

“UMA LÂMPADA MARAVILHOSA LITERÁRIA”: A *CARTUXA DE PARMA* SEGUNDO BALZAC

Em seus textos críticos sobre a literatura francesa do século XIX, reunidos num volume intitulado *Do Romance* - publicado pela EDUSP em 1995 -, Emile Zola faz a seguinte afirmação:

Stendhal é com certeza o romancista menos lido, mais admirado e mais negado pelas informações. Nada se escreveu sobre ele de definitivo, e ele permaneceu um pouco em estado de legenda [...] Entretanto, o papel de Stendhal em nossa literatura contemporânea é de tal forma considerável que devo aventurar-me, com o risco de não lançar tanta luz quanto gostaria sobre obras complexas, que determinaram, com as de Balzac, a evolução naturalista atual (Zola, 1995, p.49).

A observação de Zola me interessa, parece evidente, por três motivos. Por um lado, ela reafirma a posição da obra romanesca stendhaliana no cenário da literatura francesa oitocentista : a um tempo polêmico e admirado, Stendhal

está longe de ser autor consensual. Por outro lado, Zola retoma aquele sobre quem, ao contrário, o consenso se fez: Balzac e sua “obra complexa”, a serem entendidos como pontos de inflexão na estética literária do século XIX francês. Enfim, terceiro motivo: Zola resume assim a preocupação que norteia minha intervenção, a saber, percorrer a obra stendhaliana, tomando como baliza essencial a *Chartreuse de Parme*, a partir da leitura que dela faz um seu autor contemporâneo, autor de importância, cuja obra é amplamente conhecida e reconhecida. Balzac, pois. Não o Balzac que Zola considera exemplar do naturalismo, mas o Balzac crítico, o Balzac autor do texto intitulado *Étude sur la Chartreuse de Parme de Monsieur Beyle*.

Aquele que Henri Martineau considera o “maior romancista de seu século”, que Philippe Berthier caracteriza como “anatomista de seu tempo”, autor de uma “obra oceânica”, “monumento-mundo” (Berthier, 1999, p.13-14), publica em setembro de 1840, na *Revue Parisienne*, um grande artigo sobre a *Chartreuse de Parme*. Observe-se que Stendhal publicara seu romance em abril de 1839, um ano antes, pois, da leitura de Balzac. Ora, é precisamente em função do artigo desse último que Stendhal revisará, respondendo às observações enunciadas por Balzac, sem contudo muito ceder a elas, a sua *Chartreuse*.

A percorrer o estudo da *Chartreuse*, aquela que seria pretensão subjacente: “*rendre justice à un homme d'un talent immense*” (Balzac, 1989, p.25), “*au mérite*” (Balzac,

1889, p.115) de Beyle, conhecido mais comumente sob o pseudônimo de Stendhal. As palavras de Balzac parecem ressoar na afirmação de Zola que me serviu de abertura ... O próprio Zola, no mesmo *Do Romance*, diz ser o “estudo de Balzac [...] um *élan* de entusiasmo. Admira tudo, elogia seu rival em frases extraordinárias” (Zola, 1995, p.53). E Zola completa :

Balzac sentia fortemente o gênio de Stendhal. Procurou comunicar-nos sua admiração, sem demonstrar a personalidade do romancista, sem nos fazer encostar o dedo no mecanismo desse raro espírito, funcionando, no início do século, nas letras francesas (Zola, 1995, p.53-4).

Zola e Balzac parecem, pois, concordar em atribuir a Stendhal a vocação de literato. A observação é relevante pois que outros autores-críticos do século XIX, Sainte-Beuve e Proust por exemplo, mostravam-se hostis à produção stendhaliana. Sainte-Beuve dizia que a *Chartreuse de Parme* não era “obra de um romancista” (apud Proust, 1994, p.53). Em um artigo consagrado a Taine, Sainte-Beuve chega mesmo a afirmar que os romances de Stendhal são detestáveis. Vejamos seu julgamento:

tendo conhecido Stendhal, tendo-o analisado, tendo relido ainda bem recentemente ou tentando reler seus romances tão preconizados (romances sempre mal-sucedidos, apesar de belos trechos e, em resumo, detestáveis), é-me im-

possível partilhar da admiração que professam hoje por esse homem de espírito, sagaz, fino, penetrante e excitante, mas desconexo, afetado, privado de invenção (apud Zola, 1995, p.84).

