diferença aqui é estabelecida a partir de dois tipos sociais: o orgulho aristocrático, de classe, que refletiria uma função social (a habilidade de lutar e de administrar); e o orgulho da sociedade democrático-burguesa, o orgulho da aparência sem função social, submetido à constante indagação de sua adequação. Mas por que o dinheiro é o meio por excelência da adequação? Para que esse ponto fique claro, recorro novamente a Sapir.

Para Sapir, todo desejo — a vontade de se modelar um mundo particular comum — está conectado à finalidade de sua própria existência, uma relação imediata com a manutenção de si mesmo enquanto organismo vivo. No entanto, mesmo com energia destinada a seus fins imediatos, haveria uma espécie de sobra de energia destinada a um outro tipo de finalidade: a dos fins mais remotos. Nas sociedades nas quais o autor considera que há uma cultura autêntica, as atividades dos fins remotos aparecem como colaboradoras dos fins imediatos. Diferentemente, porém, nas sociedades caracterizadas por uma cultura não-saudável, os fins remotos passam a ter uma relação de completa independência aos fins imediatos e se transformam em “refúgios espirituais”<sup>35</sup>. Mais do que isso: os fins imediatos passam a servir à satisfação dos fins remotos. Isso porque o fim imediato por excelência, a sobrevivência, passa a ser mediado pela aquisição fragmentária do dinheiro: limitam-se as funções econômicas e separam-se completamente vontade do sujeito e manutenção da vida.

<sup>34</sup> TRILLING, L., *A imaginação liberal*, p. 254.

<sup>35</sup> SAPIR, E., *Cultura: autêntica e espúria*, p. 47.



A diferença aqui é a mediação do dinheiro: na cultura autêntica, a satisfação do desejo não tem por objetivo apenas saná-lo, mas é também relacionada com o resultado da *finalidade direta* da ação que se realiza<sup>36</sup>. No entanto, a aquisição de dinheiro é um modo indireto de satisfação do desejo, uma maneira genérica em que a finalidade particular se perde de vista, se transmuta em mera utilidade e se desconecta do desejo do indivíduo: se torna uma fórmula impessoal.<sup>37</sup> Como Simmel (1858-1918) observa, o dinheiro é responsável pelo afastamento do sujeito, em uma quantidade de meios incontável, de sua finalidade<sup>38</sup>, passando a ser ela mesma, a aquisição de dinheiro, a finalidade *necessária* não apenas para a sobrevivência, como para a satisfação dos fins remotos (agora entendidos como principais).

Ora, recordo aqui o exemplo de Julien Sorel, protagonista do romance, ao recitar os trechos da Bíblia de cabeça: a finalidade de seu empreendimento mnemônico nada tem a ver com a sua devoção ao verbo divino. O seu objetivo em assim decorá-los é *mostrar-se* um conhecedor da Bíblia para aqueles que possam encaminhá-lo para a vida de padre e *impressionar* o seu tão recente patrão com a “glória” de sua memória. No entanto, a carreira eclesiástica também não é sua finalidade primeira: ela já é um substituto da profissão de militar, carreira do seu herói Napoleão Bonaparte, que realmente lhe inspirava admiração, mas que, no seu tempo, já não possibilitava abrir todos os caminhos. Em um conjunto sem tamanho de reajustes, Julien vai se adequando às condições do seu mundo restaurado, sem que o desejo imediato de sua aspiração se revele nem mesmo para ele. A respeito de Julien Sorel, no entanto, me dedicarei no próximo capítulo, por enquanto nos detenhemos nos personagens ao seu redor.

O dinheiro e a reputação — ambos autônomos em relação ao desejo — convertem seus conterrâneos em espectadores apáticos e passivos de suas vidas tediosas: os personagens se conformam a uma vida preestabelecida de intrigas políticas, de utilitarismo e até mesmo de relações amorosas, e renunciam a sua própria individualidade — aquela individualidade peculiar indissociada da relação

<sup>36</sup> SIMMEL, G., *Philosophie de l'argent*, p. 49.

<sup>37</sup> SAPIR, E., *Cultura: autêntica e espúria*, p. 47.

<sup>38</sup> SIMMEL, G., *Philosophie de l'argent*.

com o conjunto. Há, nisso, uma abdicação não-consciente do fundo do caráter francês, a alegria. As forças do formalismo e do dinheiro esconderam dos homens sua finalidade duplamente conjunta e individual. Para Stendhal, essa vivência habitual, experimentada como normalidade, impossibilitou a consciência de uma perda. Para que mecanicamente fizessem parte de uma ordem supostamente estável que já funcionasse por si só, os indivíduos abdicaram das suas individualidades por uma “servidão agradável”<sup>39</sup>, mesmo que não tivessem suas vontades contempladas: se contentaram, como os personagens de Stendhal, com a distração de gestos vazios que nada se moldavam as suas subjetividades.

Nesse sentido, pelo desprezo direcionado não apenas a sua realidade, mas a seus contrerrâneos, Stendhal parece ver sua sociedade como um ponto de partida desarraigado. A quebra acontecida no início do século XIX foi uma ruptura profunda, não apenas com a realidade exterior, mas uma quebra de ordem interior, uma que, simultaneamente, fizera o francês perder sua autenticidade e comprometera-lhe a capacidade de ver a perda que tinha sofrido. O ar asfixiante da sociedade, palavra usada pelo narrador do romance para descrever a cidadezinha do interior do Franco-Condado, havia de tal modo se propagado que se convertera no “véu de hábito”: vedara aos sujeitos a possibilidade de até mesmo entenderem suas fraquezas e suas frustrações, ou melhor, entendê-las como tal. A ruptura foi tamanha que o sinal havia se invertido: toda a energia dos franceses oitocentistas fora direcionada em prol de uma afirmação de um modo de vida todo exterior, impulsionada pela força dos seus hábitos. A pergunta que Stendhal se faz então é: como romper com a força desse hábito?

### 2.2.2.

#### **O tédio como forma: o ponto de vista privilegiado**

Franco Moretti (1950), em seu artigo intitulado “O século sério”<sup>40</sup>, nos apresenta a guinada dos romances europeus, desde o século XVII, em direção ao que ele chama de seriedade burguesa. Nele, o autor chama atenção para a técnica

<sup>39</sup> SAPIR, E., *Cultura: autêntica e espúria*, p. 54.

<sup>40</sup> MORETTI, F., *A cultura do romance*, p. 823.

dos “preenchimentos”, ou seja, a descrição detalhada do ordinário da vida que, para ele, seria um modo de representar a “descoberta do cotidiano” que se operou nessa época em alguns países como a Inglaterra, a França e a Alemanha. Para ele, especialmente a partir do oitocentos francês, o romance teria encontrado uma maneira de dar forma à existência burguesa: um modo de vida tranquilo, regular e não sujeito a grandes fatos inauditos.

O recurso à descrição seria, especialmente em um escritor como Balzac (1799-1850), um modo de “fixar o curso dos acontecimentos”<sup>41</sup>, i. e., mais do que um pano de fundo, o cotidiano seria um solo de onde as ações dos personagens inevitavelmente emergiriam. As mudanças, nisso incluído também os acasos e as coincidências, ocorreriam em uma camada superficial dos romances: seriam o lugar da ação que dariam a ver o aleatório da existência. O aleatório, porém, seria, ao mesmo tempo, a confirmação daquilo que estaria subjacente no romance: uma certa estrutura inescapável. Aquilo que se apresentaria como dissonante ratificaria a “visão de conjunto demoníaco-orgânica”<sup>42</sup> da qual Auerbach (1892-1957) lança mão para analisar os romances do autor de *A comédia humana*. Moretti aponta, portanto, para um profundo “senso de realidade” desses romancistas.

Sabidamente, o autor italiano retira Stendhal dessa tendência, apesar de entender que ele também partilha de muitos recursos dela<sup>43</sup>. Essa exclusão decorre de diversas questões, mas me concentrarei em uma delas, especialmente importante para os objetivos deste capítulo: o fato de que, na obra do escritor francês, apesar de ele também recorrer à técnica da descrição, ela não aparece como um preenchimento, nem como um modo de se adequar romance e realidade, mas se faz como recusa à afirmação do real. Stendhal não pretende tornar o seu romance um outro capítulo da história experimentada cotidianamente: tal mundo é, como discutido na primeira parte acerca do tédio, completamente exterior a ele.

A vida, tal qual experimentada na Restauração, para Stendhal, desemboca em pura esterilidade social: ela já não é cultura individual e cultura conjunta simultaneamente. Não há nenhuma flexibilidade naquele modelo para que haja

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 851.

<sup>42</sup> AUERBACH, E., *Mimesis*, p. 422.

<sup>43</sup> Cf. Sobre a interpretação de Moretti de Stendhal, MORETTI, F., *The way of the world. The Bildungsroman in European culture*, pp. 75-127.

criatividade de seus participantes, afinal ele é, em sua origem, um modo de vida todo exterior. Toda a conexão individual com o mundo é de natureza genérica, anterior à interação. Não há, nesse sentido, nenhuma ligação particular entre o eu individual e sua experiência: o modelo é completamente independente dele. Por isso, a estratégia estética do autor é tomar o mundo como seu, dentro de seus próprios limites, a partir de um ponto de vista privilegiado.

O tédio que Stendhal nos apresenta no romance não é, portanto, experimentado pelo leitor como realidade. O tédio é, pelo contrário, sugerido. A sugestão é garantida ao leitor pela partilha do privilégio do ponto de vista do narrador. A descrição, portanto, não está à serviço do referente, por um esforço hercúleo de se adequar, na medida do possível, pela descrição, à fidelidade do real. É precisamente o contrário: ele almeja, antes, rebater o véu do hábito, aquele que obstruía ao homem a consciência de sua miséria. Combate-o por uma estratégia que parte de uma outra ilusão: a da possibilidade de experimentar e *ver além* simultaneamente.

Inversamente àquela postura realista de correspondência à realidade objetiva — em um empreendimento, por vezes exaustivo, de apagamento da quebra entre romance e realidade — Stendhal suspende o tédio de sua vivência imediata para explorá-lo como um objeto de sua análise. A suspensão ocorre na medida em que o leitor é retirado do fluxo contínuo da experiência de tédio para que ele não a vivencie *tal qual ela é*. A ilusão produzida por Stendhal é de apresentar o fenômeno como visto por seus olhos, partindo do pressuposto de que “o espectador, quando não é um pedante, ocupa-se unicamente dos fatos e dos desenvolvimentos de paixões que são colocadas sob seus olhos”.<sup>44</sup>

Quando o narrador de *O vermelho e o negro* se investe da tarefa de descrição concreta de um acontecido, ele a interrompe bruscamente:

---

<sup>44</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, p. 25. “Le spectateur, quand il n’est pas un pédant, s’occupe uniquement des faits et des développements de passions que l’on met sous ses yeux.”

“[...] embora eu queira lhes falar da província ao longo de duzentas páginas, não cometerei a barbaridade de submetê-los às delongas e aos *sábios rodeios* de um diálogo provinciano”.<sup>45</sup>

Esse corte — que é simultaneamente um alerta — do narrador aparece no primeiro momento do romance dedicado a um diálogo entre os personagens. Ele, assim, anuncia um primeiro ponto de vista: o de desprezo pela realidade provinciana. O diálogo interrompido no qual o narrador introduz ao leitor às intrigas políticas da província — segundo Stendhal, cotidiano vivido de toda e qualquer província francesa — opera um primeiro grau de suspensão: como se ele próprio levantasse os olhos aborrecidos que, ao longo de poucos segundos, estavam focados em um fluxo de acontecimentos. O movimento de recusa e de consequente suspensão reaparecerá inúmeras vezes ao longo do romance. O recurso ao corte interrompe e suspende o leitor de sua continuidade automática, rompendo com a sua força de necessidade.

O escritor não tem por intuito, no entanto, ignorar sua realidade criando uma ilusão delirante — sua ilusão parte da possibilidade de se criar um efeito de real<sup>46</sup>, ou seja, no caso de Stendhal, uma construção narrativa que partiria de um conjunto de referentes reconhecíveis (tempo, espaço e personagens que são relacionados à realidade da Restauração) e que se tornariam compreensíveis por meio de uma nova cadeia de acontecimentos *possível* como sequência. No entanto, esse efeito “visual” de real nasce de uma tensão: entre uma realidade tomada como cotidiana e a conformação visual que o narrador dará a ela. Existe nessa tensão, em Stendhal, uma preocupação com seu modo de apreender aquela desprezível rotina de intrigas sem, no entanto, apenas repeti-la. A tensão é indicada especialmente pelo lugar privilegiado do viajante.

Nesse sentido, a estratégia narrativa do corte também está articulada a uma marca de distância em relação à sociedade, corroborada pela posição do narrador

<sup>45</sup> STENDHAL. *Le rouge et le noir*. p. 52. “Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n’aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les *ménagements savants* d’un dialogue de province.”

<sup>46</sup> A noção de “efeito de real” evocada acima é a da filósofa italiana Barbara Carnevali que a utiliza para analisar os pensadores moralistas do século XVIII francês em CARNEVALI, B., “Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l’éthopée” In: *Annales HSS*, março-abril 2010, No. 2.

como viajante ou como um estrangeiro. Uso a categoria “estrangeiro”<sup>47</sup> no sentido de Simmel<sup>48</sup>, i.e., como um sujeito que compartilha de uma posição em relação ao outro de distância e proximidade simultaneamente. O seu ponto de vista tem como pressuposto fundamental o não-pertencimento inicial à realidade a que agora, porém, ele se fixou. Essa condição lhe possibilita um tipo de objetividade específica<sup>49</sup>, que não pode ser confundida com imparcialidade. É, com efeito, o contrário: um olhar que abarca uma realidade observada não com o excesso de familiaridade de um nativo, mas a partir de suas próprias regras, o que permite, por sua vez, nesse movimento, que a ênfase recaia no estranhamento.

O tipo de assimilação de um viajante sempre é orientado por suas próprias categorias de compreensão de uma realidade: o que os aproximará, viajante e realidade, no primeiro momento, é sempre uma ordem genérica de fatores, aquelas categorias universais que os igualam enquanto seres, apesar de lugares de pertencimento tão diferentes. O que os aproxima é, portanto, bastante remoto, não há nada de específico nessa interação de afinidade: “ele [o estrangeiro] está distante de nós uma vez que essas similaridades se estendem além dele e de nós, e nos conectam apenas porque elas conectam muitas pessoas”<sup>50</sup>. Nesta aproximação, portanto, o que se coloca em questão é a ausência de um sentimento de singularidade do relacionamento estabelecido entre si e o outro. É da mesma natureza o tipo de relação que se estabelecerá, aos olhos de Stendhal, na sociedade francesa após a Restauração: um modelo genérico que aproxima os homens apenas naquilo que eles têm de mais abstrato.

Entretanto, o ponto aqui é, novamente, o seu inverso: o privilégio do ponto de vista de Stendhal não se assenta apenas na percepção de proximidade genérica de sua relação com o outro, mas a simultânea distância de sua posição. Ao tensionar seu ponto de vista parcial e privilegiado com a realidade contemporânea agora cotidiana a ele, o autor adquire uma consciência: “entre esses dois fatores de

<sup>47</sup> Devo muito da reflexão acerca do ponto de vista privilegiado e a noção de estrangeiro de Simmel a: MELLO, L.L. da S., “Estrangeiros em qualquer lugar do mundo: o ponto de vista cosmopolista no romance da virada do século XX” In: *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*.

<sup>48</sup> SIMMEL, G., *On individuality and social forms*, pp. 143-149.

<sup>49</sup> Ibid., p. 145.

<sup>50</sup> Ibid., p. 147. “He [the stranger] is far from us insofar as these similarities extend beyond him and us, and connect us only because they connect a great many people.” [tradução da autora]

proximidade e distância [...] surge uma tensão peculiar, dado que a consciência de ter apenas o absolutamente geral em comum tem exatamente o efeito de colocar uma ênfase especial no que não é comum”.<sup>51</sup> Ao invés de realçar, portanto, o que há de comum entre si, narrador como viajante, e o mundo da Restauração, o que o autor destaca é o que há de peculiar no modo pelo qual ele o observa.

Ora, Stendhal se sente um estranho/estrangeiro em sua realidade, mas não por um sentimento similar ao de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)<sup>52</sup> — de uma sensação de isolamento e de desarmonia como consequência inerente da vida em sociedade<sup>53</sup>. Como já argumentado anteriormente, o sentimento de não-pertencimento de Stendhal vem de uma quebra peculiar entre interior e exterior: se dá quando os sujeitos “abdicam” de suas vontades em prol de um mundo vindo absolutamente de fora. Esse sentimento só é assim experimentado pela posição de entre-mundos do autor: o fato de antes ter vivido uma época que ele considerou gloriosa, um momento no qual interior e exterior viviam em relação, para, então, ter visto toda ela desabar. Em função desse lugar, ele vê sua realidade com um profundo sentimento de pesar. Mas sua apreensão não decorre apenas de um deslocamento temporal, mas também espacial: grande parte de sua obra tem como tema as suas incursões em outras diversas regiões da Europa, sobretudo a sua adorada Itália. Essas imersões em realidades completamente alheias lhe permitem também uma profunda sensação de deslocamento pelo conhecimento de costumes muito diferentes dos dele.

