

***RESENHAS/  
REVIEWS***

## QUAL CÂNONE PARA TAL ROMANCE?

Lídia FACHIN<sup>1</sup>

COSTA, L. de A. **A italianidade em Stendhal**: heroísmo, virtude e paixão nas ‘Crônicas italianas’ e em ‘A cartuxa de Parma’. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. 192 p.

Bons ventos estão trazendo Stendhal até nós em doses nada homeopáticas. Além da tradução de *O vermelho e o negro* e de *Armance* (Cf. LAPOUGE, 2004, p. 5; NASCIMENTO, 2004, p. 18), uma novidade auspiciosa nos é oferecida em publicação da Editora Unesp – **A italianidade em Stendhal**: heroísmo, virtude e paixão nas *Crônicas italianas* e em *A cartuxa de Parma*. Muitas vezes lida, analisada, apreciada e revisitada ao longo de sua história, a sempre presente obra de Stendhal realista, romântico e contemporâneo, parece entregue a um processo de permanente renovação, o que efetivamente ocorre em virtude de sua originalidade e abrangência e, *last but not least*, de sua atemporalidade. Nada surpreendente, nesse caso, que se assista atualmente a uma espécie de *regain* nos estudos stendhalianos.

O livro de Leila de Aguiar Costa poderá certamente levar-nos a compreender as razões desse *retour en force* de Stendhal. Balzac considera, com acerto, *A cartuxa de Parma* a obra-prima da literatura de idéias de seu tempo; com efeito, toda a produção de Henri Beyle o é, em maior ou menor grau; e é nisso que consiste basicamente a aproximação analítico-crítica a que procede a autora.

O romance realista tem, em Stendhal e Balzac, seus grandes iniciadores, conquanto cada um a sua maneira; Stendhal está muito próximo de seus contemporâneos românticos na luta contra as fronteiras estilísticas entre o realista e o trágico, aparecendo, em 1822, como partidário da nova tendência. Só mais tarde, com efeito, enquanto Stendhal tende mais ao Realismo, Balzac tende preferencialmente ao Romantismo, com oscilações que não param por aí.

No entanto, o realismo de Stendhal apresenta-se com características inteiramente *sui generis*, sob uma forma completamente inédita, o que faz dele um dos escritores mais modernos de sua época. Para Michel Crouzet trata-se de uma rigorosa incredulidade e uma sólida ancoragem no positivismo; para Georges Blin (apud BECKER, 1993, p. 35) trata-se da “estética do espelho”: “um romance é um espelho que passeia por uma grande estrada” (*un roman est un miroir qui se promène sur une grande route...*) mas trata-se igualmente de uma “restrição de campo”: Stendhal

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista – 14800-901 – Araraquara – SP – lfachin@fclar.unesp.br

restringe-se ao que percebe, vê, sente o personagem que nada entende daquilo que está acontecendo; o romancista recorre igualmente ao monólogo interior. O conjunto desses elementos coloca o leitor no interior da personagem; e é esse todo que fará de Stendhal o fundador do moderno realismo sério.

O romance stendhaliano constitui-se enquanto crônica do tempo presente, todavia centrada na biografia de um personagem; há quase sempre um subtítulo em suas obras: *Armançe: algumas cenas de um salão em 1827*; *O vermelho e o negro: crônica de 1830*; isto é, o tempo da história contada e o da escritura tendem a aproximar-se e acabam por fundir-se; isto porque Stendhal inscreve suas obras numa realidade muito próxima, às vezes até contemporânea do momento em que as escreve. Além disso, concebe personagens e espaços verossímeis, recusando assim o idealismo e a reconstituição histórica à maneira de Walter Scott; o leitor precisa conhecer bem a situação política e social dos últimos anos da Restauração, sem o que corre o risco de fazer uma leitura superficial. O que confere autenticidade à sua narrativa são os *petits faits vrais*, os detalhes que Stendhal vai buscar nos jornais, nas crônicas, em suas lembranças: precisões históricas e topográficas, costumes, gestos, usos, horários exatos; esse rigor passará a ser norma para os futuros romancistas realistas. Em compensação, diferentemente de Balzac e Zola, Stendhal tem a fobia do inventário, do catálogo, das descrições exaustivas. Foge do pitoresco, priorizando o desenvolvimento das paixões.