Proust, por sua vez, afirma que embora Stendhal lançasse “paradoxos picantes”, não era possível acreditá-lo como romancista. E Proust vai mais além: segundo ele, como afirma em um de seus ensaios críticos sobre a literatura francesa do século XIX, o “*Vermelho e o Negro* e outras obras terríveis de se ler são de um homem pouco dotado” (Proust, 1994, p.53).

A fortuna parece ter sido mais justa para Stendhal no século XX. A se seguir o périplo de Leyla Perrone-Moysés, Stendhal teve seu nome diversas vezes incluído em listas de autores preferidos estabelecidas com fins didáticos. Ezra Pound, por exemplo, em *ABC of Reading*, recomenda “a primeira metade de *O Vermelho e o Negro* e as primeiras oitenta páginas da *Cartuxa de Parma*” (apud Perrone-Moysés, 1998, p.71). Italo Calvino inclui, em *Lezione americane - Sei proposte per il prossimo millennio*, Stendhal entre os narradores “leves”, “rápidos”, “exatos”, “visuais” e “múltiplos” (apud Perrone-Moysés, 1998, p.152).

Retornemos a Balzac. Ele parece, assim, ter estado um pouco à frente de seu tempo e, portanto, em consonância com uma certa *paideuma* moderna, que reconhece as qualidades literárias e estilísticas de Stendhal. Se Balzac louva o

“raro espírito” de Stendhal “em troca de remuneração”, como pretende Proust, pouco aqui importa. Assim como ficará para uma outra ocasião discutir a afirmação do grande crítico stendhaliano Michel Crouzet, para quem o artigo de Balzac publicado na *Revue Parisienne* denotava uma “genial incompreensão” (apud Stendhal, 1964, p.24). O que me interessa então é percorrer a arquitetura crítica do estudo balzaquiano sobre a *Chartreuse*, sublinhando aqui e acolá os motivos narrativos mais relevantes do romance stendhaliano.

Sigamos, pois, o Balzac leitor de Stendhal. Vejamos, inicialmente, as duas cartas que Balzac endereça a Beyle, cartas que precedem a edição de *Étude sur la Chartreuse* de que me sirvo. Elas interessam no sentido em que já enunciam alguns elementos que serão retomados pelo estudo propriamente dito. Essas duas cartas emoldurariam os elogios e as críticas, que Balzac chama “observações”, que se seguirão. Assim, nela encontramos aquele “*élan* de entusiasmo” a que se referia Zola, *élan* que faz Balzac afirmar que a *Chartreuse de Parme* é um “*grand et beau livre*”, repleto de “*statues italiennes*” e onde “*tout est original et neuf*” (Balzac, 1989, p.10-11). Stendhal afasta-se por conseguinte de um cenário cultural que não conhece senão a “*sénilité littéraire*” (Balzac, 1989, p.11). Ainda no registro encomiástico, Balzac afirma que o romance é “*beau comme*

l'italien” e que ali Stendhal explicou “*l'âme de l'Italie*” (Balzac, 1989, p.12). Zola, aliás, partilha do julgamento de Balzac. Em *Do Romance*, ele diz:

A *Cartuxa de Parma* é certamente o único romance francês escrito sobre um povo estrangeiro que tenha o cheiro desse povo. De modo geral, nossos romancistas, e os maiores, contentam-se com pinceladas de cor local completamente superficiais, enquanto Stendhal foi ao âmago da raça (Zola, 1995, p.79).

Sublinha-se assim a italianidade de Stendhal. Italianidade que perpassa não apenas a *Chartreuse de Parme* e as *Chroniques Italiennes*, mas, igualmente, produções autobiográficas como *Vie de Henry Brulard*, e críticas como *Histoire de la Peinture en Italie* e *Rome, Naples et Florence*. É como diz Balzac em seu estudo:

Tous les personnages ont un sang chaud, fébrile, une vivacité de main, une rapidité spirituelle que n'ont ni les Anglais, ni les Allemands, ni les Russes. (Balzac, 1980, p.114)

Trata-se, enfim, de um

peuple énergique chez qui se rencontrent tant d'inventeurs, qui a la plus riche, la plus belle imagination [...] et dont le génie a cette fibre féminine, cette délicatesse, ce grandiose par lesquels

il est, en beaucoup de parties, supérieur à tous les peuples. (Balzac, 1986, p.89).

A Itália, paraíso terrestre, país romanesco eleito, é terra originária, terra materna, o verdadeiro país natal de Stendhal em razão de suas origens. Ele mesmo o afirma em *Vie de Henry Brulard*. A passagem é longa, mas merece ser citada *in extenso* em razão de seu valor paradigmático :

Ma tante Elisabeth me raconta que nous étions originaires d'un pays encore plus beau que la Provence (c'est-à-dire les Gagnon), que le grand-père de son grand-père, à la suite d'une circonstance bien funeste, était venu se cacher à Avignon à la suite d'un pape; que là il avait été obligé de changer un peu son nom et de se cacher, qu'alors qu'il avait vécu du métier de chirurgien.

