

## STENDHAL E A ERA DA SUSPEITA \*

*Leyla Perrone-Moisés*

O romance de Stendhal se situa exatamente naquele momento da história literária em que o gênero “romance” vai afirmar-se em sua especificidade, separando-se radicalmente da poesia. É o que o próprio Stendhal formulará nos seguintes termos: “Le génie poétique est mort mais le génie du soupçon est venu au monde” (*Souvenirs d'égoïsme*)

Com Stendhal e Balzac, o romance vai transformar-se num gênero totalizador e totalitário, forma ambiciosa de auto-conhecimento e de conhecimento do mundo (agora concebido como mundo social), gênero que tende a englobar a poesia e, ao mesmo tempo, a ela se opor. Englobá-la como forma de conhecimento que ultrapassa o subjetivismo: o narrador romanesco se outorga um campo de observação mais vasto que o do poeta, e um ponto de vista, um olhar, por assim dizer, teocêntrico (omnisciente e avaliador). Essa forma de conhecimento se opõe ao conhecimento poético justamente pelo que ela comporta como auto-oposição interna, como conflito: a poesia buscava a comunhão do indivíduo com o mundo (quer dissolvendo o indivíduo no mundo, quer dissolvendo o mundo no indivíduo), enquanto o romance vai colocar o antagonismo essencial, indivíduo *versus* sociedade.

Stendhal é extremamente representativo dos conflitos ideológicos e estéticos de que nasce o romance, e que o farão viver como o grande gênero do século XIX. O paradoxo é constitutivo do escritor Stendhal e de suas personagens, em todos os níveis.

Mas o que se tem colocado de modo simplista (com base num psicologismo primário e numa concepção mecânica da sucessão de “escolas” literárias) como o conflito de um temperamento romântico com uma visão já realista, pode ser colocado em termos menos inefáveis,

---

(\*) — Este texto foi redigido como prova escrita em meu Concurso de Livre Docência na USP, em outubro de 1975. O ponto sorteado na ocasião foi: “O romance de Stendhal”

como as contradições ideológicas e estéticas de uma época de transição.

Stendhal vive a transição penosa, feita de avanços e recuos, do *Ancien Régime* à problemática República; ele é essa transição em obra. Sua formação é racionalista, toda baseada em conceitos do século XVIII, suas aspirações são individualistas (românticas), sua intuição é a da inviabilidade, em face dos dados sociais concretos, desses conceitos e dessas aspirações.

Suas origens (como as de toda literatura, no sentido institucional do termo) se situam na alta burguesia, o que plasma seu gosto aristocrático e a destinação expressa de sua obra aos “happy few”

Paradoxalmente, em sua obra (em particular no *Le rouge et le noir*), a luta de classes faz sua entrada na literatura. Liberal em suas opiniões políticas, Stendhal confessa entretanto: “J’aime le peuple et je hais les oppresseurs; mais il serait pour moi un tourment de vivre toujours avec le peuple.”

O “beylisme” é uma proposta aristocrática e romântica de existência, mas sua diferença com relação ao individualismo e ao satanismo românticos é que essa proposta se reconhece como utópica, nostálgica, já impossível. O gênio da suspeita dele já se apoderara.

Do ângulo social, o que se lê nos romances de Stendhal é a situação do indivíduo imediatamente posterior à Revolução: as esperanças heróicas se manifestam como ingênuas, o talento individual não encontra mais aplicação prática e efetiva.

A burguesia instalada no poder não corresponde às alturas do ideal revolucionário. Em *Le rouge et le noir*, o que se nos apresenta é a fachada reconstruída facticiamente pelo *Ancien Régime* (a Restauração), enquanto quem dá as cartas é uma burguesia desprovida, ao mesmo tempo, dos encantos estéticos da aristocracia e da generosidade social que se esperava de uma classe revolucionária.

Na *Chartreuse de Parme*, o cenário é constituído pelas cabalas da Santa Aliança, um teatro de sombras mimando o antigo poder aristocrático — fuga nostálgica de Stendhal num mundo de grandezas perdidas, já marcadas pela decomposição. Em *Lucien Lewen*, finalmente, é a própria mediocridade da burguesia que se instala sob a égide da Monarquia de Julho, reinado de um rei burguês desde seu aspecto físico e vestimentário até o modo de existência social que sob seu domínio se cristaliza.