Aliás, Stendhal está preocupado em estudar a maneira pela qual seus personagens posicionam-se face ao problema central de uma existência, isto é: como valer alguma coisa num mundo covarde e hipócrita, como provar a si próprio que se é alguém. Por isso, os seus constituem **romances de formação**, em que o herói, confrontado com o Outro, descobre seu Eu e suas forças.

Não obstante sua decepção diante do fato de Stendhal não ter estudado em *A cartuxa de Parma* a influência do meio sobre seus personagens, Zola concede que estes são “italianos reais e não franceses disfarçados”, como sói acontecer, mais freqüentemente que o desejável, em textos ficcionais ainda que da lavra de bons autores.

Graças ao referido procedimento da “restrição de campo” e, em menor grau, à utilização do monólogo interior, que serão amplamente retomados por Flaubert e depois por Zola, Stendhal mergulha o leitor juntamente com as personagens na realidade em que estas vivem a cada instante. Diferentemente de Balzac, por exemplo, Stendhal nunca descreve simultânea e exaustivamente personagens ou cenários: ao contrário, trabalha com uma sucessão de percepções da realidade. Aliás, não hesita em interromper a narrativa mais ou menos longamente para interferir na estória, para explicar tal ou tal atitude de que o personagem não tem consciência, fazer um comentário, contestar, dar sua opinião.

As *Crônicas italianas* de 1837 constituem um documento através do qual Stendhal pretende fazer reviver a Itália do Renascimento; *A cartuxa de Parma* de 1838,

provavelmente concebida de início como uma crônica italiana entre outras, logo ultrapassa os limites do gênero e foge à época do Renascimento para tornar-se um longo romance constituído por um discurso sobre uma Itália quase contemporânea. Com efeito, os caracteres e ações das personagens atuantes surgem, n’*A cartuxa*, estreitamente associados às circunstâncias da história da época; as condições políticas e sociais da história contemporânea estão profundamente envolvidas na ação de uma forma extremamente exata e real, o que é inédito no romance ou em qualquer outra obra literária. Com efeito, seu mal-estar no mundo napoleônico, a consciência de não lhe pertencer e de não ter ali um lugar bem definido em função de sua própria incapacidade de se incorporar a tal universo, definem o herói stendhaliano como um herói rousseauiano-romântico, confirma Auerbach (2002, p.411); assim, o enredo do protagonista é muito mais um fenômeno político e sócio-histórico da época da Restauração. Stendhal é o fundador do moderno realismo sério que só pode representar o homem inscrito numa realidade política e sócio-econômica de conjunto, concreta e em constante evolução.

A novidade de Stendhal, nesse momento, localiza-se nas circunstâncias que permitiram que a partir dele eclodisse o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado, o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, de que tomaram parte ativa e consciente grandes multidões: a Revolução francesa (AUERBACH, 2002, p.409). A mesma fundamentação na história contemporânea vai explicitar-se nos demais romances de Stendhal, como é o caso de *Armançe*. Começa nesse momento, para a Europa, um processo de concentração temporal dos acontecimentos históricos. Stendhal chega a Paris imediatamente após o golpe de estado de Napoleão; e, tendo feito uma carreira brilhante na administração napoleônica, cai com a queda do imperador.

Ora, o realismo é tributário de todos esses acontecimentos; o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de grandes camadas socialmente inferiores à posição de objetos de representação séria, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos no decurso da história contemporânea, são todos elementos constituintes das bases do realismo moderno, para o qual a forma literária mais adequada é o romance em prosa. E é justamente E. Auerbach que, no século XX, vai melhor dar conta de, tomadas as devidas precauções e a necessária distância, empreender a descrição, a análise e o diagnóstico do que foi o Realismo do século XIX.