Avec ce que je sais de l'Italie aujourd'hui je traduirais ainsi: qu'un Guadagni ou Guadaniamo, ayant commis quelque petit assassinat en Italie, était venu à Avignon, vers 1650 [...] Ce qui me frappa beaucoup alors, c'est que nous étions venus (car je me regardais comme Gagnon et je ne pensais jamais au Beyle qu'avec une répugnance qui dure encore en 1835), que nous étions d'un pays où les orangers croissent en pleine terre. Quel pays de délices, pensais-je !

Ce qui me confirmerait dans cette idée d'origine italienne, c'est que la langue de ce pays était en

*grande honneur dans la famille, chose bien singulière
dans une famille bourgeoise de 1780. Mon grand-
père savait et honorait l'italien, ma pauvre mère
lisait le Dante, chose fort difficile même de nos jours.*
(Stendhal, 1973, p.92-3)

A se observar nessa passagem a presença daquilo que fará parte dos *topoi* stendhalianos: a laranjeira. Ela integra as “*amitiés végétales*”, para empregar os termos de Michel Crouzet em *Nature et Société chez Stendhal*, tão presentes ao longo do romanesco stendhaliano. A laranjeira, marca já do Henri que não se reconhece como Beyle mas como Gagnon, acompanhará toda a existência do protagonista da *Chartreuse de Parme*, Fabrice Del Dongo. A laranjeira diz inicialmente respeito às suas lembranças infantis e juvenis e, em seguida, a seus amores, naturais e por isso mesmo interditos, com Clélia Conti, na Torre Farnèse, onde ele se encontra prisioneiro. As laranjeiras são, em suma, e para dizê-lo rapidamente, impressão anamnésica e passional.

“*Stendhal, l’Italien*”, para emprestar a expressão a Philippe Sollers em *La Guerre du Goût*, reconhece na Itália a síntese ideal da existência: amor e arte são ali uma só coisa; e mais, opõem-se, inexoravelmente, às mediocridades, às suspeitas, às convenções, à apatia, ao mundo “*pétrifié et noir du Nord*”, ao “*fond de froid*” encontrado na França. Na Itália, afirma Stendhal em *Rome, Naples et Florence*, experimenta-se uma “*sensation de bonheur*”, um “*charme*”, a

“bonhomie” e o “naturel”. E completa ele: “*c’est comme del’amour*” (Stendhal, 1964, p.139). Não por acaso Stendhal, em *Promenades dans Rome*, diz que “*le conseil d’aller en Italie ne doit pas se donner à tout le monde*”. Porque “*en ce pays il n’y a pas de jouissance de vanité, chacun doit vivre son propre fond, on ne plus plus s’appuyer sur les autres*”.

Mas retornemos a Balzac e às suas cartas. Ao lado do encômio, as “*observations*”. *Primo*: Balzac critica Stendhal por ter fixado a intriga de seu romance, de modo preciso e falso, na cidade de Parma. Era necessário, ao contrário, ter deixado ao leitor a possibilidade de imaginar os contornos da cidade; ter, pois, deixado “*tout indécis*”, o que deixaria, nesta mesma indecisão, por tudo tornar “*réel*”. Mas, na verdade, Balzac parece não ter compreendido que a Parma desenhada por Stendhal é, acima de tudo, menos um *décor* geográfico e mais uma cidade moral: ela em si congrega, na verdade, toda uma geografia dos costumes italianos.

Segunda observação : Balzac repreende a Stendhal o que qualifica de “*longueurs*”, embora diga que, no segundo volume da *Chartreuse*, tais prolixidades desapareçam. Esta observação será retomada no estudo propriamente dito do romance stendhaliano. Balzac dirá que estas “*longueurs du commencement*”, juntamente com o final do romance que insinua o começo de um outro livro e onde o assunto foi “*étranglé*”, serão a causa do pouco sucesso obtido por Stendhal. A observação denota um paradoxo estilístico, pois

que Stendhal justamente se felicitava pelo emprego do léxico rigoroso e da expressão concisa. Ele é explícito em seu *Journal*:

*Je ne dois jamais sacrifier l'énergie de l'expression
à je ne sais quel bon ton. Chaque caractère à un
mot pour son idée; tout autre mot, tout autre tour
est un contresens.* (Stendhal, 1948, I, p.98)