A melhor caracterização de Stendhal com relação à sua época, em termos sociais e estéticos, seria portanto a de um romântico lúcido, ou a de um liberal pessimista, oximoros que fazem dele um escritor espantosamente moderno. (Voltaremos, mais adiante, à questão da modernidade de Stendhal)

### *O romance de Stendhal*

Examinaremos o romance de Stendhal (sua estrutura, sua técnica narrativa, seu campo temático) pela comparação de duas de suas obras, as que têm um caráter acabado (pois as outras permanecem em estado de esboço ou não terminadas), e que têm sido consideradas pela crítica como as mais representativas: *Le rouge et le noir* (RN) e *La chartreuse de Parme* (CP)

*Le RN* tem sido dado como exemplo de romance de ação. É bem verdade que se trata de uma narração, em ordem cronológica, de acontecimentos imbricados uns nos outros como causas e efeitos, movidos por uma força propulsora que é a “ambição” de Julien Sorel e contrariados por uma força de reação, que é a lei social da hierarquia de classes.

Entretanto, *Le RN* não é um romance de aventuras, no sentido em que uma narrativa de Alexandre Dumas o é. Isto porque aquilo que interessa nas aventuras de Julien não são as aventuras elas mesmas, mas a construção da personagem por essas aventuras.

Não se pode dizer, por outro lado, que se trate de um romance psicológico, no sentido em que *Adolphe* de Benjamin Constant o é. Isto porque Stendhal inaugura um tipo de psicologia que é novo com relação ao psicologismo clássico: no psicologismo clássico, o narrador buscava a representação da personagem como uma totalidade psicológica, tendendo à unificação, mesmo que esta se revelasse antitética (já que a dualidade é perfeitamente reconhecida pela estética clássica, ocasionando o dilema)

Com Stendhal, a personagem vai-se constituindo por anotações rápidas, sondagens parciais, fulgurantes como “flashes”, através de “petits faits vrais”, e essas anotações não tendem a unificar a personagem, mas a torná-la cada vez mais complexa. Julien (como, em menor escala, o Fabrice da *CP*) é um ser inagarrável, imprevisível, uma entidade em vias de constituir-se na própria narrativa, não como um tipo mas como uma pessoa. O próprio Stendhal dizia: “Mes jugements ne sont que des aperçus” (*Souvenirs d'égotisme*) E este é mais um traço da modernidade de Stendhal.

Em *Le RN*, os acontecimentos constituem Julien tanto quanto Julien os provoca ou a eles se confronta. A tão famosa (e tão simplificada pela crítica) ambição de Julien Sorel é uma demonstração da complexidade psicológica das personagens stendhalianas. Julien não é um ambicioso como o Rastignac de Balzac. Julien não tem uma ambição precisa: não é dinheiro que ele persegue (numerosas passagens do livro o provam), nem mesmo a situação reconhecida como gloriosa por uma sociedade que ele literalmente despreza, de alto a baixo. Seu projeto é um projeto de heroísmo, que só toma a forma da ascensão social porque isto é o que se oferece naquele momento em que a glória miitar passara de moda.

Entretanto, toda ambição de heroísmo se esgota nela mesma, na medida em que o heroísmo é ação pura, tendo por objetivo a própria ação mais do que aquilo que com ela se obtém. Nenhum herói pode sobreviver e estabelecer-se como tal, após a conquista de seu objetivo, e as histórias de heroísmo só podem ter dois fins: a morte gloriosa no calor da ação ou a queda melancólica e o silêncio discreto, depois do ápice atingido.

Ora, o fim de Julien Sorel não é nem um nem outro. Julien não tem uma morte heróica, sua história não termina com a conquista do objetivo. E, o que é fundamental, Julien não decai em sua trajetória porque o romance tem um final que permite uma dupla leitura. Do ponto de vista de seu projeto heróico, Julien malogra (é executado) Entretanto, o que ocorre a partir do momento do atentado é que Julien muda de projeto e de trajeto. O projeto é por ele reconhecido como falso, ao mesmo tempo que é descoberto como verdadeiro o que não era projeto: o amor, a vida ideal. E isso lhe é dado por Madame de Rênal.