Stendhal, portanto, narra o mundo da Restauração dando-lhe uma configuração parcial e peculiar: toma aquela experiência de hábito superficial, genérica, pela possibilidade que ela tem de guardar uma outra dimensão. A ideia é, como já indicado, de experimentar e *ver além*, mas esse vislumbre só ocorre pela

<sup>51</sup> Ibid., p. 148. “Between these two factors of nearness and distance [...] a peculiar tension arises, since the consciousness of having only the absolutely general in common has exactly the effect of putting a special emphasis on that which is not common.” [tradução da autora]

<sup>52</sup> Muitos são os intérpretes que comparam Stendhal a Rousseau, entre eles Miguel Abensour (1939), Jacques Rancière (1940) e Franco Moretti (1950). Minha interpretação aqui, porém, aproxima-os apenas no ponto sugerido por Auerbach, de um sentimento comum de mal-estar em relação ao mundo a sua volta. No que diz respeito tanto à natureza do conflito do indivíduo em relação à sociedade, como também ao que ambos entendem por autenticidade, minha hipótese é de que eles se distanciam bastante. AUERBACH, E., *Mimesis*, p. 411-412.

<sup>53</sup> Cf. Rousseau entende a sociedade e o reconhecimento recíproco dos homens como a quebra da harmonia natural entre homem e natureza. ROUSSEAU, J.J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

suspensão do tempo e do espaço, pela desaceleração do tempo, pela possibilidade, como sugere a epígrafe deste capítulo, de ver, de fato, os acontecimentos ocorrerem diante dos seus *olhos*. O destaque ao estranhamento é a condição desse aprofundamento que o véu do hábito havia obstruído. O olhar do viajante manipula e age sob aquela realidade de modo a torná-la sua e, nesse movimento, faz com que a realidade ela mesma abra para um sentido antes escondido por detrás da ilusão criada pela aparência mecânica e repetitiva de normalidade.

O narrador só pode assim fazê-lo por colocá-la em movimento em outro fluxo narrativo: atribuindo um novo valor ao atá-lo a outro encadeamento de causa e efeito. Desse modo, o que Stendhal termina por fazer é, com efeito, suspender elementos e vestígios da história vivida e amarrá-los em uma ordem que permita que aqueles mesmos elementos revelem uma nova possibilidade de suas próprias existências. Assim, não é como se o autor se isolasse do contexto que lhe é próprio, mas ele o interioriza. Cada elemento extraído do mundo real é inserido na ordenação visual do autor — como se dentro de uma nova moldura<sup>54</sup> — preservando simultaneamente sua ponte com a realidade, mas agora com um significado peculiar não atribuído pela percepção corrente. Desse modo, o narrador mantém com a realidade a tensão que é inerente à relação, sem abdicar, por isso, de sua vontade de modelar o mundo.

Quando o senhor de Rênal, prefeito de Verrières, descobre, por uma carta anônima, que a sua mulher, a senhora de Rênal, tem um caso amoroso com o preceptor de seus filhos, Julien Sorel, o narrador em vez de afirmar o ridículo habitual de ser uma vítima do adultério de sua mulher, ele vai além: mostra a profunda solidão do personagem ao receber a notícia.

“Desde o instante em que abrira a carta anônima, a existência do sr. de Rênal tinha sido horrível. Nunca estivera tão agitado desde um duelo que por pouco não tivera em 1816, e na época, justiça seja feita, a perspectiva de receber uma bala não o deixara tão infeliz. Examinava a carta em todos os sentidos. [...] Um homem teria ditado esta carta? Quem seria este homem? Aqui, a mesma incerteza; ele era invejado e sem dúvida odiado pela maioria dos que conhecia. ‘É preciso consultar minha mulher’, pensou, como por hábito, levantando-se da poltrona onde se afundara.

<sup>54</sup> Cf. Para o tipo de configuração específica proporcionada pela forma da moldura e do quadro, STEWART, S., *On longing*; e SIMMEL, G., *A Moldura: um ensaio estético*.



“Mal levantara e disse, batendo na cabeça: ‘Santo Deus! É dela sobretudo que preciso desconfiar; é minha inimiga nesse momento’. E, de raiva, as lágrimas vieram-lhe aos olhos.

“Por uma *justa* compensação pela *secura de coração* que faz toda a sabedoria prática da província, os dois homens que o sr. de Rênal mais temia no momento eram seus dois amigos mais íntimos.

“Depois destes, tenho uns dez amigos, talvez’, e passou-os em revista, avaliando o quanto de consolo poderia tirar de cada um. ‘A todos, a todos’, exclamou enraivecido, ‘minha terrível aventura causará o mais extremo prazer’. Felizmente, achava-se muito invejado, não sem razão. [...]

“Que desgosto se compara ao meu?”, exclamou enraivecido, ‘Que isolamento!’.

“Será possível’, dizia este homem que realmente dava dó, ‘será possível que, no meu infortúnio, eu não tenha um amigo com quem me aconselhar? Pois minha razão se esvai, posso sentir! Ah, Falcoz! Ah, Ducros!’, exclamou com amargura. Eram os nomes de dois amigos de infância que ele afastara com suas arrogâncias de 1814. Não eram nobres, e ele quisera mudar o clima de igualdade em que conviviam desde a infância.

“[...] Foi nesses arroubos de cólera, às vezes contra si mesmo, às vezes contra tudo o que o cercava, que ele passou uma noite medonha”<sup>55</sup>

A carta anônima que o senhor de Rênal recebe tem como remetente o sr. Valenod, diretor do asilo de mendicância e seu maior opositor na cidadezinha. Nesse ponto da narrativa, o leitor está mais do que ciente do caso entre Julien e a senhora de Rênal e sabe também que apenas o senhor de Rênal, dentro de sua propriedade, ainda não o havia percebido. Ainda assim, o trecho acima não nos fala sobre isso: o narrador nos informa acerca do sofrimento do personagem, mas sem uma empatia excessiva. Ele oscila entre aproximação e distância.

<sup>55</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, pp. 192-193. “Depuis l’instant qu’il avait ouvert la lettre anonyme, l’existence de M. de Rênal avait été affreuse. Il n’avait pas été aussi agité depuis un duel qu’il avait failli avoir en 1816, et, pour lui rendre justice, alors la perspective de recevoir une balle l’avait rendu moins malheureux. Il examinait la lettre dans tous les sens. [...] Un homme aurait-il dicté cette lettre ? quel est cet homme ? Ici pareille incertitude ; il était jalouse et sans doute haï de la plupart de ceux qu’il connaissait. Il faut consulter ma femme, se dit-il par habitude, en se levant du fauteuil où il était abîmé.

“À peine levé, Grand Dieu ! dit-il, en se frappant la tête, c’est d’elle surtout qu’il faut que je me méfie ; elle est mon ennemie en ce moment. Et, de colère, les larmes lui vinrent aux yeux.

“Par une *juste* compensation de la *sécheresse de cœur* qui fait toute la sagesse pratique de la province, les deux hommes que dans ce moment M. de Rênal redoutait le plus, étaient ses deux amis les plus intimes.

“Après ceux-là, j’ai dix amis peut-être, et il les passa en revue, estimant à mesure le degré de consolation qu’il pourrait tirer de chacun. À tous ! à tous, écria-t-il avec rage, mon affreuse aventure fera le plus extrême plaisir ! Par bonheur, il se croyait fort envié, non sans raison. [...]

“Quel malheur est comparable au mien ! s’écria-t-il avec rage, quel isolement !

“Est-il possible, se disait cet homme vraiment à plaindre, est-il possible que, dans mon infortune, je n’aie pas un ami à qui demander conseil, car ma raison s’égare, je le sens ! Ah ! Falcoz ! Ah ! Ducros ! s’écria-t-il avec amertume. C’étaient les noms de deux amis d’enfance qu’il avait éloignés par ses hauteurs en 1814. Ils n’étaient pas nobles, et il avait voulu changer le ton d’égalité sur lequel ils vivaient depuis l’enfance.

“[...] Ce fut dans ces transports de colère, tantôt contre lui-même, tantôt contre tout ce qui l’entourait, qu’il passa une nuit affreuse.”

A aproximação do narrador é evidente: trata-se da percepção geral do sofrimento do senhor de Rênal por compreender sua noite como “medonha” (*affreuse*), ou sua atual existência como “horrível” (*affreuse*) ou ainda por sua declarada compaixão por “este homem que realmente dava dó” (*cet homme vraiment à plaindre*). No entanto, essa não é a aproximação dos outros personagens, envolvidos diretamente na intriga da qual o senhor de Rênal é vítima — todos lidam apenas a partir de seus próprios interesses envolvidos. Nesse sentido, sua primeira aproximação indica, com efeito, uma distância: a sua compaixão pelo personagem só ocorre por não estar envolvido da mesma maneira, por estar de fora.

O que o torna duplamente parcial é ainda sua acusação específica: em primeiro lugar, ao conceber a situação como uma punição moral ao seu personagem pela secura de seu coração, quando articula a palavra “compensação” ao comportamento característico provinciano; depois, pela capacidade de dizer a causa de sua solidão, a saber, a arrogância do prefeito quando, por um ato de reputação, afastara seus únicos amigos; em seguida, enfim, pelo tom de chacota assumido pelo narrador em decorrência do “aburguesamento” da vida do aristocrata, quando compara a situação de receber uma bala em duelo e a infelicidade de lidar com a opinião pública por ser um marido traído. A dupla postura empática e acusatória possibilita o leitor aquela ilusão de ver com os olhos do narrador: experimentar e ver além, simultaneamente. Não como se ele tivesse implicado do mesmo modo habitual de se estar em relação, mas pela sua qualidade de observador. Ele nos exhibe a parcialidade dessa postura, mas tão-somente no momento em que o perfil do senhor de Rênal já está traçado para os seus leitores.

Recorro, também, às técnicas em que tornam ainda mais evidente o procedimento: os títulos e as epígrafes de praticamente todos os capítulos do livro que nos informam frequentemente tanto o ponto de vista de onde os acontecimentos que se seguirão deverão ser lidos, como também sua síntese — como já notado no exemplo do tédio. Esse recurso fica ainda mais manifesto, porém, pelo seu inverso: faltando pouquíssimas páginas para o fim do romance, o

narrador parece perder em parte a sua capacidade apreender e de tornar inteligível os eventos quando elimina as epígrafes e títulos dos últimos capítulos, precisamente quando o protagonista de seu romance é condenado à morte. O fluxo dos acontecimentos no qual o próprio Julien antes estava envolvido agora já não mais atua em suas ações: é como se o protagonista tivesse, enfim, tornado ele mesmo um observador de sua realidade por não mais estar implicado nos interesses cotidianos de sua vida. O narrador também não consegue explicar — e nem tenta — um dos eventos mais chocantes da narrativa: a tentativa de assassinato da sra. de Rênal por Julien Sorel<sup>56</sup>. Ao eliminar a técnica com a qual ele mesmo se armou, é como se ele, no mesmo movimento, a fortalecesse: ele alerta o leitor para o limite do seu ponto de vista, para a parcialidade inerente de sua apreensão. Stendhal, assim, revela que, pela experiência de um novo encadeamento dos vestígios de sua realidade vivida, emoldurado como se por sua visão, eles não apenas podem ganhar novos significados, como podem também fugir de seu controle, revelando a interminável potência das coisas elas mesmas.

Em uma célebre passagem de sua narrativa, Stendhal compara o romance a um espelho que o autor carrega ao longo de uma estrada:

“(Esta página prejudicará em vários sentidos o infeliz autor. As almas gélidas irão acusá-lo de indecência. Ele não faz, contudo, às jovens que brilham nos salões de Paris, a injúria de supor que uma só dentre elas fosse capaz dos ímpetus de loucura que degradam o caráter de Mathilde. *Esse personagem é inteiramente imaginário* e, inclusive, imaginado bem fora dos costumes sociais que, entre todos os séculos, haverão de garantir um lugar tão distinto à civilização do século XIX.

“Não é a prudência que faz falta às moças que enfeitaram os bailes nesse inverno. Não julgo, tampouco, que se possa acusá-las de desprezar em excesso uma fortuna brilhante, cavalos, belas propriedades e tudo o que garante uma posição agradável na sociedade. Longe de só notarem o tédio em tantas vantagens, estas são em geral o objeto dos desejos mais constantes, e, se há paixão em seus corações, são essas coisas que a despertam.

“Tampouco é o amor que se encarrega da fortuna dos rapazes dotados de algum talento, como Julien; eles se vinculam estreitamente a algum círculo e, quando esse círculo faz sucesso, todas as boas coisas da sociedade chovem sobre eles. Infeliz do homem de estudos que não pertence a algum círculo, irão condená-lo até pelos pequenos sucessos mais duvidosos e a virtude elevada triunfará, roubando-o. *Pois bem, senhor, um romance é um espelho que se carrega ao longo da estrada. Tanto pode refletir para os seus olhos o azul do céu como a imundície*

<sup>56</sup> Cf. LACAPRA, D., *History, politics and the novel*, pp. 15-34. O autor mostra que há, em *O vermelho e o negro*, duas camadas de ironia do narrador: a primeira, mais evidente, a de ironia dramática, um narrador que é capaz de tudo ver; e a segunda, pelas técnicas mencionadas no texto, da visão limitada do próprio narrador em relação aos eventos do livro.

*do lamaçal da estrada. Por acaso o homem que carrega o espelho em sua sacola poderia ser acusado de ser imoral? Seu espelho mostra a sujeira e o senhor acusa o espelho? O senhor deveria acusar o longo do caminho onde se forma o lamaçal e, sobretudo, o inspetor das estradas que deixa a água apodrecer e o lodo se acumular.*

“Agora que ficou bem estabelecido que *o caráter de Mathilde é impossível* em nosso século, tão prudente quanto virtuoso, já não temo irritar, continuando o relato das loucuras dessa moça encantadora”.<sup>57</sup>

Ora, não se deve tomar essa passagem como um sinal da tentativa de Stendhal de adequar romance à realidade, ou seja, por um mero sentido de reflexo que um romance poderia ter. A metáfora usada pelo autor é de um espelho carregado pelo escritor por uma estrada, mas esse espelho não apenas reflete, ele tem um complemento: ele reflete para os olhos (*reflète à vos yeux*). Alguém que olhar o que se reflete em um espelho, terá um recorte específico, sempre limitado, de possibilidades.

Mais do que isso: o espelho<sup>58</sup> tem a dupla qualidade de refletir e revelar a *insondável profundidade* de um dado mundo. O espelho garante ao romancista a possibilidade de lidar com o mundo para além da superfície, para além de um véu de hábito. O ponto de vista de quem está inserido no fluxo dos acontecimentos é um modo todo exterior de vida: os sujeitos estabelecem um relacionamento genérico uns com os outros, implicados nos grandes interesses da vida cotidiana, e

<sup>57</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, pp. 478-479. “Cette page nuira de plus d’une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l’accuseront d’indécence. Il ne fait point l’injure aux jeunes personnes qui brillent dans les salons de Paris, de supposer qu’une seule d’entre elles soit susceptible des mouvements de folie qui dégradent le caractère de Mathilde. Ce personnage est tout à fait d’imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui, parmi tous les siècles, assureront un rang si distingué à la civilisation du XIX<sup>e</sup> siècle.

“Ce n’est point la prudence qui manque aux jeunes filles qui ont fait l’ornement des bals de cet hiver.

“Je ne pense pas non plus que l’on puisse les accuser de trop mépriser une brillante fortune, des chevaux, de belles terres et tout ce qui assure une position agréable dans le monde. Loin de ne voir que de l’ennui dans tous ces avantages, ils sont en général l’objet des désirs les plus constants, et, s’il y a passion dans les cœurs, elle est pour eux.

“Ce n’est point l’amour non plus qui se charge de la fortune des jeunes gens doués de quelque talent comme Julien ; ils s’attachent d’une étreinte invincible à une coterie, et quand la coterie fait fortune, toutes les bonnes choses de la société pleuvent sur eux. Malheur à l’homme d’étude qui n’est d’aucune coterie, on lui reprochera jusqu’à de petits succès fort incertains, et la haute vertu triomphera en le volant. *Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l’homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être imoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l’inspecteur des routes qui laisse l’eau croupir et le borbier se former.*

“Maintenant qu’il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d’irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille).”

<sup>58</sup> Cf. Para a ideia do espelho nessa dupla qualidade de refletir e revelar, STEWART, S., *On longing*, p. 42.

isso vale também para o autor. No entanto, escrever um romance para Stendhal, em meio a seu mundo, é configurá-lo como uma realidade paralela sem estar diretamente implicado nas relações mais diretas do fluxo da vida. Isso porque, pela característica estéril do mundo da Restauração, os sujeitos perderam o espaço para interagirem entre si imediatamente, com real contato — aquele particular que levasse em conta seus desejos. A metáfora do espelho torna evidente, portanto, a preocupação do romancista em não apenas reafirmar o real, mas torná-lo seu, definir seu limite: um tempo devagar, uma interrupção oportuna, um desinteresse privilegiado, etc..

