

BRIGANDAGE, CRIME E ENERGIA:

A ABADESSA DE CASTRO E OS CENCI

DE STENDHAL

“**C**omment oses-tu ainsi passer sans cesse devant ma maison, et lancer des regards impertinents sur les fenêtres de ma fille, toi qui n’as même pas d’habits pour te couvrir” (Stendhal 1964, p.35). Esta primeira intervenção do senhor de Campireali, patriarca da “*puissante famille Campireali*” que “*florissait dans les premierr rangs de la noblesse*” (p.28-9) quinhentista da cidade italiana de Albano, adverte-nos logo às primeiras páginas acerca dos modos de impostação ético e romanesco trabalhados pelo Stendhal italiano na *Abadessa de Castro*, primeira crônica a compor a obra intitulada *Crônicas Italianas*. Através de um estilo conciso e “*presto*”, dir-se-ia mesmo por vezes de um despojamento extremo, que confere às palavras seu valor primeiro, denotativo _ afastando-as, por conseguinte, do peso hiperbólico¹ que a elas conferiu a primeira geração romântica, Stendhal estabelece um universo das diferenças, configu-

¹ “J’apaise mon feu sur les bêtises des **expressions** et des **descriptions**” (Stendhal, 1962, p.869). Não por acaso Alain distingue claramente Stendhal de Victor-Hugo: o primeiro é “estranho à eloquência”, o segundo é considerado grande “orador”; o primeiro produz frases curtas e cortantes como uma adaga, o segundo prima por uma estética afetada e hiperbólica. Como bem define Alain, “Stendhal est tout à fait étranger à l’éloquence. C’est un auteur qu’il faut relire d’instant à instant; car

ra uma morfologia da confrontos, e aí delimita o espaço hierárquico no qual se moverão e agirão suas personagens. Será, pois, nos quadros restritivos de uma diferenciação de ordem social que as palavras do nobre Campireali descrevem Julio Branciforte como impertinente, ousado e de parcos recursos, como as próprias vestem o indicam. Indigno, pois, de qualquer aspiração ao amor de Hélène, jovem em seus 17 anos, escondida por detrás daquelas janelas proibidas ao jovem Branciforte. Branciforte, ou braço forte, nome por si mesmo denotativo de sua condição virtuosa, de sua força e de seu ardente caráter. A sociedade, travestida na figura do senhor de Campireali _ e a nomeação mostra-se uma vez mais indexical, indicando aqui o aristocratismo do patriarca _ ergue-se como potência animada : ela excomunga e pretende eliminar todos aqueles que, por precisas razões, não fazem parte de seus domínios. Apresenta-se como uma máquina de perseguição e não mede esforços em sua luta de exclusão. Aos marginalizados, aos “*hors la loi*”, não resta senão assumir uma atitude inconformista diante da vida. Ou, então entregar-se à morte, que é ato enérgico, élan corajoso e movimento de libertação².

il ne répète 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.18)

² Vale observar que é o fim reservado a Hélène de Campireali: após uma longa série de infâmias, tédio, vaidade, libertinagem, que mergulham a protagonista, feita Abadessa de Castro, no registro das injustiças, dissimulações e mesquinhez, o gesto derradeiro da “*dague dans le coeur*” novamente a insere no clima de pureza e naturalidade que Jules Branciforte para ambos construíra.

Jules Branciforte, seguindo a postulação do heróico em Stendhal, opta pela ação e empenho frente às diferenças e obstáculos. Seu “*air vif et leste*” _ enquanto o grande senhor é indivíduo de “*nul esprit*” _ será o instrumento empregado no afrontamento de sua “*mauvaise fortune*”. O herói stendhaliano é aquele ser mais próximo do natural, herói virgem e nu, desarmado, exclusivamente construído pela penosa e constante experiência. Indivíduo formado por suas sensações, agindo de acordo com “*ce que voulait son coeur*” (Stendhal, 1964, p.49), nem por isso ele se contenta em esperar passivamente pela vinda da experiência : sai, ao contrário, a seu encontro e em usufruto próprio a provoca. Suas virtudes conaturais nada mais são que aquelas do esforço e da atividade.