O final de *Le RN* contraria, assim, tanto as expectativas de um romance de ação (aventuresco, heróico) quanto as expectativas de um romance psicológico (a personagem muda de repente, ou melhor, assume inesperadamente um aspecto psicológico seu, que até então fora apresentado como secundário e inoportuno: sua sensibilidade, sua ternura)

Não podemos deixar de lembrar aqui um lugar-comum da crítica de Stendhal (que ainda nos parece válido): suas personagens só encontram a felicidade (momentânea, fugitiva) num espaço a-social, nas alturas de uma torre, no isolamento de uma prisão. E a famosa teoria de Lukács acerca do romance se mostra aí extremamente convincente. Julien Sorel é o melhor exemplo do herói infeliz do romance

ocidental, aquele que busca a totalidade e a autenticidade num mundo degradado em que esses valores estão ausentes. (1)

Na *CP*, significação semelhante é alcançada por uma estrutura narrativa totalmente diversa. Aliás, semelhanças qualitativas entre Julien Sorel e Fabrice del Dongo induzem facilmente ao engano de se considerar os dois romances como análogos.

A *CP* é um romance de espaço. Em sua intriga, os deslocamentos espaciais são contínuos, e estes esboçam uma oposição fundamental: norte X sul = franceses X italianos. As categorias geográficas e nacionais devem ser lidas metaforicamente. Norte e França indiciam falta de paixão, vaidade e decadência; Sul e Itália indiciam paixão, coragem e grandeza. Em última instância, essa oposição remete à oposição política: “poudrés” X “passionnés”. Os segundos termos, positivos, estão fadados ao desaparecimento, na visão pessimista de Stendhal.

Nas metáforas espaciais da *CP*, Milão é o termo médio, cidade da futilidade ítalo-francesa. Grianta é a infância: o castelo se identifica ao pai, como falta de amor e opressão, e o lago à mãe, irmãs e tias, como presença de amor. Essa polarização sugere uma identificação do termo positivo como termo feminino. Na *CP*, Gina é quem realiza mais perfeitamente o ideal da “alma italiana”, sendo capaz de levar sua paixão até o crime. Em *Le RN*, de modo mais ambíguo, Mathilde de la Mole prossegue e realiza o sonho de heroísmo que, para Julien, malogra: Julien não consegue ser Napoleão, mas Mathilde realiza seu delírio paranóico imitando Marguerite de Navarre até o fim, no ato de enterrar a cabeça do amado.

Voltando às metáforas espaciais da *CP*: Parma é o lugar geométrico em que todas as possibilidades são oferecidas: a corte, como intriga e tédio político, simbolizado pelo jogo de “whist”; a torre, como lugar do ideal; a cartuxa, como renúncia definitiva ao mundo.

A ação da *CP* está pois submetida a uma lógica espacial, e esta é metafórica. O romance é uma ilustração de um modelo prévio: a alma italiana, ao contrário de *Le RN*, onde o modelo (Napoleão) se desmascara como falso e a personagem se configura de modo imprevisto.

---

(1). — A análise deste romance se encontra mais desenvolvida em meu artigo “Les modes de l’action dans *Le Rouge et le Noir*”, *Língua e Literatura* nº 1, USP, 1972.

Disso decorre que não se encontra na *CP* a riqueza psicológica de *Le RN*. As personagens são aí mais ou menos estereotipadas, suas reações são previsíveis e a adjetivação de Stendhal para caracterizá-las é limitada e repetitiva: “intrépide”, “passionné”, “charmé”, “atterré”, “heureux”, “malheureux”

Em *LE RN*, o que se opõe ao heroísmo é a mediocridade, ao amor, a sociedade; na *CP* o que se opõe ao heroísmo é o medo, a força repressiva, e ao amor, o destino. As forças adversas no primeiro caso são mais modestas mas não menos eficientes no segundo caso, são forças a-temporais e, finalmente, insondáveis em seu mistério. *Le RN* é uma ópera-bufa (título, aliás, de um de seus capítulos); a *CP* é uma ópera-séria, de grandeza wagneriana.

O que aproxima os dois romances não é portanto nem a estrutura da intriga, nem a das personagens (essas são similares como qualidades, mas diversas como função e como grau de complexidade) O que os aproxima é a enunciação stendhaliana.

O entrelaçamento de diferentes vozes narrativas, o estonteante deslocamento do ponto de vista do narrador, constituem talvez o aspecto mais apaixonante da arte romanesca de Stendhal. Em seus romances encontramos todos os tipos de narrador previstos pela técnica narrativa do século XIX e alianças que, estas, eram totalmente imprevistas.

O narrador de *Le RN* e da *CP* é, em princípio, onisciente e não-representado. Ambos os romances começam por referências históricas, no estilo impessoal que convém a quem se propõe narrar fatos gerais e objetivos.