Se não bastasse: o trecho começa por explicar a personagem da Mathilde — por uma defesa de possíveis acusações de sua imoralidade — ao dizer que ela é “inteiramente imaginária”, o que apenas ratifica o caráter não puramente refletido do romance em relação à realidade. Certamente, existe uma evidente dose de ironia no trecho acima, no entanto, ele não é direcionado a sua personagem. Pelo contrário, a ironia é direcionada às moças que, no caso, existem em sua realidade, o que apenas reforça o caráter imaginário de Mathilde que, por sua vez, não poderia ser confundida com nenhuma mulher da corte de sua época. A menção da impossibilidade da personagem, anunciada pelo autor, enfrenta a verossimilhança que ela já havia adquirido desde o seu aparecimento: ele faz crer, pela cadeia de acontecimentos, que uma personagem como ela pudesse sim existir nessa realidade paralela, muito próxima, mas não semelhante: o que a faz diferente das outras personagens, apesar de ele ter feito crer que ela saíra da mesma realidade, são alguns detalhes em sua trajetória pessoal apontados pelo narrador, especialmente a fascinação da personagem pela corte da Rainha Margot. O deslumbramento que ela mantém com seu passado a possibilita tomar consciência do tédio de sua condição, sem que, no entanto, vislumbre realmente uma possibilidade de fugir dela.

Stendhal, desse modo, investido do lugar de romancista, percebe que, lhe é possível, mesmo que artificialmente, restabelecer um tipo de interação com a sua sociedade: ele consegue submeter a forma da sociedade a sua vontade. No entanto, simultaneamente a esse movimento em que o autor rearticula o mundo

exterior pelo romance, ele marca sua distância no tocante à realidade: delimita o espaço que esta poderá ter dentro de si para que não seja absorvido pela mesma atmosfera cotidiana de seus contemporâneos, ou seja, pela ilusão proporcionada pelo véu de hábito. Mantém essa distância ao manter a tensão inerente do seu ponto de vista e ao possibilitar personagens que fujam à regra daquele mundo por pequenos, mas muito significativos, detalhes — que lhe garantem, portanto, suas respectivas singularidades.

No ensaio dedicado ao tema do amor, esses dispositivos discutidos acima não apenas são referidos diretamente e mais claramente, como também ganham um novo significado no conhecimento de um outro tipo de realidade: o das profundezas do coração no fenômeno do amor. Procurarei tornar o argumento acima mais claro e, simultaneamente, retomar um ponto importante para o autor: a busca pela experiência autêntica, aquela que singulariza a relação entre duas pessoas, e não apenas as une de uma maneira genérica.

### 2.3.

#### O fenômeno do amor

Nos três prefácios<sup>59</sup> escritos ao longo de sua vida para o livro dedicado ao tema do amor, Stendhal afirma e insiste que o grande ensaio não é para o público francês. Ele explica que o sentimento que ele irá descrever exata e cientificamente<sup>60</sup> quase não pode mais ser reconhecido na França. O que o fez ser tão raro no seu país natal poderia ser resumido em uma expressão: “o medo do ridículo” (*la crainte du ridicule*)<sup>61</sup>. O “império das conveniências” (*l’empire des convenances*)<sup>62</sup> ganhara em sua pátria, e o amor, tal como ele o concebe, passara a ser visto como algo inútil e incompreensível. Stendhal classifica os tipos de amores diferentes em quatro: o amor-paixão; o amor-gosto; o amor físico; e o

<sup>59</sup> Stendhal escreveu três prefácios ao longo de sua vida nos anos de 1826, 1834 e 1842 — o último, o autor escrevera dias antes de sua morte.

<sup>60</sup> STENDHAL, *De l’amour*, p. 333. “exacte et scientifique.”

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

amor- vaidade<sup>63</sup>. Mas é o amor que ele mais valoriza e pelo qual ele advoga que terá sua atenção: aquele inútil e incompreensível aos olhos dos seus conterrâneos, o amor como paixão, do qual apenas os homens de imaginação, raros na França do pensamento positivo, poderiam desfrutar. O ensaio é dividido em duas partes: a primeira dedicada à descrição em fases — sete em sua configuração completa — de uma espécie de tipo ideal do sentimento do amor e os pormenores de seu processo nomeado “cristalização”; enquanto a segunda parte se dedica à manifestação dessa ideia geral em diversos países e regiões do mundo, bem como em situações específicas, destacando as *particularidades* do desdobramento do sentimento.

Stendhal escolhe a primeira pessoa praticamente em quase todas as histórias narradas ao longo do livro. No entanto, ele explica no primeiro prefácio que, apesar da técnica, as narrativas não se tratam de suas histórias pessoais, nem de um sentimento que ele tenha tido conhecimento diretamente — a técnica é, antes, o resultado de seu apreço pelo prazer da leitura, este mais facilmente alcançado com recurso à pessoalidade. Ao mesmo tempo, a primeira pessoa possibilitaria uma visada mais clara e pitoresca sobre o assunto — qual seja, o obscuro coração humano —, o que o permitiria uma aproximação daqueles leitores que teriam uma enorme dificuldade de entender esta paixão:

“Não se acusa esse viajante de gostar de falar de si mesmo, todos esses *eu* e todos esses *me* lhe são perdoados, porque é a maneira mais clara e mais interessante de contar o que viu.

É para ser *claro* e *pitoresco*, quando consegue, que o autor da presente viagem pelas regiões pouco conhecidas do coração humano diz: ‘Eu fui com a sra. de Gherardi às minas de sal de Hallein... A princesa Crescenzi dizia-me em Roma... Um dia, em Berlim, vi o belo capitão de L...’ Todas essas coisinhas realmente aconteceram com o autor, que passou quinze anos na Alemanha e na Itália. No entanto, mais curioso do que sensível, nunca encontrou a menor

---

<sup>63</sup> Alguns autores assemelham o amor-gosto ao amor- vaidade, no entanto, eles guardam uma diferença fundamental, a saber, o primeiro pode ser encontrado no Antigo Regime, quando ainda há algo de compartilhado entre os franceses, enquanto o segundo já é o tipo de amor que existe na Restauração, quando apenas há uma adequação a um modelo.

aventura, nunca experimentou nenhum sentimento pessoal que merecesse ser contado [...].”<sup>64</sup>

Os recursos à pessoalidade e à clareza aparecem, primeiramente, associados ao prazer e ao interesse. Em seguida, como técnicas interessantes de contar histórias. O efeito parece ser pôr à vista sob os olhos do leitor aquilo que ele próprio viu: o sentimento do amor como paixão. Como se, pela utilização da primeira pessoa, o leitor pudesse ver com os próprios olhos aquilo que Stendhal almejava descrever: o fenômeno do amor.

Concomitantemente, no entanto, Stendhal “impessoaliza” a narrativa ao se descrever, novamente, como um viajante. Como já discutido, a viagem possibilita o lugar de fora, mas aqui, ao anunciar sua impessoalidade, ele pede uma espécie de voto de confiança aos seus leitores pela sua qualidade de observador. A estratégia do distanciamento parece perfeita para seus objetivos: mostrar o que parece estranho — o amor como paixão — de maneira familiar — pela clareza e pela pessoalidade das histórias — por um olhar “imparcial” — na qualidade de observador. Em vez de insistir em como a paixão do amor seria uma loucura — como ele acredita que era entendido nessa época na França —, ele pretende desnaturalizar a maneira como o amor é entendido ao tornar naturalmente apreensível o modo imparcial como ele o descreve. É um modo, afinal, de tornar o que ele acredita não ser compreendido inteligível pela sua nova maneira de contar. Ele quer, enfim, que os seus leitores *vejam* o amor-paixão sob seus olhos, mas sabe que, para isso, antes eles precisam se deslocar de seus pontos de vistas já

<sup>64</sup> Ibid., p. 334. “On n’accuse point ce voyageur d’aimer à parler de soi, on lui pardonne tous ces *je* et tous ces *moi*, parce que c’est la manière la plus claire et la plus intéressante de raconter ce qu’il a vu.

C’est pour être clair et pittoresque, s’il peut, que l’auteur du présent voyage dans les régions peu connues du cœur humain dit : ‘J’allai avec Mme Gherardi aux mines de sel de Hallein... La princesse Crescenzi me disait à Rome... Un jour, à Berlin, je vis le beau capitaine L...’ Toutes ces petites choses sont réellement arrivées à l’auteur, qui a passé quinze ans en Allemagne et en Italie. Mais, plus curieux que sensible, jamais il n’a rencontré la moindre aventure, jamais il n’a éprouvé aucun sentiment personnel qui méritât d’être raconté [...].”



determinados e estabelecer um outro tipo de relação com aquilo que vivenciam como amor e, portanto, com a realidade à qual pertencem.<sup>65</sup>

O efeito visual deve ser aqui tomado atentamente. Stendhal utiliza a ideia de que, tanto no seu romance, como nas histórias do seu ensaio, o espectador deve ser capturado pelo olhar. Em *Racine e Shakespeare* (1823), seu manifesto a favor do Romantismo, ele torna essa noção mais clara quando forja um debate entre um romântico e um clássico: nele, o romântico — a quem é dado, no diálogo, o privilégio das falas maiores — defende o prazer dramático, aquele que possibilitaria uma emoção profunda. Para que esse tipo de sentimento fosse proporcionado, seria necessário que a experiência passasse pelos olhos do espectador como se ele pudesse experimentar a ilusão:

“o fato é que o espectador, levado pela ação, não se choca com nada; ele não pensa em absoluto no tempo transcorrido. [...] Ilusão significa, pois, a ação de um homem que *crê no que não é* [...]. A ilusão teatral seria, assim, a ação de um homem que *crê verdadeiramente existente* o que decorre no palco.”<sup>66</sup>

Desse modo, o espectador ou o leitor — para que comecemos a transferir a noção para os objetivos também do ensaio e do romance — precisam estabelecer uma relação específica com o exibido: ele precisa crer verdadeiramente existente aquilo que ele vê/lê. Em vez de apenas pedir diretamente que seus leitores mantenham uma disposição aberta para o que eles vão ver, é o romancista que deve se investir da tarefa de tornar seu romance/anedotas reais em representação. O tipo de relação diferente que ele precisa estabelecer, portanto, se assemelha àquilo que ele pretende com seu romance: criar um tipo de familiaridade que não seja repetição; partir de um modelo reconhecível e genérico, mas que por,

<sup>65</sup> Barbara Carnevali, filósofa italiana contemporânea, desenvolve a ideia de que alguns autores setecentistas, sobretudo franceses, teriam visado um tipo de conhecimento dos costumes (*moeurs*), mas em seu sentido não normativo, mas descritivo. Ela nomeia esse tipo de conhecimento de “conhecimento moral da realidade fenomenológica”, ou seja, que se concentra na descrição na manifestação de um fenômeno e de suas possíveis causas. Stendhal parece se inserir também nessa abordagem de conhecimento da realidade. A estratégia do lugar do viajante como o olhar deslocado e crítico em relação à realidade é, para a autora, uma das grandes inovações dessa tendência. Ver mais em: CARNEVALI, B., “Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'éthopée” e “L'observatoire des mœurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale” In *Pensée morale et genres littéraires*.

<sup>66</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, pp. 24-25. “Le fait est que le spectateur, entraîné par l'action, n'est choqué de rien ; il ne songe nullement au temps écoulé. [...] Illusion signifie donc l'action d'un homme qui croit la chose qui n'est pas [...]. L'illusion théâtrale, ce sera l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur la scène.”

pequenas torções no andamento da narrativa, façam dele um todo impossível na realidade. É, por isso, realmente uma ilusão: crer no que não é.

Apesar de uma aparente organização prévia, o ensaio *Do amor* parece um compilado de anotações a respeito de experiências do amor e especulações teóricas, o que torna a leitura sistemática do texto bastante difícil. Não são poucas as vezes nas quais o autor parece se contradizer. A clareza anunciada é, portanto, dada às histórias, mas o autor não é claro em sua exposição sistemática. Cada caso contado ao longo do livro parece distorcer a sua teoria inicial e moldar seu tipo ideal do amor. Isso Stendhal também comenta, mesmo que muito brevemente:

“Estando fora de questão o que se chama de sucesso, o autor divertiu-se em publicar seus pensamentos exatamente tais como lhe ocorreram. Era assim que antigamente agiam os filósofos gregos, cuja sabedoria prática o enche de admiração.”<sup>67</sup>

Posto nesses termos por Stendhal, proponho que o livro seja lido à luz dessa observação, à maneira da sabedoria prática e pela sua natureza não-sistemática<sup>68</sup>. A princípio, essa proposta de leitura tem dois desdobramentos: o primeiro é de que o ensaio parte de uma tática de formação do leitor e seus argumentos são construídos a partir do leitor hipotético a quem se dirige — o público francês; o segundo é de que a desordem do ensaio pode ser entendida mais do que como fruto de uma despreocupação com a forma — cujo reconhecimento por parte do autor me parece mais uma estratégia retórica —, parece antes ser resultado do entendimento a priori pelo autor de que o amor não pode ser descrito de uma maneira normativa, mas apenas pela constante reelaboração do sentimento a partir de cada situação dada, ou seja, na sua singularidade.

Essa chave de leitura do ensaio, portanto, ao levar em conta o caráter formativo da estratégia de Stendhal, como Pierre Hadot sugere também à leitura dos antigos<sup>69</sup>, põe em xeque uma intenção informativa: Stendhal não cria uma estrutura lógica sistemática capaz de subsumir o amor a um conceito — apesar de,

<sup>67</sup> STENDHAL, *De l'amour*, p. 335. “Ce qu'on appelle un succès étant hors de la question, l'auteur s'amuse à publier ses pensées exactement telles qu'elles lui étaient venues. C'est ainsi qu'en agissaient jadis ces philosophes de la Grèce, dont la sagesse pratique le ravit en admiration.”

<sup>68</sup> Cf. Para a filosofia antiga como filosofia prática, HADOT, P., *Exercícios espirituais e a filosofia antiga*.

<sup>69</sup> HADOT, P., *Exercícios espirituais e filosofia antiga*, p. 16.

à primeira vista, o autor postular o que seria o verdadeiro amor. Como ele diz, o ensaio seria antes um livro de ideologia e, explica,

“se a ideologia é uma descrição pormenorizada das ideias e de todas as partes que *podem* compô-las, o presente livro é uma *descrição* pormenorizada e minuciosa de todos os sentimentos que compõem a paixão chamada amor.”<sup>70</sup>

No decorrer do livro, é como se essa descrição pormenorizada dos sentimentos fosse necessariamente uma descrição fenomenológica do amor, ou seja, no caso, uma descrição da manifestação do fenômeno do amor em sua dimensão visível e uma posterior investigação/especulação de suas causas. A experiência do sentimento ganha corpo, no decorrer do livro, apenas nas diversas histórias contadas. É como se seu objeto, o obscuro coração humano, só pudesse ser analisado, em última instância, pelo que é possível de se ver ou aquilo que é possível de se mostrar visualmente. Mesmo seu conceito central, a cristalização (que será discutido em breve), é constantemente alterado, sem que se fixe na primeira definição.

A noção de fenômeno aqui, portanto, tem a ver com algo que se exhibe sob os olhos dos que observam, algo que tenha a força de uma totalidade autorreferente. O relevo de sua análise sempre recai na clareza de suas histórias, enquanto o discurso sistemático da lógica (causa-efeito) se apresenta como falha. O efeito visual se assemelha ao que Stephen Greenblatt chamará de “wonder”<sup>71</sup>: um tipo de conexão entre sujeito e obra que não parta do entendimento de seu contexto, i.e., da investigação de suas condições de possibilidade. A ideia é de que tanto sua história quanto seu romance atinjam as emoções mais profundas daqueles que assistem/lêem: para que, como um desvelamento, as emoções possam evocar um tipo único de interação, algo não genérico, que fale ao sujeito sobre o seu desejo. Stendhal reflete sobre Shakespeare:

<sup>70</sup> STENDHAL, *De l'amour*, p. 35. “Si l'idéologie est une description détaillée des idées et de toutes les parties qui peuvent les composer, le présent livre est une description détaillée et minutieuse de tous les sentiments qui composent la passion nommée *l'amour*.”

<sup>71</sup> A palavra wonder pode ser traduzida como “maravilhamento” ou “estupor”, mas achei melhor preservar o sentido que a palavra tem em inglês para que se mantenha o entendimento que o autor dá a ela. GREENBLATT, S., “Resonance and Wonder” In: *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, pp. 42-56.

“Ou estou completamente enganado, ou estas mudanças de paixões no coração humano são o que a poesia pode de mais magnífico oferecer aos olhos dos homens, aos quais ela a um só tempo *comove e instrui*.”<sup>72</sup>

Formativo, desse modo, não por sugerir uma teoria pronta e normativa de como se deve agir quando se ama, nem outorgar o que seria o amor, mas sim por investigar a partir tanto da especulação como pela descrição de pormenores o que ele acredita ser o sentimento. À especulação do que poderia se encontrar no obscuro coração humano, segue-se uma situação específica ou história em primeira pessoa; à situação ou à história, uma especulação. Como se, também, sempre houvesse a necessidade não apenas de ilustrar a ideia, mas de testá-la em sua dimensão sensível. Como Stendhal comenta em carta a Madame Jules Gauthier: “Não diga jamais: ‘a paixão ardente de Olivier por Hélène’. O pobre romancista deve tentar *fazer crer* a paixão ardente, mas jamais nomeá-la”<sup>73</sup>. Não que ele não a nomeie (como ele também alerta, em um dos prefácios, o ensaio em questão não é um romance)<sup>74</sup>, mas ele parece, mesmo assim, investir nessa forma híbrida de conhecimento, na qual o conceito só ganha sentido se posto em movimento.