Jules Branciforte, à diferença de Octave _ protagonista de *Armance* e quiçá uma das personagens stendhalianas mais a gosto da estética romântica em virtude de seu “ar fatal” e de uma atitude negativa diante de sua possibilidade de vida³ _ busca seu interesse, caça e provoca sua própria felicidade. Suas virtudes, a simplicidade e a espontaneidade, inscrevem-se até mesmo no domínio da linguagem, pois que ele se expressa “*avec la plus parfaite simplicité*”. Jules Branciforte é, enfim, portador de um “*certain bon sens qui*,

³ Se Jules Branciforte carrega em si as virtudes de espontaneidade e de simplicidade, é precisamente pela sua ausência que Octave se define. Impondo-se uma disciplina austera e total domínio de si, o apaixonado por Armance não sabe conduzir e desenvolver sua paixão. Deixa-se reduzir à inação por uma sociedade parisiense que, presa aos códigos, leva-o ao suicídio.

par son hardiesse, aurait étonné les savants” (Stendhal, 1964, p. 48).

E não seria demasiado assinalar que, para Stendhal, tal temperamento _ em consonância com sua ética e estética do natural _ pretende-se o sucedâneo literário dos heróis da Antiguidade⁴, latina sobretudo, daquelas figuras que, de um modo ou de outro, tornaram-se como que suspensas na História, atemporais, transmitidas pelos sinais e despojos de uma civilização recolhida cá e lá entre as ruínas romanas. Não por acaso e morada de Jules Branciforte, “*une chétive maison bâtie dans la montagne [...], au milieu des ruines d’Albe*” (Stendhal, 1964, p.34), ornada por duas arcadas, “*débris d’un aqueduc antique*” (p.35), recupera nitidamente todo aquele gosto que, desde o final do século XVIII, nutriria-se da atmosfera romana, poeticamente impregnada de um simbolismo virtuoso e heróico. Ao instalar a casa do “*fort pauvre*” (p.34) Branciforte ao pé de monumentos agora informes, a voz autoral pretenderia conferir-lhe o estatuto de descendente, por assim dizer, de uma História ainda presente, que retorna a seu estado de coisa e de natureza. De fato, as ruínas, símbolo mesmo da poeira dos tempos, “[evocam] *moins la fragilité de l’oeuvre humaine, que sa*

⁴ Napoleão, que exercera uma poderosa influência sobre o imaginário stendhaliano (Julien Sorel, de O Vermelho e o Negro, a ele se referia sempre em tom apaixonado), seria considerado quase como um imperador romano, “sucessor de Júlio César e de Alexandre”. Veja-se ainda a esse respeito a abertura de A Cartuxa de Parma e a influência da figura napoleônica sobre o caráter de Fabrice del Dongo.

permanence”(Crouzet, 1982, p.303)⁵. Pelo fato de se ver rodeado das intermitências do passado, Jules Branciforte bebe, enfim, diretamente das fontes heróicas, das reservas permanecidas intactas sob o mundo vegetal. Reservas de toda uma energia que transcendem os tempos e para sempre se instalam, paradigmáticas, no presente da sensibilidade e das sensações humanas.

O caráter virtuoso de Branciforte _ e devemos sempre nos ater às noções de espontaneidade e de simplicidade que formam o indivíduo natural _ acentua-se ainda mais pelo seu laborar a terra. É neste sentido que trabalhar continuamente seu próprio sustento estabelece uma íntima comunhão entre terra e individualidade, entre natureza e homem ⁶. Jules Branciforte cultiva seu próprio jardim, dali *retira* “*les herbes qui [le] nourrissent*” (Stendhal, 1964, p.38): a natureza é, enfim, sua fonte de subsistência, de energia, sua fonte de vida.