É precisamente de um Stendhal conciso e rigoroso que a crítica literária oitocentista costuma oferecer o retrato. Tal é o caso, por exemplo, de Alain, que oferece uma definição bastante clara deste que procurava registrar apenas o “vrai”:

*Stendhal est tout à fait étranger à l'éloquence.
C'est un auteur qu'il faut relire d'instant à instant;
car il ne repète point et ne développe point; c'est
comme un paysage lointain ; plus l'on s'approche
et plus l'on découvre ; aussi n'a-t-il pas de rythme;
il n'entraîne point; il ne veut pas entraîner, cela
irait contre son art. Aussi je comprends que Hugo,
l'orateur, n'y ait rien compris.* (Alain, 1959, p.62)

Stendhal afasta-se, por conseguinte, do “ato de loucura lírica dos grandes poetas da época”, para empregar os termos de Zola em *Do Romance*. Evita, neste sentido, todo um aparato estilístico-retórico que perde a expressão na obscuridade e na insipidez. Propõe torcer o pescoço da eloquência. Menospreza, como dirá Mérimée, o “style”.

Mérimée, companheiro fiel de Stendhal, igualmente admirador da Itália e do século XVI peninsular - é possível, diga-se entre parêntesis, comparar suas novelas *Matteo Falcone* e *Carmen* às *Chroniques Italiennes* em razão do mesmo gosto pela violência e do mesmo culto do instinto -, afirmava em “*Notes et Souvenirs*”:

[Stendhal] prétendait qu'un auteur avait atteint la perfection lorsqu'on se souvenait de ses idées sans pouvoir se rappeler ses phrases. Plein de haine pour la recherche et la prétention, il était impitoyable pour les écrivains qui s'appliquent à rapprocher des mots surpris de se trouver ensemble, à polir leurs périodes, à donner aux pensées les plus triviales un tour bizarre qui fasse effet [...].
(Mérimée, 1974, p.31).

Balzac veria aí o “*côté faible*” da *Chartreuse*, que peca pela negligência e incorreção gramaticais. E o que ele observa em seu estudo:

Tantôt un désaccord de temps dans les verbes, quelquefois l'absence du verbe; tantôt des c'est, de ce que, des que, qui fatiguent le lecteur, et font à l'esprit l'effet d'un voyage dans une voiture mal suspendue sur une route de France. Ces fautes assez grossières annoncent un défaut de travail (Balzac, 1989, p.111-2).

Com o que concorda plenamente Zola em *Do Romance*:

O julgamento de Balzac ainda é muito correto [...] Não censuro [Stendhal] por suas negligências dos ‘quem’, dos ‘que’ aos montes, das repetições de termos que retornam até dez vezes numa página, e inclusive erros gramaticais usuais ; censuro-o pela estrutura ilógica de suas frases e de seus parágrafos, o desprezo por todo método na arte de escrever [...] Ele é ilógico, apresenta seu sistema ideológico em estilo negligente e me causa um mal-estar, porque não é completo e porque algo range em sua obra.
(Zola, 1995, p. 90)

Por detrás destas falhas de expressão, o que Stendhal buscava era fugir ao que denomina “*emphase germanique et romantique*”. Deve-se, então, nele reconhecer simplicidade, “*sécheresse*”, expressão incisiva e penetrante. Stendhal, como bem define Zola, “tem a pretensão de não ser figurado, de não ter epítetos que pintam, não ceder nem à eloquência nem à fantasia” (Zola, 1995, p.91). Recusa da retórica romântica, a quem Stendhal pretendia justamente torcer o pescoço, mas, nisto, e ele correu todos os riscos, estilo ilógico e descompassado. Estilo que, por isso mesmo, e segundo Balzac, produz uma frase longa “*mal construite*” e uma frase curta “*sans rondeur*” (Balzac, 1989, p.112).

A concisão stendhaliana manifesta-se igualmente na pintura dos retratos, “*brefs*” segundo Balzac :

Peu de mots suffisent à M. Beyle, qui peint ses personnages et par l'action et par le dialogue; il ne fatigue pas de descriptions, il court au drame et y arrive par un mot, une réflexion . (Balzac, 1989, p.111)

Balzac reconhece aqui plenamente a arte stendhaliana do retrato, arte que procura representar e compreender o homem através dos movimentos do coração. É o que justamente se pergunta Stendhal em “*Walter Scott et la Princesse de Clèves*”:

Faut-il décrire les habits des personnages, le paysage au milieu duquel ils se trouvent, les formes de leur visage? Ou bien fera-t-on mieux de peindre les passions et les divers sentiments qui agitent sur leurs âmes? (apud Fischer, 1976, p.98)

O mesmo se dá na pintura da cenografia romanesca. Balzac continua suas observações :

Ses paysages, d'un dessin un peu sec qui convient d'ailleurs au pays, sont faits lestement. Il s'attache à un arbre, au coin où il se trouve, il vous montre les lignes des Alpes qui de tous côtés environnent le théâtre de l'action, et le paysage est achevé (Balzac, 1989, p.111)

Seja no registro do encômio ou no registro do vitupério, Balzac nunca deixa de assinalar que a literatura stendhaliana prima pela robustez, grandeza e originalidade das idéias. Segundo Balzac, Stendhal é “*homme supérieur*”, fino observador cuja “*abondance d'idées*” bastaria para incluí-lo no Panteão dos “*penseurs profonds*”.

É precisamente com a noção de Idéia que Balzac abre seu estudo da *Chartreuse de Parme*. O panorama literário oitocentista francês conheceria três formas, faces ou sistemas, nos quais se incluiriam os talentos literários em geral e Stendhal em particular, e aos quais corresponderiam naturezas diversas de autores. À *Literatura das Imagens*, primeiro sistema, dedicam-se os

esprits élégiaques, méditatifs, contemplateurs, qui se prennent plus spécialement aux grandes images, aux vastes spectacles de la nature et qui les transportent en eux-mêmes. (Balzac, 1989, p.16)

Como não poderia deixar de ser, Victor-Hugo é o “*talent le plus éminent*” da *Literatura das Imagens*, que se destaca, afirma ainda Balzac, “*par l'ampleur poétique de sa phrase, par la richesse de ses images, par son poétique langage*” (Balzac, 1989, p.20). Três elementos que certamente Stendhal incluiria naquela “ênfase germânica e romântica” ...

À *Literatura das Idéias* , segundo sistema, à qual Balzac confere um maior tônus, consagram-se as

âmes actives qui aiment la rapidité, le mouvement, la concision, les chocs, l'action, le drame, qui fuient la discussion, qui goûtent peu les rêveris, et auxquelles plaisent les résultats. (Balzac, 1989, p.16)

Ora, o raciocínio de Balzac não poderia ter uma meta mais evidente : afirmar que *“Beyle [...] est l’un des mattres les plus distingués da la Littérature des Idées”* (Balzac, 1989, p. 18), pois que nele se encontram reunidos os maiores vetores desse sistema literário, a saber, a *“abondance des faits”*, a *“sobriété d’images”*, a *“concision”*, a *“netteté”*, a *“petite phrase de Voltaire”*. Por que Voltaire ? A interrogação impõe-se, embora a resposta seja imediata : pois que ele é repleto de simplicidade, complexidade e vivacidade. Mais: porque Voltaire, e Stendhal segue-o de perto, é de uma *“sécheresse feinte”*, de uma *“sensibilité dissimulée”*. Porque Stendhal, admirador da literatura do século XVIII, possui o mesmo inimigo de Voltaire : O Falso, o Infame, isto é, todo espírito inerte, sonolento, indiferente, enfaticamente vazio. Voltaire e Stendhal, autores que Balzac considera mais representativos do Espírito francês que aqueles pertencentes à Literatura das Imagens.

Há, ainda, o terceiro sistema: o *Ecletismo literário*, que, como explica Balzac,

demande une représentation du monde comme il est: les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie
(Balzac, 1989, p.16-7).

Se Victor-Hugo fora locado na *Literatura das Imagens* e Stendhal na *Literatura das Idéias*, Balzac, ele mesmo, enfileira-se no *Ecletismo literário*. Suas razões? Ele próprio se justifica:

je ne crois pas la peinture de la société moderne possible par le procédé sévère de la littérature du dix-septième et du dix-huitième siècle. L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue me paraît indispensable dans la littérature moderne. (Balzac, 1989, p.23)

Após explicitar o que é devido a cada um destes sistemas literários, e em conclusão de seu panorama, Balzac pode afirmar que a *Chartreuse de Parme* é “*le chef-œuvre de la littérature à idées*” e que ali é possível reconhecer as concessões feitas por Stendhal aos dois outros sistemas. Ele pode, assim, em seguida, passar à sua análise desta obra que julga “*si curieuse et si intéressante*” (Balzac, 1989, p.26).