Convém lembrar, entretanto, que o romance realista – seja ele brasileiro, francês, inglês... – não obedece a um “modelo”, a um cânone pré-estabelecido, estável e imutável; suas manifestações, múltiplas e variadas, dependem ou não de condições culturais, socio-econômicas e de observância/negação a/de uma poética pré-existente/pré-concebida. Vimos como no próprio âmbito francês, o romance realista é multifacetado – cf. o romance do “misericordioso” Balzac, o “romance sobre nada” de Flaubert, o “realismo naturalista” de Zola – sem no entanto perder de vista suas

características fundamentais. Ora, o próprio romance stendhaliano assume variações, ainda que pequenas, na sua concepção, ideologia e escritura. Nesse sentido torna-se legítimo perguntar em que consiste o cânone romanesco stendhaliano, quais condições de enunciação Stendhal privilegia. Para tanto, não se pode perder de vista o fato de que a publicação em exame focaliza a questão da italianidade em Stendhal a partir dos seus eixos fundamentais, quais sejam: **heroísmo**, **virtude** e **paixão**, que conferem identidade ao ser stendhaliano, distanciando-o, destarte, dos seus homólogos balzaquiano, flaubertiano, zoliano os quais se destacam por outros tantos atributos.

Na teia romanesca stendhaliana que a autora analisa, a Itália dos séculos XVI, XVII e XVIII aparece efetivamente como o *locus* da energia e do natural, os quais se manifestam através do heroísmo, da virtude e da paixão. Estando a França de então carente de grandeza e heroísmo, Stendhal recorrerá a esse universo outro que ele ama e conhece também em função de seu cargo diplomático: a Itália pátria ideal onde ele encontra coincidência de valores e aspirações.

A dialética beylista funda-se na oposição natural x social, como o comprova o protagonista de *A cartuxa de Parma*, Fabrice del Dongo, repositório de energia ingênua e passional, homem de ação, “verdadeiro militar” e “excelso guerreiro”. Resta, pois, óbvio que o romance stendhaliano foge às postulações radicalmente românticas e realistas o que põe por terra classificações ingênuas e empobrecedoras; com efeito, a análise patenteia os modos pelos quais tenacidade e vontade caracterizam o herói stendhaliano, atributos ao depois evocados por Nietzsche em sua *Vontade de potência*.

É na realidade do Renascimento italiano que Stendhal vai buscar os fundamentos de uma moral quase titânica; ali se ubica seu conceito de italianidade baseado no perigo, no assassinato – vistos como virtude – e no amor, todos eles constitutivos do culto da energia. Não dispondo ainda de ordenamento jurídico que impeça o exercício do arbítrio, a Itália renascentista favorece a apologia do crime; o ato criminoso ou violento confere às personagens italianas um caráter enérgico e heróico, cujo exemplar Stendhal encontra em Miguel Angelo e Caravaggio: das grandes massas musculares depreende-se uma propensão infinita à ação; a Itália é o universo da honra como orgulho do eu absoluto: há direito do coração mas também do instinto (assassinato, incesto, etc.); o ato violento é libertador e é assim que se chega à *virtus* latina; constrói-se uma ética própria, baseada numa virtude maquiavélica transformada em linha de conduta: quando há energia, a moral se estabelece em toda a sua autonomia, como é o caso de *A cartuxa de Parma*, panegírico da ação que transforma o herói stendhaliano em verdadeiro *homo faber*. Também a violência como força e “gênio” (italiano) promove o ser stendhaliano à categoria do sublime. De mesma natureza é o espaço ficcional que, construído como um dispositivo topográfico, constitui-se em *topos* energético.

*A cartuxa de Parma* atinge o paroxismo do ideal de italianidade com criaturas ficcionais bem cuidadas, no interior de uma tessitura romanesca mais elaborada do

que nas *Crônicas italianas*, de onde se origina. Fabrice del Dongo, Clélia Conti, a duquesa Sanseverina e o conde Mosca della Rovere sintetizam os anseios de grandeza, de heroísmo e do natural stendhaliano. Fabrice del Dongo é o herói ideal. E é nesse romance que Stendhal atingiu a sua forma romanesca mais apurada.