⁵ A espiritualidade setecentista deixara-se envolver por este vestígio do passado que enobrece a natureza, que transforma um panorama banal em paisagem heróica e idílica. Todavia, há igualmente, e atundo na contracorrente, a melancolia: sonhar no interior de ruínas é sentir que a existência humana ganha o imenso esquecimento. É Diderot quem expressa tal sentimento: “Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s’anéantit, tout périt, tout passe. Il n’y a que le monde qui reste. Il n’y a que le temps qui dure. Qu’il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette des yeux, les objets qui m’entourent m’annoncent une fin et me résignent à celle qui m’attend. Qu’est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s’affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête, et qui s’ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir...! Un torrent entraîne les nations unes sur les autres au fond d’un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m’arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés”, citado por Starobinski, 1964, p.183.

⁶ A este propósito, Stendhal desenvolve em Lamiel a perfeita união entre dois mundos, o humano e o natural, união determinante na formação de toda personalidade.

Descendente dos tempos heróicos da latinidade, não apenas pelo fato de se rodear da História transformada em pedra e pó, mas também por trabalhar o solo repleto de historicidade, Branciforte constituir-se-ia no ideal romano reencarnado.

A caracterização de Jules Branciforte não estaria completa se ele não desempenhasse as funções de “brigand” e se não fosse “*fil de brigand*”⁷. De fato, a Abadessa de Castro não pode ser lida sem a elucidativa introdução a respeito desse particular agrupamento de homens. Servindo-se de todo seu instrumental histórico e romanesco, Stendhal apresenta seu encômio dos “brigands”. Por força de sua pretensa fidelidade à verdade histórica – “*Je sais l’histoire du XVIe siècle en Italie et je crois que ce qui suit est parfaitement vrai*” (Stendhal, 1964, p.146) – o cronista alude “[aux] premières histoires qu’on ait écrites en Italie, après la grande barbarie du Ixe siècle, [qui] font déjà mention des brigands, et en parlent comme s’ils eussent existé de temps

de sem afetação. Se Lamiel é invadida e dominada pelo tédio quando participa, ora da sociedade de Carville, onde desempenha as funções de leitora no castelo da duquesa de Miossens, ora dos salões mundanos de Paris ou de Rouen, será junto ao campo que ela fruirá de sua verdadeira felicidade. Esta figura que “portait le naturel de son caractère sur le front” e que possuía “trop de vivacité et d’énergie pour marcher lentement et les yeux baissés” (Stendhal, 1952, p.914), pode realmente se realizar correndo “à travers champs, suivant de petits sentiers, et quelque fois ne suivant pas de sentiers du tout et s’arrêtant pour jouir de son bonheur ...” (p.992). É ao contato com o mundo natural que ela se emociona : “[la route de Paris] la conduisait aux tilleuls, dont elle voyait de loin la cime touffue s’élever par-dessus les maisons, et cette vue lui faisait battre le coeur. Je vais les voir de près, se disait-elle, ces arbres si beaux ! Ces fameux tilleuls la faisaient pleurer le dimanche puis elle songeait à eux tout le reste de la semaine” (p.903).

⁷ Vale assinalar que, na tradução brasileira das crônicas de Stendhal (Stendhal, 1997), o termo brigand torna-se bandido.

immémorial” (p.25), o que significaria, segundo a visão de italianidade de Stendhal, a permanência de uma particular virtude, construída acima de tudo pela defesa da liberdade. Tais “*brigands*”, e a perspectiva stendhaliana ideologicamente recusa a denominação de “*soldat d’aventure*”⁸, são, na expressão da voz autoral, “*les plus énergiques républicains [qui] se réfugièrent dans les bois*” (p.25). Ora, estes republicanos confundir-se-iam com aqueles que “*aimaient la liberté plus que la majorité des leurs concitoyens*” (p.25). Com isto, configura-se idealmente aquela grande virtude do “*brigandage*”, que o exclui da esfera da simples criminalidade ; eles são, assim, apresentados como “*l’opposition contre les gouvernements atroces qui, en Italie, succédèrent aux républiques du Moyen Age*” (Stendhal, 1964, p.21).