E ele o faz pelo caminho que julgo mais satisfatório: pela leitura das figuras italianas mais paradigmáticas do romance. E, como não poderia deixar de ser, começa pela Sanseverina. Por essa duquesa de Sanseverina, Gina Del Dongo no celibato, silhueta romanesca que obtém elogios unânimes, consensuais. Zola, por exemplo:

[Stendhal] nela colocou todos os encantos e todas as complicações da paixão [...] Acrescente-se que ela é bela, possui uma inteligência extraordinária (Zola, 1995, p.80).

Mais próximo de nós, o crítico especializado em romancistas e poetas do século XIX, Jean-Pierre Richard, para quem Sansaverina é “*créature charmante et imprévu, sans cesse emportée dans un tourbillon d’amusements et de passion*” (Richard, 1954, p.96). Quanto a Balzac, a profusão de epítetos que atribui a Sansaverina diz muito de seu julgamento sobre a personagem. Este “*magnifique caractère italien*” será por Balzac declinado, ao longo de várias páginas, em uma série de sintagmas predicativos que dão conta de seu encantamento frente à duquesa. Ela é, assim, “*d’une beauté sublime*”, “*beauté lombarde*”, “*beauté merveilleuse*”, de uma “*grâce italienne*” é “*spirituelle*”, “*franche*”, “*naïve*”, “*sublime*”. Além disso, possui ela “*le génie politique les plus audacieux et le génie féminin le plus étendu*” (Balzac, 1989, p.31).

O *topos* da italianidade ganha em tons romanesco na figura de Sanseverina : à semelhança da individualidade peninsular, a duquesa vive impulsionada pelo amor, age motivada pelas intermitências de seu coração, evolui no interior de um clima passional e ativo que a impele a superar regras de conduta e mecanismos sociais restritivos. Sanseverina é pura fruição, entregue “à *l’inspiration du moment*”, segundo a definição da felicidade na Itália em *De l’Amour*. Ela manifesta plenamente aquela “*ouverture de cœur*” que Stendhal reconhece existir na Itália em seu texto *Rome, Naples et Florence*. Sanseverina é, enfim, individualidade natural, espontânea, imprevisível. A Stendhal de se interrogar:

*Où trouver ailleurs cette âme toujours sincère,
qui jamais n’agit avec prudence, qui se livre toute
entière à l’impression du moment, qui ne demande
qu’à être entraînée par quelque objet nouveau?*
(Stendhal, 1949, p.95)

Balzac dedica-se em seguida à leitura de Mosca Della Rovere, figura, como bem nota Zola em *Do Romance*, que mais o entusiasmava. O entusiasmo advém essencialmente da superação dos traços de Metternich, grande chanceler do Império Austríaco, na figura romanesca deste que é diplomata e ministro do príncipe de Parma. Partindo, pois, de uma personalidade real, Stendhal obtém o “*sublime caractère*” de Mosca Della Rovere, que Balzac qualifica

como “*homme supérieur*”, “*homme de génie*”, de “*étonnante et fine supériorité*”. Em Mosca Della Rovere conjugam-se sabedoria e paixão, franqueza e malícia, sentimento e prudência. Ele é figura dedicada, despreendida e generosa : embora evolua em meio a circunstâncias e necessidades sociopolíticas, jamais se deixa envolver pela torpeza e mesquinha que caracterizam o registro do político. Mosca Della Rovere seria, de certo modo, a figura ideal em direção da qual evoluiriam as personagens da *Chartreuse de Parme* e, por que não, as personagens stendhalianas em geral. Vale propor aqui, antes de finalizar o retrato de Della Rovere, a apreensão que dele faz Zola: ele reconhece na figura do ministro um “homem prudente e hábil”, mas, ao contrário de Balzac, não vê “absolutamente gênio em Mosca” que, segundo ele, “comete erros, por mediocridade de adulator” (Zola, 1995, p.83). Nele não reconhece um “*homme sublime*” nem o “*immense caractère*”. Entretanto, Zola concorda com Balzac ao constatar que “Mosca é um tipo curioso e maravilhosamente escrutado”, que Stendhal “demonstrou o maior talento na criação de tal personagem” (Zola, 1995, p.83). Zola completa:

Balzac tem razão de se extasiar como homem de ofício com a pintura da corte de Parma, com esse emaranhado de intrigas que analisa pelos próprios fatos o caráter de Mosca. E realmente um prodígio de invenção (Zola, 1995, p.83).