A Itália do Renascimento, de Maquiavel, dos Césares e dos Borgia, das grandes idéias e paixões criadoras reaparece, idílica, em todo o seu esplendor, no cenário de *A cartuxa de Parma*. A imagem triunfal de Napoleão tem sempre espaço garantido no tecido ficcional stendhaliano; sua estreita relação com o *topos* do heróico, com a busca de ações grandiosas e enérgicas leva Stendhal a acreditar que Napoleão reedita os célebres romanos enquanto indivíduos completos e fautores de grandes conquistas; Napoleão acede então à *virtus* romana e com ela se confunde em uma única energia, uma única virtude, de onde se origina o herói stendhaliano. Desse modo, *A cartuxa de Parma* constituirá o coroamento do ideal da italianidade stendhaliana.

Se Stendhal erige uma moral particular, ao depois denominada *beylismo* – ou “culto da Energia” – torna-se relevante atentar para o cânone romanesco singular que ele funda: efetivamente, como se viu aqui, Auerbach o considera o fundador do moderno realismo sério, caracterizado por sua proximidade com o Romantismo e ao mesmo tempo permeado por um discurso *sui generis* que ressuma da especial concepção de energia proveniente da paixão e do crime – de honra – de que estão impregnados personagens e fatos sobretudo do período renascentista na Itália; e traz a marca da contestação dos cânones clássicos, como toda vanguarda que se preza. Na verdade, Stendhal concebeu e concretizou um magnífico romance, talvez o mais belo de sua carreira, exatamente por não se ter fixado em obedecer nem a um gênero nem a um cânone pré-estabelecido; pelo contrário, seu êxito se deve, sem sombra de dúvida, exatamente a essa liberdade que ele se permitiu. Não se pode esquecer que é o próprio Stendhal que, em 1823, publica o agressivo *Racine et Shakespeare*, no qual condena exatamente um cânone envelhecido – para não dizer caduco – e aponta para algo que, por inovador, se lhe opõe.

Leyla Perrone-Moisés lembra, em *Altas literaturas* (1998, p. 71), que Pound arrola, em seu *ABC of Reading*, não apenas os grandes mestres, os inventores, mas também aqueles que, segundo ele, têm algo a ensinar num aspecto particular da criação poética, ou que têm algumas páginas notáveis, ou um papel de intermediador dentro de uma literatura nacional; e recomenda, nesse sentido, a primeira metade de *Le rouge et le noir* e as primeiras oitenta páginas de *La Chartreuse de Parme*. A lista de Victor Hugo – com 95 “poetas” – que ela apresenta, não inclui Stendhal, o que a faz concluir que a genialidade só se confirma com alguns séculos de distância (Perrone-Moisés, 1998, p. 80). Para confirmar isso, ela lembra que em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao propor os valores dos escritores críticos – **leveza**, **rapidez**, **exatidão**, **visibilidade** e **multiplicidade** – Italo Calvino elabora uma lista em que

predominam os narradores e na qual figuram alguns *leves, rápidos, exatos, visuais e múltiplos*, como Voltaire, Diderot, Stendhal e Borges.

Todo desvio do cânone – por subversivo – promove seu autor ao *status* de invenção e originalidade. De todo modo, pode-se afirmar, sem medo de errar, que Stendhal cria um cânone *outro* do romance; ou, dito de outro modo, o romance stendhaliano é o **outro** do romance canônico.

### Referências

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BECKER, C. **Lire le Réalisme et le Naturalisme**. Paris: Dunod, 1993.

LAPOUGE, G. Dois momentos de Stendhal, sempre grandioso. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jan. 2004. Cultura, p. D5.

NASCIMENTO, E. Os novos donos do poder. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 fev. 2004. Mais, p.18.

PERRONE-MOYSÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