A intenção de clareza anunciada por Stendhal a partir do uso da primeira pessoa e o pedido para que seus leitores tentem ser imparciais na leitura têm também uma outra ideia: a tentativa de colocar diante dos olhos algo que forme suas almas<sup>75</sup>, algo que se torne visível e abra um novo mundo de possibilidades ao seu público. Algo, enfim, como ele propõe no livro dedicado a Racine e Shakespeare, que rasgue o véu do hábito<sup>76</sup>. Stendhal parece querer chamar a atenção e instigar exatamente o leitor que ele diz recusar. Ao dedicar todos os seus

<sup>72</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, p. 43. “Ou je me trompe fort, ou ces changements de passions dans le coeur humain sont ce que la poésie peut offrir de plus magnifique aux yeux des hommes, qu’elle touche et instruit à la fois.”

<sup>73</sup> STENDHAL. “Lettre à Madame Jules Gauthier, 4 mai 1834” Apud CARNEVALI, B., *Mimesis littéraire et connaissance morale*. “Ne jamais dire : ‘La passion brûlante d’Olivier pour Hélène.’ Le pauvre romancier doit tâcher de faire croire à la *passion brûlante*, mais ne jamais la nommer [...]” [grifos meu] (tradução da autora)

<sup>74</sup> STENDHAL, *De l’amour*, p. 333. “Quoiqu’il traite de l’amour, ce petit volume n’est point un roman, et surtout n’est pas amusant comme un roman. C’est tout uniment une description exacte et scientifique d’une sorte de folie très rare en France.”; “Embora trate do amor, este livrinho não é um romance, e sobretudo não é divertido como um romance. É simplesmente uma descrição exata e científica de uma espécie de loucura raríssima na França.”

<sup>75</sup> HADOT, P., *Exercícios espirituais e a filosofia antiga*, p. 16

<sup>76</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, p. 29. “pour que le voile de l’habitude puisse se déchirer”; “para que o véu do hábito possa se rasgar.”

prefácios a acusar os homens do pensamento utilitário e positivo que não perdem tempo, ou ainda ao censurar as pessoas de espírito que, do alto de sua dignidade, aos poucos ossificaram seus corações<sup>77</sup>, ele também os convida a “perder tempo” para pensar seus próprios costumes dentro destas chaves. Como se às suas acusações, seu público “não-ideal”, ao menos, tivesse que reagir a algo; como se, pelas suas provocações, Stendhal tivesse a oportunidade de instigar o público francês por aquilo que o caracterizaria, a sua vaidade: “os espectadores [que] permaneceriam sensíveis durante todo o espetáculo graças unicamente a seu *hábito contrariado*”<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> STENDHAL, *De l'amour*, p. 340. “Peu à peu le cœur de ces messieurs s’ossifie ; 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”; “Aos poucos o coração desses cavalheiros ossifica-se; o positivo e o útil são tudo para eles, e sua alma fecha-se ao sentimento que tem maior necessidade de tempo e torna mais incapaz de qualquer ocupação razoável e contínua.”

<sup>78</sup> STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, p. 29. “Les spectateurs [qui] n’auraient été sensibles pendant toute la durée du spectacle qu’ à leur *habitude choquée*.” [grifo meu]

## “Quem quer os fins, quer os meios”

“[...] de qualquer forma eu tinha sido atingido, ou então, ator eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía, eu que dessa vez tinha entrado francamente em mim, sabendo, no calor aqui dentro, de que transformações era capaz (eu não era um bloco monolítico, como ninguém de resto, sem esquecer que certos traços que ela pudesse me atribuir à personalidade seriam antes características da situação), mas eu não ia falar disso pra ela, eu poderia, isto sim, era topar o desafio, partindo pr’um bate-boca de reconfortante conteúdo coletivo [...]”

(Raduan Nassar, *Um copo de cólera*)

“On est ce qu’on peut, mais on sent ce qu’on est.”<sup>79</sup>

(Stendhal. *De l’amour*)

### 3.1.

#### Dever: a responsabilidade de Stendhal

Uma das passagens mais engenhosas — e uma das mais famosas — de *O vermelho e o negro* ocorre quando o protagonista, Julien Sorel, se impõe um desafio: segurar a mão da senhora de Rênal, esposa do prefeito da província de Verrières e também seu atual patrão, sem que ela a retire. A cena parece sem grande significado quando descrita apenas assim, mas Stendhal narra e enfatiza a importância do gesto: é uma questão de vida ou morte, literalmente. Se a tentativa fracassar, o herói promete: “no momento exato em que soarem as dez horas, executarei o que o dia inteiro me prometi que faria esta noite, ou então vou subir para o quarto e estourar os miolos.”<sup>80</sup> Julien, em outra ocasião, julgando ter percebido o amor que a sra. de Rênal lhe direcionava, arriscara, sem muito refletir,

<sup>79</sup> “Somos o que podemos, mas sentimos o que somos.”

<sup>80</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, p. 107. “Au moment précis où dix heures sonneront, j’exécuterai ce que, pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle.”

o mesmo ato, mas ela retirara a mão, justamente no momento de uma sutil felicidade pela conquista inesperada:

“A mão se retirou rápido, mas Julien julgou que era seu *dever* conseguir que a mão não se retirasse quando ele a tocasse. A ideia de um *dever* a cumprir e de incorrer em ridículo, ou melhor, num sentimento de inferioridade, caso o objetivo não fosse alcançado, afastou no ato todo prazer do seu coração.”<sup>81</sup>

Com a palavra *dever*, grifada assim pelo autor, o narrador parece marcar uma distinção entre Julien e os outros personagens. Apesar do protagonista também estar sujeito ao “medo do ridículo”, que marca a relação dos demais personagens com a sociedade, a sua tentativa vai na contramão de sua contemporaneidade: o dever se impõe como uma atitude de parcial desapego à condenação ao ridículo.

Este capítulo tem por objetivo investigar como o dispositivo do *dever* indica um modo de se conceber a trajetória ética de Julien Sorel, a partir da indagação de como seria possível agir diretamente *em* sociedade, i.e., em meio àquele modo de vida todo exterior da Restauração sem ser, no entanto, completamente absorvido e escravizado pela sua atmosfera asfíxiante. No capítulo anterior, a partir da representação encontrada no próprio romance, refletiu-se acerca da esterilidade social no mundo francês pela ausência de um fundo de caráter partilhado entre seus membros; bem como sobre a alternativa estética do escritor, apoiado em seu ponto de vista privilegiado, como uma maneira possível de manter uma certa distância e controle no tocante à servidão do “véu do hábito”. Neste capítulo, diferentemente, explorar-se-á, a partir do personagem de Julien Sorel, a responsabilidade da qual Stendhal se investe, a saber: de refletir acerca da impossibilidade de suspensão absoluta do fluxo dos acontecimentos e a necessidade, frequentemente vista como negativa por Stendhal, de viver a vida corrente.

### 3.2.

#### O hábito de razão

---

<sup>81</sup> Ibid., p. 105. “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.”

No ensaio sobre o amor, na parte dedicada à ausência desse sentimento nos Estados Unidos, Stendhal observa que, no tão jovem país, haveria um tipo de felicidade inferior, possível pelo que ele chama de “hábito de razão” (*l’habitude de raison*)<sup>82</sup>. Para o escritor, os americanos finalmente teriam realizado a promessa de um governo livre: um Estado que dava aos americanos tranquilidade e segurança. No entanto, tais condições não seriam sinônimos da sua real felicidade, porque, para Stendhal, para que haja real felicidade, “é necessário que o próprio homem a faça”<sup>83</sup>:

“Mas, como se o destino quisesse desconcertar e desmentir toda a nossa filosofia, ou antes acusá-la de não conhecer todos os elementos do homem, afastados como estamos há tantos séculos pelo desgraçado estado da Europa de toda a verdadeira experiência, vemos que, quando falta aos americanos a desgraça que provém dos governos, *eles parecem faltar a si próprios*. Dir-se-ia que a *fonte da sensibilidade seco*u entre eles. São justos, razoáveis e não são felizes.”<sup>84</sup>

Ao investigar as razões da felicidade do homem, Stendhal confronta uma certa filosofia europeia que chegou a acreditar que a razão da infelicidade dos homens era a desgraça de seus governos. No entanto, no processo que valorizou a segurança e o conforto dos cidadãos, a felicidade havia se perdido. Stendhal, com isso, aponta para o esmorecimento da experiência de um tipo de liberdade. Ao associar a real felicidade àquilo que os homens constroem por si mesmos, Stendhal lança mão de um argumento que liga inexoravelmente felicidade à autonomia. Trata-se, portanto, não de qualquer liberdade, mas de uma liberdade peculiar, de conquista do mundo.

Dominick LaCapra, em seu pequeno texto sobre a ironia em *O vermelho e o negro*<sup>85</sup>, aponta para a semelhança de visão de mundo entre Tocqueville (1805-1859) e Stendhal e encerra sua afirmação numa constatação autoevidente,

<sup>82</sup> STENDHAL, *De l’amour*, p. 184.

<sup>83</sup> Ibid., p. 182. “il faut que l’homme le fasse lui-même.”

<sup>84</sup> Ibid., p. 183. “Mais comme si le destin voulait déconcerter et démentir toute notre philosophie, ou plutôt l’accuser de ne pas connaître tous les éléments de l’homme, éloignés comme nous le sommes depuis tant de siècles par le malheureux état de l’Europe de toute véritable expérience, nous voyons que lorsque le malheur venant des gouvernements manque aux Américains, *ils semblent se manquer à eux-mêmes*. On dirait que la *source de la sensibilité se tarit* chez ces gens-là. Ils sont justes, ils sont raisonnables, et ils ne sont point heureux.” [grifos meus]

<sup>85</sup> LACAPRA, D., *History, politics and the novel*. pp. 15-34.



sem dar à comparação muita atenção. No entanto, acho que essa aproximação pode ser bastante produtiva se levada adiante, especialmente para o objetivo em questão: relacionar a ausência de autonomia à característica que Stendhal nomeará de hábito de razão. Para compreender a aproximação, é importante fazer um breve desvio: analisar o processo na França, investigado por Tocqueville, que culminou em uma alienação dos indivíduos do mundo público. Apesar desse processo não aparecer explicitamente na obra de Stendhal, o paralelo nos ajuda a entender o que pode conectar ausência de liberdade pública à ausência de autonomia. Recuperarei, para tanto, o argumento do já mencionado Alexis de Tocqueville em *O Antigo Regime e a Revolução*<sup>86</sup> (1856).

*O Antigo Regime e a Revolução* é um estudo que tem por objetivo criar uma relação entre um processo iniciado no seio do Antigo Regime, a saber, a centralização político-administrativa, e a França pós-revolucionária. Para Tocqueville, a Revolução Francesa (1789-1804), pelas proporções dramáticas do evento, eclipsara a continuidade entre uma realidade e outra, tornando a compreensão do próprio episódio equivocada. Essa vinculação entre os dois momentos históricos, aparentemente tão díspares, tem como elo o desenvolvimento de um aparelho burocrático idealizado pela monarquia e a perda gradativa da faculdade de governar-se da aristocracia. Não convém, para os objetivos deste capítulo, retrazar todo percurso que Tocqueville faz para chegar as suas conclusões. O que importa é compreender como o processo que ele nomeia de centralização político-administrativa incidiu profundamente nos costumes da sociedade francesa.

Para Tocqueville, o desenvolvimento da máquina burocrática francesa, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, tornou os cargos, que antigamente pertenciam à nobreza, obsoletos. Paulatinamente, o rei havia redirecionado as antigas funções que cabiam aos nobres a funcionários do governo. Esse deslocamento de poder para um centro administrativo terminou por enfraquecer a possibilidade de que cada indivíduo se relacionasse *positivamente* com a realidade a sua volta, i.e., que participasse de sua elaboração. Isso porque uma das consequências mais perversas

---

<sup>86</sup> TOCQUEVILLE, A. de., *O Antigo Regime e a Revolução*.

da centralização político-administrativa foi a construção daquilo que o autor nomeou de tutela — a intervenção radical por parte dessa grande máquina burocrática na vida pública dos indivíduos. Ela foi, para Tocqueville, o resultado tanto de um enorme desejo de controle por parte dos funcionários do Estado como da ausência de resistência da população, sobretudo da nobreza, no período do Antigo Regime.

Essa concepção do Estado se contrapõe ao estilo de governo local da aristocracia que, segundo Tocqueville, para manter o poder em suas mãos, sabia depender da aliança com as outras camadas da população. Por isso, apesar de rígida hierarquia e rigorosa balança no poder exercido em outras épocas, a nobreza teria dado espaço para a ação das outras classes sociais por meio de assembleias políticas e, teria permitido, nos domínios restritos que lhe eram próprios, grande autonomia. A dependência entre as classes — mesmo que a hierarquia nunca possibilitasse uma mobilidade entre elas — criava uma espécie de laço e negociação *constante* entre os indivíduos pertencentes a uma determinada província, todos orientados por uma longa e comum tradição local. Este intercâmbio contínuo propiciava uma participação mais ou menos forte em relação à realidade a sua volta, tanto na elaboração do jogo político como também na dos costumes.<sup>87</sup>

A falta de intercâmbio entre os indivíduos os expulsou da possibilidade de participarem do espaço público. A centralidade despótica passou a outorgar leis abstratas que eram completamente *alheias à vivência comum*. Visando a eficácia do seu projeto, os burocratas não admitiam o desenvolvimento de nenhum corpo independente que concorresse com ele pelo poder e, por não terem enfrentado os obstáculos da vida cotidiana, as regras tinham sua aceitação limitada: os indivíduos não se sentiam representados e nem responsáveis pelo que obedeciam. Segundo Tocqueville, os administradores do governo não apenas tinham se responsabilizado pelas tarefas da antiga aristocracia, como também tinham dado um passo adiante: controlavam a vida de todos os indivíduos para que eles

---

<sup>87</sup> Cf. Sobre a noção de identificação e harmonia não apenas no nível da elaboração de um projeto político, mas também na produção de costumes compartilhados por uma tradição em cidades pequenas, SIMMEL, G., *As grandes cidades e a vida do espírito*; e LUKÁCS, G., *Soul and form*.

fizessem parte de um grande projeto de Estado. Cada um desses homens tinha sua vida relacionada diretamente ao Estado, e o Estado tinha como função tudo resolver para os sujeitos. O governo devia calcular, intervir e prevenir para que nenhum obstáculo se interpusesse em seus caminhos. Gradativamente, o projeto se desenvolvera sem que os cidadãos se sentissem participantes e nem responsáveis por aquilo que obedeciam.<sup>88</sup> É como se este mundo se tornasse, agora, indiferente aos *cidadãos* que lhe habitavam: funcionava com ou sem as pessoas.

Para Tocqueville, o corpo administrativo chegava a permitir a seus *súditos* a manifestação de suas opiniões e certa liberdade de pensar filosofia, religião, até mesmo o Estado, mas nunca deixava que participassem da modelagem do projeto. Nunca eram, portanto, agentes. O autor sugere uma incidência profunda dessa ausência de ação pública no espírito dos homens: paulatinamente, eles foram relegados à dimensão privada de suas existências — demandavam tudo que precisavam da capital, esperavam que dela viesse o que deviam fazer, cumpriam suas funções determinadas, mas não mais eram motivados a agir e nem a negociar entre si. O hábito de razão dos Estados Unidos descrito por Stendhal, como para Tocqueville, também começa pelo Estado: ele torna a vida de todo homem previsível e calculável sem que dela ele participe ativamente.

A dependência em relação ao poder central e a consequente falta de necessidade de vida comum entre os homens eram fatores que não apenas os haviam despreparado para a vida pública, como incidiam também na autonomia da vida privada. Pela ausência de espaço público, as particularidades locais terminaram por desvanecer e os ideais, gostos, negócios e pensamento passaram então a ser alimentados pelo centro, Paris, como um modelo importado. O autor, desse modo, cria uma associação entre ausência de liberdade pública e perda da autonomia de pensamento: se os funcionários do governo já haviam suprimido dos homens a possibilidade deles decidirem sobre os destinos de suas plantações, de suas economias ou de seus tribunais, como consequência, pela ausência de liberdade positiva, Tocqueville parece aludir ao fato de que eles também tinham

---

<sup>88</sup> Cf. Sobre a noção de razão articulada à cisão entre público e privado, KOSELLECK, R., *Crítica e crise*.

perdido a capacidade de pensar por si mesmos sobre qualquer assunto tanto pela falta de vivência comum quanto por não mais terem que lidar com os obstáculos da vida cotidiana.