Mas, pouco a pouco, através da narrativa, o narrador começa a aparecer, numa gradação que vai desde o julgamento implícito na adjetivação referente às personagens e aos acontecimentos, até a intromissão declarada, inopinada e quase que impertinente do tipo: “J’avoue que la faiblesse dont Julien fait preuve dans ce monologue me donne une pauvre opinion de lui” (*Le RN*); ou: “Il expliquait à cette amie si chère toutes les raisons qui le déterminaient et que nous prenons la liberté de trouver bien plaisantes” (*CP*)

No monólogo interior —conhecido como uma das grandes inovações romanescas de Stendhal — é praticamente impossível separar o que é enunciado pela personagem do que vem diretamente do narrador. Os deslizamentos de um enunciadador a outro são constantes.

As coisas se complicam ainda mais quando o narrador assume, ironicamente, a voz de uma ideologia, que não é nem a sua (Stendhal) nem a de uma personagem em particular: ideologia da Igreja, da província oposta à capital, da burguesia mesquinha e cúpida, etc.

O narrador stendhaliano, como bem notou Gérard Genette (“Stendhal” in *Figures* II, 1969) é “insaisissable”, já que ele emite constantes julgamentos mas não assume nenhum, nem atenua suas contradições. Esse narrador corresponde a uma câmera cinematográfica extremamente moderna e dá testemunho de uma flutuação da verdade que, só agora, em nossa “era da suspeita” (para utilizar a expressão de Nathalie Sarraute) se mostra em toda a sua dramática evidência.

### *A modernidade de Stendhal*

Apesar de seu romantismo, Stendhal não foi aceito pelo público romântico seu contemporâneo. A incompreensão desse público decorria da repulsa suscitada por uma obra em que a paixão romântica se manifesta num estilo enxuto, econômico, desconfiado de suas próprias paixões. Stendhal não podia ser bem visto por seus contemporâneos quando dizia: “Tous les coquins politiques ayant un ton déclamatoire et éloquent, on en sera dégoûté en 1880. Alors peut-être on lira la Chartreuse” (carta a Balzac)

Essa incompreensão o levou a marcar um encontro com a posteridade: “Je mets un billet à la loterie dont le gros lot se réduit à ceci: être lu en 1935” E Stendhal ganhou a aposta, sendo redescoberto no século XX não como um precursor, mas como um contemporâneo. Gaetan Picon se refere à perpétua juventude de Stendhal, “de todos os escritores o menos prisioneiro de sua data, flutuando confusamente sobre as épocas do espírito. Moderno sempre, qualquer que seja nossa noção de moderno”

Ora, a modernidade de Stendhal parece-nos ser mais uma modernidade estética do que ideológica. Sabemos o quanto é arriscada essa distinção, mas talvez ela se torne menos discutível se explicarmos o que por isso entendemos. E procuraremos explicitá-lo através de um rápido confronto com Balzac, em quem, acreditamos, ocorre exatamente o oposto.

Stendhal era um liberal, Balzac um conservador; o primeiro era republicano, o segundo monarquista. Mas o liberalismo de Stendhal se ancorava numa concepção individualista do progresso social, que o condenou a um saudosismo passadista. Balzac, embora conservador, viu melhor do que Stendhal que a chave da história estava nos fatores

econômicos. Com isso, sua denúncia, talvez involuntária, dos males da burguesia, se mantém atual.

Em compensação, o estilo de Balzac envelheceu. A *Comédie humaine* continuava viva em suas linhas de força (e com que força!), enquanto, isoladamente, suas páginas folhetinescas estão irremediavelmente datadas. Da mesma forma, enquanto a lucidez estética de Stendhal fazia com que ele desconfiasse do próprio gênero romanesco, cuja ambição totalizadora lhe pareceu desde logo um sonho impossível, Balzac acreditou sempre que esse sonho era realizável. Daí a ironia corrosiva, autofágica, “moderna”, de Stendhal, totalmente ausente do monumento balzaquiano.

Stendhal pode não ter tido uma visão clara da modernidade em termos ideológicos, mas seu modo de visão é o da modernidade: a obra como esboço, o enfoque fenomenológico do real, a perda do ponto de vista monocêntrico, a fragmentação do sujeito psicológico, a sinceridade como máscara, o nome como pseudônimo, o passado como prazer de reconstituição e o presente como vertigem de perda. São esses traços que constituem, para nós, nosso contemporâneo Stendhal.