Republicanos, “*brigands*” e libertários são, para a ética do natural, uma única forma de intervenção, frequentam um mesmo universo; conformam, em última instância, uma única individualidade virtuosa, que se transporta da realidade histórica, ou do que Stendhal toma como tal, para o imaginário romanesco, tornando-se personagem. É dessa maneira, à luz de um procedimento estético que transforma individualidades históricas e ideologicamente verificáveis em figuras literárias, que deve ser lida a ligação Branciforte-“*brigands*”. E daí sua força expressiva e sua veracidade.

⁸ Soldados de aventura, como retoma a tradução brasileira.

Para tanto, fazia-se necessária à instância narrativa uma certa verossimilhança, única via capaz de aproximar narrativa literária daquilo que tão obsessivamente pregara: o *conhecimento* “*des sentiments cachés dans les profondeurs du coeur humain*” (Stendhal, 1966, p.24). Somente assim o literato, e precisamente enquanto literato, afastava-se do puramente mítico de uma humanidade perdida para reencontrá-la historicamente realizada em um tempo e espaço precisos : o século XVI italiano. Processava-se então, no interior de uma arqueologia literária, o reencontro com uma civilização tão almejada, eminentemente presente nos heróis “*brigands*”: heróis históricos, heróis fictícios, alçados à perfeição na figura de um Jules Branciforte. Heróis porque “*le coeur des peuples était pour eux*” (Stendhal, 1964, p.23) ; porque “*si les brigands ne réussissaient pas toujours à punir les petits gouverneurs despotes, du moins ils se moquaient d’eux et les bravaient, ce qui n’est pas peu de chose aux yeux de ce peuple spirituel*” (p.24). Os “*brigands*”agem, pois, em nome do popular, sua divisa é a liberdade e sua atuação é aquela que objetiva a “*délivrer l’opprimé*” (p.24)⁹.

Se tal “*état de la civilisation fait gémir la morale*”, como reconhece o próprio Stendhal no prefácio da *Abadesa de Castro* (p.24), é porque os homens do século XIX fran-

⁹ Importa assinalar que grande parte do vocabulário a respeito dos “brigands” faz sobretudo menção a oprimidos e a opressores, povo e governantes déspotas, indivíduos e famílias poderosas. Herança, quiçá, do republicanismo stendhaliano, daquele republicanismo que justifica a violência para a instauração de uma liberdade.

cês incorporaram a seu modo de vida noções referentes apenas aos limites do Bem e do Mal, idéias de justo e de injusto, que nada mais são que fruto de necessidades adquiridas junto ao meio social¹⁰. A sofisticação mundana da sociedade parisiense _ microcosmo do universo europeu _ dita em princípios do século modas e costumes que primam pela afetação e pela vaidade. Se os modos de valoração se estabelecem tão somente pelo contato com o Outro, se se formam segundo comparações, os homens do século XIX vivem, por conseguinte, constantemente sob a exigência do ser superior a outrem, e, paradoxalmente, do ser escravo deste outrem. O indivíduo dominado pela vaidade é aquilo que ele não é, ostenta uma atitude que é contra seu natural ; está preso, pois, à esfera do organicamente social¹¹ . Em suma, Stendhal parece estar de acordo com a tese desenvolvida em *Corinne* por Madame de Staël: é em contato com o social, ou com a sociedade, que a vaidade se constitui. De modo que, a se desdobrar esta leitura, deve-se em seguida admitir, e muito logicamente, que, se a Itália stendhaliana desconhece a vaidade, ou o “*désir de parestre*” (Stendhal, 1964, p.17), isto se dá em razão da ausência do social, de sociedade, ao menos enquanto super-estrutura impositiva suficientemente de-

¹⁰ Talvez se pudesse aqui reconhecer um Stendhal leitor de Rousseau, cuja teoria de base repousa, a grosso modo, em uma recusa do social e no privilégio dos instintos e das paixões que estabelecem uma certa moralidade.