Apesar de Tocqueville ver na América a brecha possível de liberdade pública no mundo moderno<sup>89</sup> e Stendhal apontar justamente para os Estados Unidos ao pensar a ausência total desse tipo de liberdade, no que tange os costumes ambos terminam por chegar a uma conclusão parecida: um projeto de Estado que quer tudo resolver para o indivíduo termina invadindo e minando a esfera da vida pública. Ou melhor, esse modelo de governo sufocaria os desejos públicos dos homens e os reduziria àquilo que o Estado poderia resolver: o interesse privado. Tal compreensão fica mais evidente na associação que Stendhal faz entre o tipo de governo, tranquilo e seguro, e a esterilidade da fonte de sensibilidade dos americanos. O ponto de vista negativo aqui, acerca desse tipo de governo, parece estar associado à falta de interação: como se pela ausência dela, o indivíduo atrofiasse sua dimensão pública.

O excesso desse hábito de razão pelo Estado restringiu a ação do homem a seu âmbito privado, ao mesmo tempo que tornou a sua vida previsível e calculável. O costume tirou de grande parte dos sujeitos a possibilidade de ele mesmo realizar sua felicidade, enfrentar os dilemas de sua vida e, no entanto, para Stendhal, para que haja felicidade, é preciso que o homem mesmo a faça. Com a emergência dessa burocratização descrita por Tocqueville, o Estado passa a ser um meio da realização do desejo imediato do indivíduo, mas para que a real felicidade exista, é imprescindível que haja ligação entre ação e finalidade. Não há satisfação real se o indivíduo for excluído do processo de sua finalidade primeira. Como o dinheiro, a razão de Estado é um meio e não um fim: a satisfação do desejo não reside, portanto, apenas em saciá-lo, mas em realizar por si próprio sua intenção. A aproximação que estabeleço entre Stendhal e Tocqueville, portanto, nasce da percepção que ambos têm da incidência que esse tipo de Estado teve nos costumes dos seus contemporâneos: o afastamento ocorrido entre sujeito e vida pública afetou o

---

<sup>89</sup> Tocqueville defende no livro *A Democracia na América*, a ideia de que no novo país haveria uma espécie de alternativa pública ao problema da participação política. TOCQUEVILLE, A. de., *A Democracia na América I*.

espírito de grande parte dos homens — abdicou-se amplamente da realização direta da ação, o que, por sua vez, comprometeu a real felicidade.

Mais do que isso, a expulsão do espaço público tirou deles a possibilidade de um tipo específico de interação: sem vivência e interação constantes, se perdeu aquele fundo de reconhecimento recíproco. Como notado no capítulo anterior, Stendhal acusa um tipo de instabilidade peculiar em decorrência da perda da autenticidade francesa, aquela espécie de vínculo particular nascido da interação dos membros com um modelo do qual o sujeito passaria a fazer parte ao mesmo tempo em que o alimentaria. O que o argumento de Tocqueville nos sugere é que este tipo de interação particular havia se perdido pela própria expulsão dos sujeitos de um espaço público comum. A ausência dessa esfera fora substituída pela racionalização do Estado: a ideia de que pela abstração da razão seria possível ascender à necessidade comum. No entanto, a necessidade comum se forjaria pela interação particular e não por uma abstração genérica. Os sujeitos deixam de interagir e compartilhar um ideal por precisamente entenderem que não houve a participação de seu desejo naquela razão de Estado. A razão se autonomiza em relação ao desejo, transformando-se em uma instância apriorística: aproxima os homens apenas naquilo que eles têm de mais abstrato. Esse processo culmina, portanto, em uma alienação não apenas da instância política, mas distancia os homens da felicidade pela ausência da interação em um espaço comum.

Essa conclusão tem um pressuposto em Stendhal: a ideia de que a natureza humana se sensibiliza e se individualiza pela interação e reconhecimento recíproco. A redução dos indivíduos as suas dimensões privadas, por um Estado que tudo resolve, acarreta o “faltar a si próprio” ou a “escassez da fonte de sensibilidade” aludida no trecho sobre os Estados Unidos. Não apenas porque ele, o Estado, tudo resolve, mas pela necessária consequência da existência dele como uma instância burocratizada: o fato de ele recusar a interação entre os indivíduos impossibilita que eles desenvolvam seus espíritos públicos peculiares. O tipo de interação do qual Stendhal parece ressentir a perda é aquele que possibilita o desenvolvimento de uma relação única e peculiar propiciada pelo contato *direto*

entre um conjunto de pessoas: precisamente a elaboração de um complexo de costumes por um longo desenvolvimento histórico. O tipo de interação descrita acima, portanto, é uma relação que possibilita ao sujeito o reconhecimento de si em um todo. Um reconhecimento que, por sua vez, propicia a descoberta pelo indivíduo ele mesmo de sua individualidade.

Tomemos novamente a faculdade de se divertir dos franceses antes da Restauração: o sujeito francês só pode se reconhecer nessa característica porque ele “descobre”<sup>90</sup> ela dentro de si. A sua “descoberta”, no entanto, não é um dado *a priori*, nem uma imposição: é um desvelamento propiciado pela interação com os outros membros. A alegria passa a ser algo que o caracteriza e o individualiza perante a humanidade como um todo, configurando-se como sua autenticidade. Ela é o que o propicia fazer parte de um todo no qual se reconhece e é reconhecido: pela partilha de algo particular. Quando, no entanto, a interação já não é mais possível, esse tipo de individualização pelo reconhecimento recíproco se perde. A abstração da razão de Estado, além de tomar todos por iguais, não possibilita que os indivíduos compartilhem de sua elaboração, que se automodelem no modelo: já não há o sentimento de pertencimento entre os seus membros de uma peculiaridade partilhada, ou melhor, o sujeito não pode mais se reconhecer no outro.

A preocupação de Tocqueville não é a felicidade. A questão dele é outra: como preservar algum grau de liberdade pública aos homens nas sociedades democráticas de sua época. Já Stendhal articula precisamente essa liberdade comum à possibilidade de felicidade. A sociedade francesa, do modo que se desenvolveu ao longo do Antigo Regime, acuou, gradualmente, os seus indivíduos. Sem o exercício da liberdade, é como se eles tivessem perdido, pouco a pouco, a vontade de agir. Para Tocqueville, a razão desta perda está ligada ao enfraquecimento da tradição: sem espaço público, os indivíduos não teriam perdido só o âmbito da negociação política, mas também o que os obrigava a cultivar laços com o resto dos homens. Os indivíduos isolados foram relegados a seus interesses particulares solicitando ao Estado suas demandas pessoais e

---

<sup>90</sup> Importante lembrar da ambiguidade da palavra descoberta: tudo que se revela é também inventado.

perdendo todo o sentido dos valores compartilhados publicamente que poderiam ter certa força de resistência em relação aos valores importados de Paris. Já para Stendhal, a alienação gerada pelo processo, além de ter excluído o homem da vida pública, inviabilizou a ele a investigação de sua felicidade.

Tocqueville nota que, até a Revolução Francesa, ainda havia o que ele chama de uma espécie de ruído, algum tipo de resistência: o que tornou possível, afinal, o evento de 1789. Como também Stendhal o sugere no trecho citado no capítulo anterior a partir da pergunta: “qual de nossos sucessivos governos matou entre nós a faculdade de nos divertirmos e nos aproximou do povo mais triste da terra?”. No mesmo prefácio, ele indica que também não é na Revolução, nem no Império de Napoleão Bonaparte (1804-1814), que “a responsabilidade da mudança notável que se operou no caráter francês durante esta primeira metade do século XIX”<sup>91</sup> deve recair. É como se, para ambos, a Revolução Francesa tivesse sido o último suspiro daquela energia característica: o decisivo momento antes da derrocada da vontade de agir por si próprio.

A felicidade para Stendhal está, portanto, diretamente vinculada a um tipo de reconhecimento recíproco que, por sua vez, leve em conta uma característica peculiar: a descoberta do que faz aquele relacionamento *único*. O caráter de unicidade se dá precisamente pela sensação de pertencimento, pela consciência de ter feito parte da configuração. Stendhal, como observado no capítulo anterior, não acredita, no entanto, na possibilidade de retorno de um mundo anterior, nem mesmo da reabilitação de uma interação direta entre os indivíduos. O mundo já é um todo exterior, mecânico e genérico. O sujeito que tenta agir a partir de seu desejo já não pode obter realização, pois o reconhecimento já vem de um mundo que não é dele, do qual ele não faz parte. O reconhecimento, como representado em *O vermelho e o negro*, é o da opinião pública: absolutamente anterior, independente, despótico e exterior aos sujeitos.

“Na verdade, essas pessoas sensatas exercem aqui o mais aborrecido *despotismo*; é por causa desse nome feio que a estada nas cidadezinhas é insuportável para quem viveu naquela grande república a que chamam Paris. A tirania da opinião

---

<sup>91</sup> STENDHAL. *De l'amour*. p. 346. “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.”

— e que opinião! — é tão *burra* nas cidadezinhas da França quanto nos Estados Unidos da América.”<sup>92</sup>

Procurar os sinais de realização no mundo exterior termina se convertendo em uma corrupção do seu desejo pela atmosfera asfixiante.

Todavia, imbuído de uma espécie de responsabilidade autoconferida, Stendhal procura forjar um personagem que, ainda que suscetível às ameaças de um mundo totalmente exterior, tente dar vazão ao seu desejo. Não no sentido privado de Tocqueville, aquele de uma mera satisfação servil ou de uma satisfação de um desejo genérico. O tipo de desejo investigado por Stendhal, a partir de Julien Sorel, é um tipo de interação com o mundo que tenta possibilitar a sua individualização pelo reconhecimento recíproco particular. No entanto, o tipo de relacionamento entre os membros já é um modelo genérico de interação. Por isso, Stendhal desvincula o desejo de qualquer possibilidade de reconhecimento mundano e o pensa como um ideal independente das circunstâncias: a noção de *dever*; aludida no início do capítulo. A forma desse ideal aparece como um simulacro de um gesto que se configura como uma tentativa de se conciliar com o seu próprio desejo. Ela existe simplesmente como um esforço, uma tentativa de se andar na direção correta, mas já não há nada que o confirme. O *dever* é tão-somente ele mesmo. Esse ideal tem por objetivo, porém, a busca de uma experiência autêntica, i.e., a possibilidade de se ver o desejo tomado em sua dimensão peculiar e única, não apenas como uma distração genérica. E o lugar por excelência para se investigar essa dimensão é no sentimento do amor.

### 3.3.

#### O amor

A primeira definição de cristalização, sua noção fundamental, que aparece no ensaio sobre o amor é a seguinte: “a operação de espírito que extrai de tudo o

<sup>92</sup> STENDHAL. *Le rouge et le noir*. p. 49. “Dans le fait, ces gens sages y exercent le plus ennuyeux *despotisme* ; c’est à cause de ce vilain mot que le séjour des petites villes est insupportable, pour qui a vécu dans cette grande république qu’on appelle Paris. La tyrannie de l’opinion, et quelle opinion ! est aussi *bête* dans les petites villes de France, qu’aux États-Unis d’Amérique.”



que se apresenta a descoberta de que o objeto amado tem novas perfeições”.<sup>93</sup> Depois, ele desenvolve e explica que o fenômeno “provém da natureza que nos ordena ter prazer e que nos envia sangue para o cérebro, do sentimento de que os prazeres aumentam com as perfeições do objeto amado”.<sup>94</sup> A princípio, o nascimento do amor teria muito pouco a ver com a interação entre aquele que ama e o objeto amado. A cristalização nasceria da imaginação que, por sua vez, teria a capacidade de construção interna do que se esperar do objeto amado, mas sem este ser previamente considerado. A palavra usada para o conceito provém do fenômeno que Stendhal repara perto de Salzburgo:

“Nas minas de sal de Hallein, perto de Salzburgo, os mineiros jogam nas profundezas abandonadas da mina um ramo de árvore desfolhado pelo inverno; dois ou três meses depois, em razão das águas saturadas de partes salinas que umedecem o ramo e depois se retiram deixando-o a seco, encontram-no todo coberto de cristalizações brilhantes. Os menores raminhos, que não são mais grossos do que as patas de um chapim, estão incrustados de uma infinidade de cristaizinhos móveis e cintilantes. Já não é possível reconhecer o ramo primitivo; é um brinquedinho de criança muito bonito de se ver.”<sup>95</sup>

Nessa acepção, a cristalização se converteria em um processo puramente solipsista. O amante não mais veria o objeto amado *tal como ele é*: veria apenas o revestimento daquilo que foi produzido individualmente pela imaginação. No entanto, como sugerido no capítulo anterior, o ensaio sobre o amor tem uma configuração peculiar que deve ser levada em conta para analisar os conceitos mobilizados pelo autor: a cristalização só deve ser entendida a partir de seu desenvolvimento enquanto fenômeno. Confiar, portanto, numa primeira definição, não daria conta da complexibilidade da experiência do amor.

<sup>93</sup> STENDHAL. *De l'amour*, p. 31. “c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.”

<sup>94</sup> Ibid. “vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé.”

<sup>95</sup> Ibid., p. 355. “Aux mines de sel de Hallein, près de Salzbourg, les mineurs jettent dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, par l'effet des eaux chargées de parties salines, qui humectent ce rameau et ensuite le laissent à sec en se retirant, ils le trouvent tout couvert de cristallisations brillantes. Les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont incrustées d'une infinité de petits cristaux mobiles et éblouissants. On ne peut plus reconnaître le rameau primitif ; c'est un petit jouet d'enfant très joli à voir.”

Antes de definir a cristalização tal como descrito acima, o autor inclui esse processo como uma etapa do nascimento do amor. A citação é longa, mas fundamental. Segundo Stendhal, sete são as suas etapas:

“Eis o que se passa na alma:

“1o A admiração.

“2o Dizemo-nos: ‘que prazer dar-lhes beijos, recebê-los! etc.’

“3o A esperança. [...]

“4o O amor nasceu.

“Amar é ter prazer em ver, tocar, sentir por todos os sentidos, e *do modo mais próximo possível*, um objeto amável e que nos ama.

“5o A primeira cristalização começa.

“Sentimos prazer em ornar de mil perfeições uma mulher de cujo amor temos certeza; [...] Isso se resume em exagerar uma propriedade soberba, que acaba de nos cair do céu, que não conhecemos [...]. Deixem a cabeça de um amante funcionar durante vinte e quatro horas e eis o que encontrarão.

“[...] Um homem apaixonado vê todas as perfeições naquilo que ama; no entanto, a atenção ainda pode ser distraída, pois a alma sacia de tudo o que é uniforme, até mesmo da felicidade perfeita.

“Eis o que sobrevém para fixar a atenção:

“6o Nasce a dúvida. [...]

“O amante chega a duvidar da felicidade que se prometia; torna-se severo para com as razões de esperança que acreditou enxergar.

“Quer voltar-se para os outros prazeres da vida, *mas encontra-os aniquilados*. Toma-o o temor de uma horrível desgraça e, com o temor, o profundo cuidado.

“7o Segunda cristalização.

“Começa então a segunda cristalização, que produz como diamantes algumas confirmações à ideia:

“Ela me ama.

[...]

“*O momento mais dilacerante do amor ainda jovem é aquele em que ele se dá conta de que raciocinou mal e de que é preciso destruir todo um pedaço de cristalização.*

“Começa-se a duvidar da própria cristalização.”<sup>96</sup>

Ora, a primeira etapa do nascimento do amor é o encontro de onde nasce a admiração. Esta admiração inicial só é possível pelo o que já é esperado pela pessoa que ama. Ela já tem uma ligeira ideia do que gostaria de encontrar no objeto amado, mas esta ideia ganha uma enorme força pelo vigor do desejo de amar. Este vigor nasce de uma espécie de energia sufocada ao longo dos anos que é mantida abafada até que tenha razão de liberação. Esta energia pode ser consumida em outras tarefas da vida (por isso, Stendhal diz que os selvagens não seriam capazes de cristalização, pela constante atenção dada aos perigos da vida<sup>97</sup>,

<sup>96</sup> Ibid., p. 30-33. “1o L’admiration;

“2o On se dit : Quel plaisir de lui donner des baisers, d’en recevoir, etc. !

“3o L’espérance. [...]

“4o L’amour est né.

“Aimer, c’est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et *d’aussi près que possible* un objet aimable et qui nous aime.

“5o La première cristallisation commence.

“On se plaît à orner de mille perfections une femme de l’amour de laquelle on est sûr; [...] Cela se réduit à s’exagérer une propriété superbe, qui vient de nous tomber du ciel, que l’on ne connaît pas [...]. Laissez travailler la tête d’un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez [...].

“Un homme passionné voit toutes les perfections dans ce qu’il aime ; cependant l’attention peut encore être distraite, car l’âme se rassasie de tout ce qui est uniforme, même du bonheur parfait.

“Voici ce qui survient pour fixer l’attention :

“6o Le doute naît. [...]

“L’amant arrive à douter du bonheur qu’il se promettait ; il devient sévère sur les raisons d’espérer qu’il a cru voir.