“Um prodígio de invenção”. A expressão de Zola resume de modo preciso seis páginas (pp.33,34,35,36,47,63) do estudo de Balzac que reputo do maior interesse para a compreensão da arte do retrato stendhaliano. São, igualmente, páginas representativas do vigor e da pertinência críticos que se pode atribuir ao Balzac analista de textos. Observe-se, aliás, de passagem, que o *Étude sur la Chartreuse de Parme* segue passo a passo a arquitetura do romance stendhaliano, relevando não apenas temas e retratos ficcionais, mas, igualmente, e ao lado desses mesmos temas e retratos, os momentos mais importantes, e exemplares, da intriga. Diga-se, ainda, para aqueles que não estão familiarizados com a *Chartreuse de Parme* que um bom resumo dos vetores essenciais a constituir a história pode ser encontrado, desta feita não em Balzac, mas em *Do Romance* de Zola, na página 80 da edição citada.

Voltemos ao “prodígio de invenção”. Antes de mais nada, é essencial repertoriar os momentos em que Balzac observa um tal prodígio. Inicialmente, à página 33 :

Beyle a tant exalté le sublime caractère du premier ministre de l'état de Parme, qu'il est douteux que le prince de Metternich soit aussi grand que Mosca [...] Ce n'est pas calomnier le ministre autrichien que de le croire capable de toutes les grandeurs secrètes de Mosca.

Em seguida, à página 34, página exemplar :

Quand on vient à songer que l'auteur a tout inventé tout brouillé, tout débrouillé, comme les choses se brouillent et se débrouillent dans une cour, l'esprit les plus intrépide [...] reste étourdi, stupide devant un pareil travail. Quant à moi, je crois à quelque lampe merveilleuse littéraire. Avoir osé mettre en scène un homme de génie de la force [...] de Metternich, le créer, prouver la création par l'action même de la créature, le faire mouvoir dans un milieu qui lui soit propre et où ses facultés se déploient, ce n'est pas l'œuvre d'un homme, mais d'une fée, d'un enchanteur.

À página 35, Balzac afirma que Beyle de “*page en page y naturalise des inventions merveilleuses*”. E confirma na página 36 que os retratos de Sanseverina e de Mosca Della Rovere levaram Stendhal - hábil na manipulação de instrumentos como “*la glaise et l'ébauchoir, la brosse et la couleur, la plume et les trésors de la nature morale*” - a pintar não apenas uma “*petite cour d'Italie et un diplomate*” mas, e é o que mais me interessa, o “*type du Prince et le type des Premiers Ministres*”. E Balzac completa:

La ressemblance commencée avec la fantaisie des esprits moqueurs, a cessé là où le génie des arts est apparu à l'artiste. (Balzac, 1989, p.36)

Mosca Della Rovere é assim figura metonímica, paradigmática. Tipo. A duquesa de Sanseverina, por sua vez, afirma Balzac à página 47, é

une de ces magnifiques statues qui font tout à la fois admirer l'art et maudire la nature avare de pareils modèles.

E, enfim, à página 63, na figura de Fabrice Del Dongo, Stendhal oferece

une exécution littéraire marquée au coin du génie. Et tout est italien à faire prendre la poste et courir en Italie, y chercher ce drame et cette poésie. Le lecteur se fait Fabrice.

Observe-se, entre parênteses, que Balzac parece reproduzir aquele que é *topos* da reflexão crítica sobre o fazer literário ou artística : a noção de gênio, tão cara aos críticos e filósofos do século XVIII. Ao atribuir a Stendhal esta prodigiosa capacidade de criação romanesca, Balzac não faz senão retomar o que se enunciava acerca da imaginação e de suas faculdades : rebelde a limitações, desconcertando o lógico e o esperado, a imaginação é faculdade de romper os limites da vulgaridade e de produzir inovações que subvertem regras conhecidas. Hume, por exemplo, em seu *Tratado sobre a natureza humana* , afirma que o que se denomina “gênio” é exatamente a “*faculdade mágica da alma* [que]

permanece inexplicável, malgrado os esforços extremos do entendimento” (apud Dobránszky, 1992, p.85). Ora, o termo “mágica” de Hume parece ressoar no interior de “*la lampe merveilleuse*”, expressão que Balzac atribui, lembre-se, ao romance de Stendhal.