“Il veut se rabattre sur les autres plaisirs de la vie, il *les trouve anéantis*. La crainte d’un affreux malheur le saisit, et avec elle l’attention profonde.

“7o Seconde cristallisation.

“Alors commence la seconde cristallisation produisant pour diamants des confirmations à cette idée : Elle m’aime.

“*Le moment le plus déchirant de l’amour jeune encore est celui où il s’aperçoit qu’il a fait un faux raisonnement et qu’il faut détruire tout un plan de cristallisation.*

“*On entre en doute de la cristallisation elle-même.*” [grifos meu]

<sup>97</sup> Ibid., p. 31. “Le sauvage n’a pas le temps d’aller au delà du premier pas. Il a du plaisir, mais l’activité de son cerveau est employée à suivre le daim qui fuit dans la forêt, et avec la chair duquel il doit réparer ses forces au plus vite, sous peine de tomber sous la hache de son ennemi”; “O selvagem não tem tempo para ir além do primeiro passo. Ele tem prazer, mas a atividade do seu cérebro é usada para seguir o gamo que foge para a floresta, com cuja carne ele deve restaurar as suas forças o mais depressa possível, sob pena de cair sob o machado do inimigo.”

ou quando observa que os ingleses, para gastar a energia que não conseguem consumir em suas tediosas relações amorosas, bebem ou caminham muito<sup>98</sup>).

No entanto, como o autor deixa claro no conto que de fato põe em movimento<sup>99</sup> seu conceito, *Ernestine ou o nascimento do amor* (*Ernestine ou la naissance de l'amour*)<sup>100</sup>, o que se espera a princípio é de fato bastante vago, por isso qualquer pessoa que tenha uma aparência ligeiramente parecida com o que se espera pode se encaixar como objeto da paixão. Este processo é fortalecido pelo isolamento e pela vida tediosa da pessoa que ama, que guarda dentro de si uma intensa energia para amar. Ao liberar toda sua potência, ao primeiro sinal de que se pode amar, basta que na primeira pessoa que apareça seja reconhecida a sua abstração deveras imprecisa. O processo da primeira cristalização cuidaria para que o objeto amado se revestisse de perfeições não antes existentes.

No entanto, esta é a ideia de amor juvenil para Stendhal. O exemplo de Ernestine é de uma moça de dezesseis anos e que vive isolada em um castelo. Ela desfruta apenas da convivência de seu tio e de alguns criados que trabalham a seu serviço. É com o surgimento de uma pessoa imprevista que nasce o amor, quando ele dá o menor sinal de que o amor seria correspondido. Como o autor elabora na seção chamada “da esperança”, “basta um grau muito pequeno de esperança para que nasça o amor”.<sup>101</sup> O mesmo processo pode acontecer também com a mulher que vive uma existência muito tediosa e habitual. Advém de sua vida regular a força de uma paixão fulminante, que romperia com sua rotina. No entanto, esta é apenas uma das possibilidades do amor — ou melhor, um momento necessário para o conhecimento de si. Como Stendhal elabora ao término de suas etapas do nascimento do amor, há uma espécie de revisão da cristalização criada

<sup>98</sup> Ibid., p. 161. “De là, pour les hommes, la nécessité de s’enivrer tristement chaque soir, au lieu de passer comme en Italie leurs soirées avec leur maîtresse. En Angleterre, les gens riches ennuyés de leur maison et sous prétexte d’un exercice nécessaire font quatre ou cinq lieues tous les jours comme si l’homme était créé et mis au monde pour trotter. Ils usent ainsi le fluide nerveux par les jambes et non par le cœur”; “Daí, para os homens, a necessidade de se embriagarem tristemente a cada noite, em vez de passar, como na Itália, as noites com a amante. Na Inglaterra, os homens ricos entediados com seus lares e sob pretexto de um exercício necessário, andam quatro ou cinco léguas todos os dias, como se o homem tivesse sido criado e nascido para caminhar. Assim, eles gastam o fluido nervoso com as pernas, e não com o coração.”

<sup>99</sup> É importante lembrar que a história não é uma ilustração da ideia de Stendhal, mas justamente quando ele testa os limites de suas noções. Por isso, acredito que suas histórias têm muito a oferecer em relação à noção inicialmente elaborada.

<sup>100</sup> STENDHAL, *De l'amour*, pp. 369-398.

<sup>101</sup> Ibid., p. 34. “Il suffit d’un très petit degré d’espérance pour causer la naissance de l’amour.”

inicialmente, em que parte dela é destruída e, em seguida, reformulada. Essa revisão pode vir tanto da decepção após descobrir que o objeto amado não o ama, como também da percepção de que, com efeito, a pessoa não possui aquelas perfeições antes reconhecidas:

“Antes que a sensação, consequência da natureza dos objetos, chegue até elas, cobrem-nos de longe, e antes de os ver, com o encanto imaginário de que encontram em si mesmas uma fonte inesgotável. Depois, ao se aproximarem, vêem essas coisas não tais como são, mas tais como as fizeram e, gozando de si mesmas sob a aparência de tal objeto, acreditam gozar desse objeto. Mas, um belo dia, cansam-se de arcar com todas as despesas, descobrem que o objeto amado *não devolve a bola*; o deslumbramento desmorona e a derrota sofrida pelo amor-próprio torna-as injustas para com o objeto apreciado demais.”<sup>102</sup>

Essa articulação acima entre amante e objeto amado é precisamente a que se encontra em almas “ardentes por excesso” (*ardentes par accés*) ou “apaixonadas a crédito” (*amoureuses à credit*). Só a crença interior na cristalização, portanto, não sustenta a ideia que se tem de seu amor. A derrota do amor-próprio sugere que o sujeito não se vê reconhecido, afinal, no reconhecimento que produziu do outro.

Este ponto fica muito mais claro quando o autor estabelece uma distinção entre o modo de amar de uma mulher de dezoito anos e de uma mulher de vinte e oito anos, tempo que possibilita maior “discernimento para a posse do prazer”<sup>103</sup>. Após expor sua doutrina a uma mulher de espírito, que por sua vez discordava de sua elaboração dizendo que o amor aos dezoito anos tinha muito mais vivacidade, Stendhal explica:

“Uma moça de dezoito anos não tem cristalização suficiente em seu poder, forma desejos limitados demais pela *pouca experiência que tem das coisas da vida* para estar em condições de amar com tanta paixão quanto uma mulher de vinte e oito anos [...].

Não, senhora, a presença da desconfiança, que não existia aos dezesseis anos, é evidentemente o que deve dar uma cor diferente a esse segundo amor. *Na primeira juventude, o amor é como um rio imenso que arrasta tudo em seu curso*

<sup>102</sup> Ibid., p. 68. “Avant que la sensation, qui est la conséquence de la nature des objets, arrive jusqu’à elles, elles les couvrent de loin et avant de les voir, de ce charme imaginaire dont elles trouvent en elles-mêmes une source inépuisable. Puis, en s’en approchant, elles voient ces choses, non telles qu’elles sont, mais telles qu’elles les ont faites, et, jouissant d’elles-mêmes sous l’apparence de tel objet, elles croient jouir de cet objet. Mais, un beau jour, on se lasse de faire tous les frais, on découvre que l’objet adoré *ne renvoie pas la balle* ; l’engouement tombe, et l’échec qu’éprouve l’amour-propre rend injuste envers l’objet trop apprécié.”

<sup>103</sup> Ibid., p. 43. “Epicure disait que le discernement est nécessaire à la possession du plaisir”; “Epicuro dizia que o discernimento é necessário para a posse do prazer”.

*e ao qual sabemos que é impossível resistir.* Ora, uma alma terna se conhece aos vinte e oito anos; sabe que, se para ela ainda existe alguma felicidade na vida, é ao amor que deve pedi-la; trava-se nesse pobre coração uma luta terrível entre o amor e a desconfiança.”<sup>104</sup>

Ora, a distinção entre idades estabelecida por Stendhal põe a questão do amor em outra chave, dentro da qual a primeira definição de cristalização apenas não dava conta. O que está em jogo na cristalização, portanto, é mutável: não se trata apenas de um desenvolvimento puramente individual e apartado do mundo. O amor não é apenas uma investigação para dentro. Constrói-se, pelo contrário, a partir da “experiência que tem das coisas da vida”.

Essa experiência pode ser entendida como um amadurecimento, mas um que se conecta a um tipo de conhecimento de si. No primeiro amor, o fenômeno é vivido como um turbilhão sem nenhuma distinção. É como uma energia sem nenhuma direção e sem forma. À medida que, no entanto, a mulher ganha experiência de vida, ela se conhece mais e consegue estabelecer uma relação mais autoconsciente com sua experiência do amor: por isso a desconfiança. Desconfia-se do outro e de si; da ideia que construiu-se a partir de si mesmo e da capacidade que o objeto tem de lhe oferecer o previsto pela imaginação. Pela vivência do amor, a mulher de vinte e oito não apenas já se decepcionou pela frustração de não ser amada, como também já se enganou na cristalização que ela mesma estabeleceu anteriormente. É como se o processo de amadurecimento fosse, com efeito, uma abstração que, em sua interação com o mundo, fosse constantemente reconfigurada. É como se o próprio *eu* fosse paulatinamente “descoberto” em interação, dado que o amor possibilita o reconhecimento de si à medida que se reconhece no olhar do outro: aquilo que funda a autenticidade da relação e individualiza a ambos.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Ibid. “Une jeune fille de dix-huit ans, n’a pas assez de cristallisation en son pouvoir, forme des désirs trop bronés par le peu d’expérience qu’elle a des choses de la vie, pour être en état d’aimer avec autant de passion qu’une femme de vingt-huit [...]”.

— Non, Madame, la présence de la méfiance qui n’existait pas à seize ans, est évidemment ce qui doit donner une couleur différente à ce seconde amour. Dans la première jeunesse, *l’amour est comme un fleuve immense qui entraîne tout dans son cours, et auquel on sent qu’on ne saurait résister.* Or une âme tendre se connaît à vingt-huit ans ; elle sait que si pour elle il est encore du bonheur dans la vie, c’est pour à l’amour qu’il faut le demander ; il s’établit, dans ce pauvre coeur agité, une lutte terrible entre l’amour et la méfiance.”

<sup>105</sup> FRYE, Northrop, *A natural perspective: the development of Shakespearean Comedy and Romance*, p. 86.

Na reflexão sobre os Estados Unidos, aludida a poucas páginas atrás, Stendhal diz que o amor é inexistente nesse país e justifica pelo fato de que lá há muito hábito de razão. O problema do excesso desse hábito, para Stendhal, é que ele impossibilitaria a condição para o nascimento do amor: a cristalização. A cristalização é descrita como uma etapa fundamental do nascimento do amor e, por não conseguir cristalizar, os Estados Unidos não teriam o *verdadeiro* amor. O hábito de razão impediria o amor porque nele só se calcularia as chances de sucesso, ou seja, aquilo que é útil, o oficial, o positivo, o previsível: tudo que vem de fora. Por essa característica, ele inibiria o desenvolvimento da imaginação:

“Tudo o que é cerimônia, por sua essência de ser alguma coisa preparada e prevista com antecedência, na qual se trata de comporta-se de uma maneira conveniente paralisa a imaginação e só a deixa desperta para o que é contrário ao objetivo da cerimônia [...]”<sup>106</sup>

Existe nesse tipo de relação uma espécie de direcionamento da energia no sentido de que a atenção esteja desperta para que não se saia do prescrito: ou seja, uma atenção voltada a se modelar a um exterior completamente independente do desejo do indivíduo. O pensamento se concentra em se encaixar no que há de exterior a ele — em outras palavras, essa é a força do véu do hábito, discutida no primeiro capítulo. Por isso, não há investigação em sua interação com o mundo.

Essa experiência do amor da qual Stendhal nos fala que possibilita o conhecimento de si não é apenas uma experiência mediada no nível do apreensível. É uma experiência que se comunica em um outro tipo de ordem: é uma atenção desperta *intuitivamente*. Além de uma distinção de idade, Stendhal também diferencia dois tipos de almas: a terna e a prosaica. A segunda seria a do hábito de razão: limitada, portanto, pelo hábito, a atenção se voltaria apenas ao que é certo, sem nenhuma margem de flexibilidade. Enquanto a primeira, terna, capaz de conhecer a si mesma, é uma alma que se conecta com o mundo de uma maneira também intuitiva, a atenção dela permanece desperta. No entanto, as

<sup>106</sup> STENDHAL, *De l'amour*, p. 66. “Tout ce qui est cérémonie, par son essence d'être une chose affectée et prévue d'avance, dans laquelle il s'agit de se comporter d'une manière convenable, paralyse l'imagination et ne la laisse éveillée que pour ce qui est contraire au but de la cérémonie [...]”

forças dos hábitos, tanto do tédio como de razão, tornariam *estéril* essa dimensão da alma. Para ser alimentada, ela precisaria ser desatrofiada.

Nesse sentido, a experiência amorosa se converte, em Stendhal, em uma possibilidade de *desatrofiar* essa dimensão da alma para quem a possui, mas que, pelo hábito, adormeceu. No contexto da Restauração, pela condição de tédio e da racionalidade excessiva, é como se apenas o amor pudesse acordar uma energia abafada e, por isso, ela emerge como um rio imenso que arrasta tudo, sem nenhuma direção. No entanto, essa energia também devolve o sujeito para o mundo sem que dele ele se sinta absolutamente apartado. A força interior despertada, ao recolocar o sujeito em sua capacidade de conexão, faz com que à medida que ele ame, ele se conheça. A experiência possibilita uma capacidade de desvendar a si e, como a sua ideia de arte, também de conhecer uma esfera inédita do real, uma nova versão de si mesmo que se expande para além de suas próprias fronteiras ao rasgar o véu do hábito.

O amor-paixão de Stendhal não deve ser, portanto, entendido em uma apreensão puramente subjetiva. A investigação subjetiva é apenas um dos momentos do nascimento do amor, bem como da investigação de si (por isso Stendhal dará muita importância para a solidão como possibilidade de um certo afastamento do mundo). Ela possibilita uma entrada na existência levando em conta seu desejo: algo que preserve certa distância frente à tendência conformista dos hábitos. Trata-se de um cuidado que tem como centro a preocupação em conformar-se ao próprio desejo.

Existe, no autor, porém, um processo de amadurecimento que não passa por um conhecimento apenas racional da realidade, nem, tampouco, por uma adequação puramente apaziguante às convenções. Stendhal nos fala de uma relação intuitiva entre duas pessoas. O problema que aparece, no entanto, para o autor, é que não há mais esse tipo de interação, de contato direto, que possibilite o amor: na França, todo tipo de relação é atravessado pelo medo do ridículo, pelo império das conveniências ou pela primazia do útil. Para que haja qualquer restabelecimento de conexão real e única é fundamental antes que seja possível se despir da preponderância da imponente força da realidade. Por isso, é fundamental



que o sujeito se arrisque — como Julien Sorel se arrisca ao pegar a mão da senhora de Rênal — para que possa talvez vislumbrar a sensação de ter realmente uma emoção profunda — um risco que carrega em si, no entanto, a possibilidade de ser absorvido pela atmosfera asfixiante. A experiência amorosa, pela condição própria de se voltar para o que é exterior a si, torna-se uma das possibilidades para que as almas se tensionem e se desatrofiem pelo objeto amado. Ao despertar forças interiores, o indivíduo passa a se conhecer e reconhece-se no outro pela descoberta do que há de peculiar em ambos.

### 3.4.

#### “Somos o que podemos, mas sentimos o que somos”

O início do romance, como já notado, é caracterizado por uma entrada gradual, pelo olhar de um viajante, na atmosfera asfixiante da província de Verrières. Depois de uma narrativa relativamente curta, mas enfática, das situações mesquinhas e interesseiras dos seus habitantes, passando do camponês ao burguês rico, do nobre ao padre, o narrador, enfim, ajusta seu foco, após quatro capítulos de uma genérica apresentação, e nos anuncia o seu protagonista: Julien Sorel, um rapaz esbelto, de rosto quase feminino, de olhos ardentes, “*destacado por uma singularidade* tão cativante.”<sup>107</sup>

Apesar de as primeiras páginas darem a impressão de que Julien, nascido na província, seria motivado por objetivos comuns aos dos outros habitantes da região, qual seja, fazer fortuna, o narrador o destaca por diferir, em aparência e hábitos, de seu pai e seus irmãos, bem como dos moradores: não bastaria a Julien ter lucro. As ideias que um cirurgião-mor da Legião de Honra do exército napoleônico lhe transmitira em sua juventude causaram notória impressão em seu caráter e lhe inflamaram a alma, bem como os livros que o mesmo sujeito lhe legara: *Confissões*, de Rousseau, a coleção de boletins do Grande Exército e o *Memorial de Santa Helena*, de Napoleão. Atento às condições próprias de sua região após a Restauração, no entanto, ele sabia que não era se expondo que

<sup>107</sup> STENDHAL, *Le rouge et le noir*, p. 63. “distinguée par une spécialité plus saisissante.”

poderia ascender a “esta bela condição de padre que abre todos os caminhos.”<sup>108</sup> Pelo contrário, precisava mascarar suas motivações, se tornar intencionalmente um hipócrita — nas palavras do narrador.

Quando a proposta de sair do seu ambiente familiar se apresenta, é este Julien que o leitor encontra: motivado a sair da província, inflamado por sua admiração por Napoleão e disposto a “se expor a mil mortes”<sup>109</sup> para escapar daquele meio. Julien aceita a proposta como prova de sua coragem e se expõe àquilo que acredita ser um perigo: conviver bem próximo às pessoas que odeia. Rousseau lhe ensinara o orgulho, não de sua posição social, mas de si mesmo diante de qualquer um que pudesse lhe julgar inferior. É em parte por conta desse orgulho que ele fundará a sua postura profundamente desconfiada, que permeará toda a narrativa: uma atitude que nunca o permite ser absorvido completamente e que, por isso, o possibilita se expor ao convívio com esse estrato social que ele tanto despreza. Distanciando-se da possibilidade da carreira militar, mas elegendo Napoleão como seu mentor, Julien se lança num mundo até então totalmente desconhecido.

Julien Sorel pode ser entendido, como Mathilde também foi caracterizada, como um personagem inteiramente imaginário. Para Stendhal, ambos, assim como também a senhora de Rênal, não seriam possíveis dentro dos costumes sociais de sua época. No entanto, as torções narrativas e o estreitamento do foco do narrador fazem com que algumas diferenças em suas biografias pessoais os tornem bastante distintos em meio à sociedade: os três são desenhados em suas sutis singularidades. A característica que os une é apenas uma: um sentimento específico de isolamento. Esse sentimento possibilita um ponto de vista similar ao do narrador: existe nele um misto de proximidade e distância. Os três personagens estão implicados nas intrigas das sociedades pelo envolvimento no jogo social, porém, como talvez o próprio Stendhal em sua vida e diferentemente da maior parte dos personagens, eles têm um ponto de fuga: eles são mais ou menos conscientes de suas respectivas diferenças, aquelas características ou ideias que os

---

<sup>108</sup>Ibid., p. 66. “de ce bel état de prêtre qui mène à tout.”

<sup>109</sup> Ibid., p. 71. “s’exposer à mille morts.”

fazem achar que só poderiam integrar uma outra realidade que não aquela e o que os fazem se reconhecer em seus isolamentos.

A senhora de Rênal é descrita pelo narrador pelo seu modo de vida todo interior. A sua falta de experiência e sua educação religiosa fizeram-na isolar-se das grandes vaidades provincianas: não leu romances, não tinha o interesse na *coquetterie* com seus conterrâneos, não desejava manter-se na moda e tinha seus filhos como suas únicas preocupações. Ela é caracterizada por sua ingenuidade, pela falta de experiência, ainda que dotada de uma altivez de alma e de uma beleza bastante notável dado seus “avançados” trinta anos. Ao sair do convento, esqueceu tudo que aprendeu, mas, nas palavras do narrador, “não colocou nada no lugar, e acabou por não saber nada”<sup>110</sup>. Essa ignorância fizera com que ela tomasse sua realidade como dada e abnegasse sua vontade: casou com o senhor de Rênal apenas pela sua — quase imperceptível — distinção de costumes nobres perante os outros homens “endinheirados”<sup>111</sup>, mas achava, no fundo, que todos homens lhe seriam iguais<sup>112</sup>. Até que conhece Julien Sorel, aquela “alma nobre e orgulhosa”<sup>113</sup>, que lhe abre os olhos para uma espécie de mundo diferente e que a submete à “educação do amor.”<sup>114</sup>

Já Mathilde, a senhorita de La Mole, filha de um grande nobre citadino, o senhor de La Mole — de quem Julien será secretário —, apesar da idade de dezenove anos, não goza da mesma ingenuidade da nobre provinciana. Pelo contrário, está mais que imersa no jogo da corte parisiense. Como a descrição realizada pelo olhar do viajante da primeira parte da narrativa, inicialmente a apresentação da senhorita de La Mole é bastante genérica. Ele o compõe como os outros poucos personagens da corte: impregnados pela atmosfera moral. Mesmo aos olhos de Julien, ela aparece sem muita peculiaridade:

“Ela não lhe agradou; porém, olhando-a atentamente, pensou que nunca vira olhos tão belos; anunciavam, no entanto, uma grande frieza na alma. Na

<sup>110</sup> Ibid., p. 86. “elle ne mit rien à la place, et finit par ne rien savoir.”

<sup>111</sup> Ibid., p. 87. “ces gens à argent.”

<sup>112</sup> Ibid., “lui parurent des choses naturelles à ce sexe, comme porter des bottes et un chapeau”.

<sup>113</sup> Ibid., p. 88. “âme noble et fière.”

<sup>114</sup> Ibid., p. 156. “éducation de l’amour.”

sequência, Julien achou que tinham a expressão do tédio que examina, mas que se lembra da obrigação de ser imponente.”<sup>115</sup>

A senhorita de La Mole age, a princípio, precisamente segundo o modelo que lhe é prescrito — o que a diferencia é apenas a evidente superioridade desdenhosa que ela denota em suas relações com os de mesma posição social. Essa imponência é atentada pelo narrador e por Julien quando mostram insistentemente a centralidade de sua influência e o cortejo que lhe é direcionado nos grandes bailes e jantares em sua mansão. No entanto, mesmo diante da percepção de sua imponência, para Julien ela é apenas tediosa. É apenas no capítulo X, da segunda parte do romance, que o herói se depara com uma distinção de outra natureza, a partir da veste de luto que a personagem habitualmente usa no dia 30 de abril.

Esse é o capítulo em que Julien Sorel se interessará pela senhorita de La Mole. Isso ocorre porque, contrariando sua opinião já firmada sobre a leviana dama, o protagonista vê pela primeira vez nessa personagem a distinção de seu caráter: seu deslumbramento com o passado da rainha Margarida de Navarra. O que causa a ela admiração é a história heróica de sua gloriosa ascendente: após o seu amante, Boniface de La Mole, ser decapitado, a rainha pede ao seu carrasco sua cabeça para que, ela mesma, com suas próprias mãos, enterre-a numa capela situada ao pé da colina de Montmartre. Para Mathilde, com seu enorme fascínio por essa época, essa era a medida de seu enfado, o que a fazia tomar consciência da condição que padecia todo o seu século: a excessiva preocupação com a reputação, mas não com atos reais. E é notando o ridículo que o luto lhe propiciava ano após ano, sempre na mesma data, que Julien abre seus olhos para a altivez e distinção da alma de Mathilde: nesse momento há um reconhecimento de sua singularidade.

A relação que Mathilde estabelece com Julien é a de um jogo. Ele se assemelha bastante, com efeito, de seu ideal heróico. É um homem que aparece aos seus olhos, sobretudo em comparação com os outros homens da corte, como um destemido:

<sup>115</sup> Ibid., p. 271. “il pensa qu’il n’avait jamais vu des yeux aussi beaux ; mais ils annonçaient une grande froideur d’âme. Par la suite Julien trouva qu’ils avaient l’expression de l’ennui qui examine, mais qui se souvient de l’obligation d’être imposant.”

“Entre mim e Julien, não há contrato assinado, nem tabelião, *tudo é heróico*, tudo será fruto do acaso. Exceto pela nobreza que lhe falta, é como o amor de Margarida de Valois pelo jovem de La Mole, o homem mais distinto de seu tempo. Tenho culpa se os rapazes da corte são tão partidários das *conveniências*, e empalidecem só de pensar na menor aventura um pouco diferente? Uma viagemzinha à Grécia ou à África é para eles o cúmulo da audácia, mesmo assim só sabem andar em bando. Basta que se vejam sozinhos para que tenham medo, não da lança do beduíno, mas do ridículo, e esse medo os enlouquece.

“Meu pequeno Julien, pelo contrário, só gosta de agir sozinho. Nunca essa criatura privilegiada teria a menor ideia de buscar apoio e socorro nos outros! Ele despreza os outros e é por isso que não o desprezo. Se, apesar de sua pobreza, Julien fosse nobre, meu amor não passaria de uma tolice vulgar, uma mera aliança desigual; isso eu não aceitaria; não haveria aquilo que caracteriza as grandes paixões: a imensidão da dificuldade a ser vencida e a negra incerteza dos acontecimentos.”<sup>116</sup>

Há, no encontro dos dois, um reconhecimento mútuo: cada um termina por se destacar e contrastar com o mundo ao redor. Ambos se reconhecem como distantes da realidade social que os envolve, apesar de por diversas vezes se verem contaminados pela asfixia moral da época. Até que Julien lance mão da estratégia do príncipe Korasoff — de mandar as cartas para a senhora de Fervaques para lhe fazer ciúmes —, Mathilde se questiona diversas vezes acerca de sua reputação de ceder aos encantos de um pequeno burguês, titubeia se o sacrifício valeria a pena, se pergunta acerca da real nobreza de costumes — que não coincide com a de nascimento — de seu amante. Quase que plenamente imersa na sua atmosfera moral, não consegue ter certeza nem de seu desejo, nem da índole do seu amante, apenas tem a certeza do seu enfado. É Julien, porém, quem pode lhe dar a oportunidade de viver seu desejo: o de realizar a tão premente energia de heroísmo em sua vida. O seu fascínio pelo passado é o que a possibilita, afinal, ir na contramão de seu século.

<sup>116</sup> Ibid., p. 424-425. “Entre Julien et moi il n’y a point de signature de contrat, point de notaire pour la cérémonie bourgeoise ; tout est héroïque, tout sera fils du hasard. À la noblesse près qui lui manque, c’est l’amour de Marguerite de Valois pour le jeune La Mole, l’homme le plus distingué de son temps. Est-ce ma faute à moi, si les jeunes gens de la cour sont de si grands partisans du *convenable*, et pâlisent à la seule idée de la moindre aventure un peu singulière ? Un petit voyage en Grèce ou en Afrique est pour eux, le comble de l’audace, et encore ne savent-ils marcher qu’en troupe. Dès qu’ils se voient seuls, ils ont peur, non de la lance du Bédouin, mais du ridicule, et cette peur les rend fous.

Mon petit Julien, au contraire, n’aime à agir que seul. Jamais, dans cet être privilégié, la moindre idée de chercher de l’appui et du secours dans les autres ! il méprise les autres et c’est pour cela que je ne le méprise pas.

Si, avec sa pauvreté, Julien était noble, mon amour ne serait qu’une sottise vulgaire, une mésalliance plate ; je n’en voudrais pas ; il n’aurait point ce qui caractérise les grandes passions : l’immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l’événement.”

O amor entre Julien e a senhora de Rênal é de natureza muito diversa: ou melhor, como o narrador faz questão de assinalar inúmeras vezes, não era amor o que o personagem sentia pela mulher do prefeito. Em toda a primeira parte do romance, dedicada à relação entre os dois, o narrador mostra que do lado da senhora de Rênal há uma descoberta de um sentimento absolutamente novo, já da parte do herói é mera superação de si mesmo por meio da conquista. No entanto, o protagonista vive alguns breves e pequenos momentos de desapego real da tensão que caracteriza sua postura ao longo da narrativa. Nunca, porém, pela crença do seu amor por ela, mas por sentir que, nela, ele poderia confiar, ou melhor, que não precisaria estabelecer uma relação de tão intensa rivalidade com sua amante. São esses os momentos nos quais a senhora de Rênal ensina a Julien sobre o funcionamento político e mesquinho da província e quando ele percebia “em que medida as ideias que cultivava tinham pouca semelhança com a realidade”.<sup>117</sup>

Julien Sorel, por sua vez, deve seu ponto de vista distanciado ao seu orgulho, ao seu deslumbre com o personagem histórico de Napoleão Bonaparte e, sobretudo, à solidão que às vezes se concede e que enche o seu espírito de imaginação. Como elaborado no primeiro capítulo desta dissertação, Stendhal atribui o tédio ao sujeito que tem uma existência pautada em um modo de vida todo exterior. Mesmo aquele que não atente para a sua condição, sente os sintomas de sua miséria: todo o esforço de seu ser é o de se distrair incessantemente com distrações genéricas sem uma satisfação real. Julien, no entanto, faz um tipo de esforço inverso: ele tenta entrar em contato, na medida do possível, com seu desejo. Os movimentos de entrada franca em si mesmo ocorrem em seus momentos de profunda solidão.

Em um pequeno artigo sobre o tédio<sup>118</sup>, Kracauer (1889-1966) estabelece uma diferença entre dois tipos do fenômeno: um que ele nomeia “tédio vulgar” que “meramente expressa uma insatisfação que desapareceria imediatamente caso uma ocupação mais prazerosa que aquela moralmente aceita estivesse disponível”<sup>119</sup>; e outro, o tédio radical. Sobre o primeiro, o comentário é maior:

<sup>117</sup> Ibid., p. 93. “combien leurs idées ressemblait peu à la réalité.”

<sup>118</sup> KRACAUER, S., *Boredom*, pp. 331-334.

<sup>119</sup> Ibid., p. 331. “merely expresses a dissatisfaction that would immediately disappear if an occupation more pleasant than the morally sanctioned one became available.” [tradução da autora]

ele é o tédio do qual o sujeito é objeto, aquele em razão do qual a vítima se anestesia e pelo qual se procura o consumo das distrações vazias. Ele é índice e fator de um mundo que não permite o sujeito realmente existir. Esse tédio afasta o eu de si mesmo, transforma-o em receptáculo permanente do mundo. Nesse movimento de receptividade constante, os sujeitos são banidos de seus próprios vazios, como se o vazio fundador de seus desejos lhes fosse negado. De encontro a ele, Kracauer propõe um tédio radical, i.e., um tédio no qual se é sujeito e que se pode estar presente: um tipo de contemplação de si mesmo, que lhe permita vislumbrar seu próprio vazio. Parece ser o caso do protagonista do romance.

O isolamento que Julien se concede algumas vezes ao longo da narrativa é dessa segunda natureza: uma espécie de tédio radical, quando ele se propicia um tipo de afastamento que lhe confere a suspensão breve do fluxo da vida corrente, na tentativa — quase sempre fracassada — de coincidir com o próprio desejo. O exemplo mais nítido desse gesto ocorre na primeira vez em que Julien, ainda preceptor da mansão dos Rênal, se esconde no que viria a ser seu refúgio, na gruta na montanha do vale do Doubs, onde Mathilde, mais tarde, realizando o desejo do defunto, enterrará sua cabeça:

“Julien não tinha pressa em vê-lo [Fouqué], nem a ele nem a nenhum outro ser humano. Escondido como ave de rapina em meio às rochas nuas que coroavam a grande montanha, podia vislumbrar ao longe qualquer homem que se aproximasse dele. Divisou uma pequena gruta no meio da encosta quase vertical de um rochedo. Rumou para lá, e logo estava instalado nesse refúgio. ‘Aqui’, pensou com os olhos brilhantes de alegria, ‘os homens não poderiam me atingir.’ Teve a ideia de se entregar ao prazer de escrever os próprios pensamentos, prazer tão perigoso para ele em qualquer outro lugar. Uma pedra quadrada serviu-lhe de apoio. Sua pena voava: não via nada do que o cercava. Notou por fim que o sol se punha por trás das montanhas longínquas do Beaujolais.

“‘Por que não passar a noite aqui?’, pensou. ‘Tenho pão e *sou livre!*’ Ao som dessas palavras grandiosas, sua alma exaltou-se; a hipocrisia não lhe permitia ser livre nem na casa de Fouqué. A cabeça apoiada nas duas mãos, olhando a planície, agitado pelos devaneios e pelo gozo da liberdade, Julien sentiu-se mais feliz na gruta do que jamais fora em toda a vida. Sem perceber, viu se apagarem, um após o outro, todos os raios do crepúsculo. Em meio à escuridão imensa, sua alma perdia-se na contemplação do que imaginava encontrar um dia em Paris. [...]

“Mesmo supondo-se que tivesse a imaginação de Julien, um rapaz criado em meio às tristes verdades da sociedade de Paris teria sido despertado, nesse momento de seu romance, pela fria ironia; *as grandes ações teriam desaparecido juntamente com a esperança de atingi-las*, para ceder lugar à conhecida máxima: quando se deixa a amante, corre-se o risco de ser enganado duas ou três vezes por dia. *O jovem camponês nada via, entre ele e as ações mais heroicas, senão a falta de oportunidade.* [...]

“Antes de deixar a pequena gruta, fez uma fogueira e queimou cuidadosamente tudo o que havia escrito.”<sup>120</sup>

O isolamento de Julien tem por objetivo se distanciar: estabelecer uma relação remota com sua realidade não para que dela ele se suprima, mas para que de fato ele consiga agir e produzir *no* mundo. A solidão é o que o faz se distanciar de sua hipocrisia, condição para se estar em meio à sociedade: é quando ele pode ser livre, ou seja, vislumbrar seu próprio desejo, sem forma precisa, mesmo que ele nunca o alcance.