Mas voltemos à arte do retrato stendhaliano. Às invenções prodigiosas de Mosca e de Sansaverina acrescenta-se aquela de Fabrice Del Dongo. A seu respeito, Balzac acumula uma série de qualificativos que inserem a personagem no registro de um romanesco impregnado de heroísmo. E de um *je-ne-sois-quoi* de sublime, o “sublime” a ser entendido segundo a definição de Longino, isto é, como o extraordinário, o maravilhoso, o impressionante no discurso. Assim, Fabrice é sucessivamente descrito como um “*charmant enfant*”, “*enfant sublime*”, “*garçon d’étonnamment d’esprit*” “*un diamant*”. Diamante que será polido não unicamente por entidades intradieгéticas, figuras como o hábil Mosca Della Rovere e a passional Sanseverina, mas igualmente pelo narrador extradieгético que não é senão um criador de afeitos e de tipos. A habilidade literária de Stendhal reside precisamente nisso, isto é, nessa máquina ficcional que foje do ordinário, que desvia a linguagem de seu sentido comum. Maurice Merleau-Ponty é explícito a esse respeito. Em *A Prosa do Mundo* ele afirma que

*je sais, avant de lire Stendhal, ce que c’est qu’un
coquin et je peux donc comprendre ce qu’il veut*

*dire quand il écrit que le fiscal Rassi est un coquin.
Mais [e é aqui o que mais nos importa] quand le
fiscal Rassi commence à vivre, ce n'est plus lui qui
est un coquin, c'est le coquin qui est un fiscal Rassi
(Merleau-Ponty, 1969, p.19)*

O que reconhecemos nessa afirmação de Merleau-Ponty ? Que Stendhal procede a uma “*torsion secrète*” da linguagem, fazendo com que essa linguagem indique “*toujours plus impérieusement le sens neuf qu’il leur donne*”. Deste fiscal Rassi, aliás, Balzac também elogiará o retrato. Trata-se de uma das

*personnages les plus horriblement comiques ou
comiquement horribles qu’on puisse se figurer [...]
Ce Rassi devient quelque chose de terrible, il arrive
à des proportions gigantesques en restant toujours
grotesque. (Balzac, 1989, p.44)*

É precisamente por tudo isso que o romance de Stendhal apresenta o “*sens profond, le sentiment qui assure la vie d’une conception littéraire*” (p.114). Sua obra, concluo eu, importa não apenas pela “*finesse de l’observation*” e “*abondance des idées*” mas sobretudo pela “*séduction de sa parole*”. Se ela foi acolhida, como conta Balzac, por um “*silence absolu*”, a razão advém precisamente porque Stendhal escreveu, fiel a seu grande paradigma literário - Shakespeare -, tão somente aos *happyfew* . O estudo sobre

a *Chartreuse de Parme* oferece interesse crítico e literário pois faz de Balzac justamente um *happyfew*, capaz de compreender e manipular aquela “*lampe merveilleuse littéraire*”.

Leila de Aguiar Costa
Faculdades Oswaldo Cruz - São Paulo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAIN. **Propos d'un Normand**. Paris: Gallimard, v.4, 1959.
- BALZAC, Honoré de. **Étude sur la Chartreuse de Parme de Monsieur Beyle**. Castelnau-le-Pez: Editions Climats, 1989.
- BALZAC, a obra-mundo. *O Colóquio de São Paulo*. São Paulo/Paris: Estação Liberdade/Houdin Éditeur, 1999.
- CROUZET, Michel. **Nature et Société chez Stendhal**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
- DOBRÁNSZKI, Enid A. **No tear de Palas**: imaginação e gênio no século XVIII - uma introdução. Campinas: Papirus, 1992.
- FISCHER, Jan, O. “Procédés de typisation réaliste chez Stendhal”. In: **Stendhal-Balzac/Réalisme-Cinéma**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1976.
- MÉRIMÉE. “Notes et Souvenirs”. In: **Éditions du Stendhal Club**. Genève: Slatkine Reprints, 1974.

- MERLEAU-PONTY, M. **La prose du monde**. Paris: Gallimard, 1969.
- PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PROUST, Marcel. **Nas trilhas da crítica**. São Paulo: EDUSP/Imaginário, 1994.
- RICHARD, Jean-Pierre. **Littérature et sensation: Stendhal et Flaubert**. Paris: Seuil, 1954.
- SOLLERS, Philippe. **La guerre du goût**. Paris: Gallimard, 1996.
- STENDHAL. **La Chartreuse de Parme**. Introduction, bibliographie, chronologie, notes et variantes par Henri Martineau. Paris: Garnier, 1949.
- _____. **La Chartreuse de Parme**. Chronologie et préface par Michel Crouzet. Paris: GF-Flammarion, 1964.
- _____. **Journal**. I, Paris: Le Divan, 1948.
- _____. **Rome, Naples et Florence**. Paris: Julliard, 1964.
- _____. **Vie de Henry Brulard**. Paris: Gallimard, 1973.
- ZOLA, Emile. **Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt**. São Paulo: EDUSP/Imaginário, 1995.