A solidão de Julien tem um papel semelhante, como no processo do amor, ao que ela tem no cultivo da cristalização: faz com que o sujeito não se subtraia, afinal, à rede abstrata das relações corrompidas da Restauração. É como se fosse o destino futuro de Julien que se revestisse dos cristais do processo do amor. O gesto permite, como sugerido no trecho acima, que Julien não sucumba à fria postura irônica que, segundo o narrador do romance, tira do jovem ainda sensível a esperança de realização de grandes ações e o resigna. Para o narrador, “aos vinte anos, a ideia do mundo e do efeito que nele se deve produzir é mais forte do que tudo”<sup>121</sup>, e é, por não ser interrompido, que o seu protagonista ainda deseja ter sua

<sup>120</sup> STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, pp. 129-131. “Julien n’était point pressé de le voir, lui ni aucun autre être humain. Caché comme un oiseau de proie, au milieu des roches nues qui couronnent la grande montagne, il pouvait apercevoir de bien loin tout homme qui se serait approché de lui. Il découvrit une petite grotte au milieu de la pente presque verticale d’un des rochers. Il prit sa course, et bientôt fut établi dans cette retraite. Ici, dit-il avec des yeux brillants de joie, les hommes ne sauraient me faire de mal. Il eut l’idée de se livrer au plaisir d’écrire ses pensées, partout ailleurs si dangereux pour lui. Une pierre carrée lui servait de pupitre. Sa plume volait : il ne voyait rien de ce qui l’entourait. Il remarqua enfin que le soleil se couchait derrière les montagnes éloignées du Beaujolais.

“Pourquoi ne passerais-je pas la nuit ici? se dit-il ; j’ai du pain, et *je suis libre !* Au son de ce grand mot son âme s’exalta ; son hypocrisie faisait qu’il n’était pas libre même chez Fouqué. La tête appuyée sur les deux mains, regardant la plaine, Julien resta dans cette grotte plus heureux qu’il ne l’avait été de la vie, agité par ses rêveries et par son bonheur de liberté. Sans y songer il vit s’éteindre, l’un après l’autre, tous les rayons du crépuscule. Au milieu de cette obscurité immense, son âme s’égarait dans la contemplation de ce qu’il s’imaginait rencontrer un jour à Paris.

[...]

“Même en lui supposant l’imagination de Julien, un jeune homme élevé au milieu des tristes vérités de la société de Paris, eût été reveillé à ce point de son roman par la froide ironie ; les grandes actions auraient disparu avec l’espoir d’y atteindre, pour faire place à la maxime si connue : Quitte-t-on sa maîtresse, on risque, hélas ! d’être trompé deux ou trois fois par jour. *Le jeune paysan ne voyait rien entre lui et les actions les plus héroïques, que le manque d’occasion.*

[...]

“Avant de quitter la petite grotte, Julien alluma du feu et brûla avec soin tout ce qu’il avait écrit.” [grifos meus]

<sup>121</sup> Ibid., p. 123. “à vingt ans, l’idée du monde et de l’effet à y produire l’emporte sur tout.”



oportunidade: uma brecha que o faça ser ele mesmo *no* mundo. É, afinal, o motor de suas incansáveis ações em direção a lugar nenhum.

Como o tédio radical de Kracauer, o isolamento de Julien permite ao personagem que ele não se perca completamente e que ele não se afaste ao ponto de ele esquecer do que se tratava sua entrada no mundo. Não que ele estabeleça ao que se refere precisamente: em nenhum momento, nem ele, nem o narrador, conseguem dizer qual é o seu objetivo. Isso porque, como já aludido, existe um abismo entre a ação do personagem e sua realização. Todo reconhecimento que objetiva sua ação é um reconhecimento genérico, não fala sobre o que há de único no personagem, ou seja, não fala de seu desejo pessoal. Na mesma medida, porém, quando há reconhecimento recíproco único, aquele que singulariza as duas pessoas pelo que faz da relação incomparável, Julien não consegue experimentar e nem pode ver. Permeado como está pelo véu do hábito, ele adota uma postura desconfiada que não o possibilita a real satisfação quando do momento vivido. Paradoxalmente, no entanto, é apenas por adotar a desconfiança que Julien consegue estabelecer uma conexão particular com sua vida e fugir da sensação de ter experimentado uma existência integralmente genérica.

Como observado, Julien quase sempre fracassa ao longo da narrativa em sua tentativa de coincidir com o seu desejo. O leitor pode ser informado acerca desse fracasso pelo final do romance, quando Julien Sorel, finalmente suspenso absolutamente do fluxo da vida corrente pela sua condenação à morte, revê todo seu percurso por uma análise e autopercepção de sua hipocrisia: é como se ele visse sua história passar diante de seus olhos. Nesse momento, percebe o amor que a senhora de Rênal havia lhe proporcionado no período em que eles passaram em Vergy, na casa de campo dos Rênal, e o contrapõe ao amor que achou ter vivido com a senhorita de La Mole.

Quando da experiência de campo, mesmo distante dos homens, como o narrador nos informa, ele não se sente totalmente livre e não ama a senhora de Rênal. É precisamente nesse momento da narrativa que se dá o impasse referido no início deste capítulo, a respeito de segurar a mão da senhora de Rênal: quando mesmo dela Julien é levado a desconfiar. Ele só é capaz de chegar à conclusão de

sua pregressa felicidade quando já não pode mais alterar o curso de sua vida, quando lhe são subtraídas, enfim, as incertezas do futuro. Ele é, enfim, plenamente ele: como um personagem trágico, ele coincide consigo mesmo, mas tão-somente no momento que não pode mais nada ser. É nesse momento que Julien dá sentido a sua história por uma ficção de seu próprio eu. A aproximação da morte o possibilita transformar sua vida em destino, quando enfim pode ver um vestígio de sua autenticidade. Removendo-se do seu contexto completamente exterior, ele pode reconhecer o que o individualizou. Ele só pode assim tecê-lo, no entanto, porque, antes, ele experimentou a sua própria história.

A categoria de *dever* garante a Julien um ponto de vista privilegiado em meio à sua realidade: a todo momento em que a dúvida paira em sua cabeça e ele percebe sua própria hesitação por um medo do ridículo, ele se impõe o seu dever. O dever, portanto, é uma máxima que independe das circunstâncias, dado que elas, por sua vez, independem de sua participação. A tensão que a máxima lhe possibilita é a presença, no limite do possível, de si mesmo em cada situação vivida: a tensão converte-se em uma atenção constantemente desperta. Tudo que ele pode fazer, vivendo, é nunca ser afetado voluntariamente, como Stendhal observa também em relação à impossibilidade de candura nas relações amorosas. Apesar de ser precisamente pela tensão que Julien não consegue experimentar plenamente nenhuma das situações que ele depois dirá autênticas, é também por ela que ele nunca se sente apenas um brinquedo de suas relações genéricas. Diferentemente do tédio vulgar explorado por Kracauer, Julien não se deixa ser compelido pelos hábitos que tornariam sua vida mecânica:

“Estou isolado aqui nessa cela; mas não *vivi isolado* na terra; eu tinha a poderosa ideia do *dever*. O dever que me tinha prescrito, certo ou errado... foi como o tronco de uma árvore sólida na qual me apoiava durante a tempestade; eu vacilava, me agitava, afinal, não passava de um homem...Mas não era carregado.”<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Ibid., p. 651. “Je suis isolé ici dans ce cachot ; mais je n’ai pas *vécu isolé* sur la terre ; j’avais la puissance idée du *devoir*. Le devoir que je m’étais prescrit, à tort ou à raison... a été comme le tronc d’un arbre solide auquel je m’appuyais pendant l’orage ; je vacillais, j’étais agité. Après tout, je n’étais qu’un homme...mais je n’étais pas emporté.”

Ora, Julien só pode coincidir consigo próprio por ser capaz de olhar sua história como sendo sua. O dever o mantém fiel a si mesmo, mesmo nas diversas vezes que se enganou sobre si mesmo. Mais do que algo que provaria a Julien seu heroísmo, o dever se converte em um modo de buscar uma autenticidade em sua vida, uma que só se torna possível diante da morte. A mistura de isolamento — o motor de suas ações — e dever é a condição de possibilidade para que ele sinta a real satisfação de sua felicidade no final do romance pela doce ilusão de ter estado presente.

## Considerações finais

À guisa de conclusão, recuperarei uma das epígrafes gerais desta dissertação: uma frase de Oscar Wilde (1854-1900) retirada de um ensaio da crítica norte-americana Susan Sontag (1933-2004). Repito-a: “Apenas pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo é o visível, não o invisível”<sup>123</sup>. No caso do texto da autora, ela a utiliza também como epígrafe, mas para endossar a defesa de um tipo de abordagem específica à obra de arte contra outra que se tornou recorrente em sua época: seu artigo se organiza “contra à [excessiva] interpretação” dos críticos de sua época. Não se trata, porém, de uma desaprovação a qualquer tipo de exercício interpretativo, mas precisamente aquele que tenta extrair um conteúdo invisível da obra de arte, ou seja, muitas vezes pré-determinado. Para ela, inversamente, os críticos deveriam recuperar uma maneira de interpretar que não destruísse o que torna a arte específica, ou seja, sua forma visível. Seria precisamente mediada pela *forma* que a arte produziria seu efeito ou sua experiência sensorial, e não apenas pelo mero conteúdo que ela mobilizaria.

Estas considerações mantiveram-se como alerta ao longo da preparação deste texto. Esta dissertação foi uma tentativa de conciliar, na medida do possível, dois aspectos do visível: o primeiro, a forma literária do romance, e o outro, a experiência do autor em seu mundo a partir de seus próprios escritos. Tentou-se, portanto, escrever o mínimo possível sobre teorias que não vinham diretamente do escritor Stendhal para que não se incorresse no perigo de imputar outra visão à teoria do escritor. Procurou-se refletir, portanto, acerca da historicidade do autor a partir de elementos sugeridos por seu próprio texto, sem perder nunca a dimensão da resistência das “fontes teimosas”<sup>124</sup>.

Para além, porém, do caráter teórico-metodológico da epígrafe, tomo a frase como uma possibilidade não apenas de se interpretar qualquer texto literário, mas também como uma chance de recuperar o principal aspecto que quis ressaltar

<sup>123</sup> WILDE, Oscar Apud SONTAG, Susan. “Against interpretation” In: *A Susan Sontag Reader*. p. 95. “It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.” [tradução da autora]

<sup>124</sup> KOSELLECK, Reinhart (org.). *O conceito de História*.

nesta dissertação: a preocupação de Stendhal com o caráter visível/visual de sua apreensão artística como um modo de se contrapor a um modo de vida, em sua época, que ele entendia como um afastamento do *eu* de si mesmo. A figuração de um ponto de vista distanciado, como sugerido no primeiro capítulo a partir do narrador do romance *O vermelho e o negro*, ou ainda a tensão inerente à ideia de dever de Julien Sorel, como discutido no segundo capítulo, podem ser conectados ambos a uma necessidade de ligação com o mundo do próprio autor: uma vontade de estar simultaneamente dentro e fora de sua sociedade.

Nesse sentido, tanto sua estratégia estética, como ética, figuram um mesmo tipo de postura: ambas estão *em meio à* sociedade, mesmo que sempre distantes dela. É apenas mediante sua obra artística ou ensaística ou memorialística — como são as narrativas de viagem do escritor, suas anedotas acerca do amor e seu diário — que Stendhal pode se relacionar *pessoalmente* com seu mundo, assumindo uma postura parecida com a de Julien Sorel. No caso de suas narrativas pessoais, a ênfase recai na minúcia e na clareza da descrição: é no detalhe de sua apreensão que ele resguardará a impressão de ter vivido sua história de forma única e peculiar.

Foi, portanto, refletindo acerca da busca de Stendhal do mistério do visível, ou seja, na possibilidade de todo visível se “abrir” ao sujeito por sua configuração pessoal, que tentou se argumentar que a obra ficcional e ensaística do autor foi uma alternativa, ainda que artificial, de reconectar indivíduo e mundo.

## Referências bibliográficas

### Obras de Stendhal:

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Le rouge et le noir*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_. *Racine e Shakespeare*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Racine et Shakespeare*. Paris: Éditions Kimé, 2005.

\_\_\_\_\_. *Do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *De l'amour*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *A cartuxa de Parma*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *La chartreuse de Parme*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_. *Crônicas italianas*. Lisboa: Editora Estampa, 1980.

\_\_\_\_\_. *Chroniques italiennes*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *Napoleão*. São Paulo: Boitempo, 2016.

\_\_\_\_\_. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *A vida de Mozart*. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

### Obras de referência:

ABENSOUR, M., “*Le Rouge et le Noir à l’ombre de 1793 ?*” In: *Critique de la politique. Autour de Miguel Abensour*. Paris: Unesco, 2006.

AUBENQUE, P., *A Prudência em Aristóteles*. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

AUERBACH, E., *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. “Introdução histórica. A ideia do homem na literatura” In: *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Editora Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BAKHTIN, M. M., “Epic and Novel” In: *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARTHES, R., “Efeito de real”. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BENJAMIN, W., “Destino e Caráter”. In: *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BOESCHE, R., “Anxiety in the age of transition” In: *The strange liberalism of Alexis de Tocqueville*. NY: Cornell University Press, 1987.

CARNEVALI, B., “Le désir d’une autre vie: Proust, Girard et l’envie”. In: *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 1/2010, pp. 41-69.

\_\_\_\_\_. *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*. Geneva: Droz, 2011.

\_\_\_\_\_. “Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'éthopée” In: *Annales HSS*, março-abril 2010, No. 2.

ELIAS, N., *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

FRYE, N., *A Natural Perspective: Development of Shakespearean Comedy and Romance*. New York: Columbia University Press, 1965.

GIRARD, R., *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

GREENBLATT, S., “Resonance and Wonder” In: *Exhibiting cultures: the poetics and politics of Museum Display*. Washington: Washington Smithsonian Institution Press, 1991.

GUINSBURG, J. [org]. *O Romantismo*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2008.

HADOT, P., *Exercícios espirituais e a filosofia antiga*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

HONNETH, A., *Luta por Reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ILLOUZ, E., *Pourquoi l'amour fait mal ? L'expérience amoureuse dans la modernité*. Paris: Le Seuil, 2012.

KOSELLECK, R., *Crítica e Crise*. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 1999.



\_\_\_\_\_. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

\_\_\_\_\_. (org.) *O conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

KUNDERA, M., *A Cortina: ensaio em sete partes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KRACAUER, S., “Boredom” In: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

LACAPRA, D., “Stendhal’s irony in *Red and Black*” In: *History, politics and the novel*. pp. 15-34.

LUKÁCS, G., *Soul and Form*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1974.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. “Stendhal and Balzac” In: *Studies in european realism. A sociological survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others*. London: Hillway Publishing Co., 1950.

MELLO, L.L.S., “Estrangeiros em qualquer lugar do mundo: o ponto de vista cosmopolista no romance da virada do século XX” In: CHARBEL, F.; GUSMÃO, H.; MELLO, L.L.S. (org.). *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Ponteio, 2016.

MORETTI, F., “O século sério” In: *O Romance I: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *The way of the world: the bildungroman in European Culture*. London: Verso, 2000. pp. 1-129.

\_\_\_\_\_. “Os romances de Balzac e a personalidade urbana”. In: *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RANCIÈRE, J., *O efeito de realidade e a política da ficção*. Novos estudos - CEBRAP. São Paulo: Março, 2010, n.86.

RIBEIRO, R. J., “A paixão revolucionária e a paixão amorosa em Stendhal” e “A glória” In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ROUSSEAU, J.J., *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: LP&M, 2014.

\_\_\_\_\_. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Porto Alegre: LP&M, 2008.

\_\_\_\_\_. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalité entre les hommes*. Paris: Gallimard, 1969.

SAPIR, E., “Cultura: autêntica e espúria” In: *Estudos de organização social*. São Paulo: Martins, 1949.

SIMMEL, G., “As grandes cidades e a vida do espírito”. In: *Mana [online]*, 2005, vol. 11, n.2, pp. 577-591.

\_\_\_\_\_. *On Individuality and social forms*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971.

\_\_\_\_\_. “A moldura: um ensaio estético” In: *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora UNB, 2005.

\_\_\_\_\_. *Philosophie de l’argent*. Paris: Éditions Flammarion, 2009.

SONTAG, Susan. “Against interpretation” In: *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

SOREL, E., “Balzac & les héros de la résistance” In: *Acta fabula*, vol. 12, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6517.php>, page consultée le 08 mars 2015.

STAROBINSKI, J., “Stendhal pseudonyme” In: *L’Oeil Vivant*. Paris: Gallimard, 1961.

\_\_\_\_\_. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STEWART, S., *On Longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

TOCQUEVILLE, A de., *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *A democracia na América I*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

TRILLING, L., *Sinceridade e Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Ed., 2014.

\_\_\_\_\_. “Costumes, moral e romance” In: *A Imaginação Liberal: ensaios sobre a relação entre literatura e sociedade*. São Paulo: É Realizações, 2015.

VERNANT, J.J., "A bela morte e o cadáver ultrajado". In: *Discursos*, nº 9, São Paulo: USP, 1979.

WATT, I., "O realismo e a forma do romance". In: *A Ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, M., *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, J., *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZARKA, Y. C., “Le héros de Gracián et l’antihéros de Hobbes” In: *Hobbes et la pensée politique moderne*. Paris: PUF, 1998.