¹¹ Cf Crouzet, 1985, p.63. Também para Rousseau, o homem, ao se comparar ao Outro, alimenta a vaidade e passa a viver em função da opinião. Projeta-se no julgamento alheio e veste uma máscara. Não é mais ele mesmo, não é mais sua própria natureza.

limitada. De fato, o universo italiano das *Crônicas Italianas* caracteriza-se pela inconsistência do Estado, pelo domínio dos “*petits tyrans*”(p.17). O homem de Quinhentos vive em meio a um mundo anárquico, império da anomia e da opressão generalizada. “*L’Italie c’est le paradoxe d’une société si mal faite, d’un pouvoir si ennemi, que la société demeure a-sociale*” (Crouzet, 1982, p.211). E, longe da esfera social, o italiano não possui nem mestre nem senhor, ele próprio pode ser o Estado, a lei, o direito ou, ainda, a força armada. Jules Branciforte acreditava, com efeito, que “*avec mon courage et mes armes j’étais l’égal de tout le monde ; rien ne me manquait*” (Stendhal, 1964, p.38). Quando o Estado é violência pura, injustiça descabida, o indivíduo é, por sua vez, força pura, a se crer que “*mon poignard m’eût fait prompte justice*” (p.38).

É em virtude dessa perspectiva de estado anárquico, cujas estruturas tirânicas visam a aniquilar o Eu, que talvez seja possível falar em Stendhal, fazemos aqui a hipótese, como leitor eventual de Thomas Hobbes. Assim como para o teórico inglês, o universo social italiano apresenta-se como o domínio da guerra perpétua, onde a violência latente e o recorrer às armas oferece-se como único meio de se salvaguardar da injustiça e da opressão ¹². Esta guerra, se-

¹² Fica evidente que se pensa aqui em termos absolutos, pois que, em um registro mais particular, sabe-se que os enunciados de Hobbes são assim trabalhados a fim de justificar a necessidade de um Estado forte para a Inglaterra do século XVII.

gundo Stendhal, foi declarada pelos poderosos; aos inimigos e perseguidos pela tirania não resta outra alternativa senão aquela da ação, da luta armada. A se persistir nessa interpretação, ver-se-á Branciforte assumir seu lado virtuoso na percepção mesma de que, para enfrentar a separação perpetuada pela sociedade entre ele e Hélène de Campireali¹³

“il s’agissait de passer par force ou par adresse la première porte du couvent ; puis il fallait suivre un passage de plus de cinquante pas de longueur. A gauche, comme on l’a dit, s’élevaient les fenêtres grillées d’une sorte de caserne où les religieuses avaient placé trente ou quarante domestiques, anciens soldats. De ces fenêtres grillées partirait un feu nourri dès que l’alarme serait donné” (Stendhal, 1964, p.93)

A ação de Jules Branciforte confunde-se assim com a de todo o “brigandage”, pois que ambos escolheram o fazer como meio de transgressão de tudo aquilo que se lhes impõe como anti-natural. Jules e os “brigands” são a mais pura expressão do natural heróico, escolheram a glória das ações, buscaram o natural nessas mesmas ações e expressaram sua vontade através da luta. Virtude, ação e luta convergem a um único valor, a noção de energia, transformada em

¹³ E, segundo Michel Crouzet (1985, p.92), “toute l’oeuvre de Stendhal ne présente que les variantes d’une séparation des amants par les diverses instances de la loi [...] Toujours le désir se heurte aux lois, et le désir est hors la loi ... Les textes nous disent que por Stendhal la société déteste le bonheur, et le pourchasse comme une dissonance haïssable”.

verdadeira pedra-de-toque da obra italiana de Stendhal¹⁴. Energia que é expressão de uma força puramente humana, porque interior, dedicada a satisfazer desejos e paixões poderosos ; que se traduz em potencialidades infinitas, em ações de almas ardentes e apaixonadas. Os “brigands” são o paroxismo desse ímpeto enérgico, daquela “elevação do homem ao gênero do semideus” (Weise, 1961, p.84), daquele ser que descobre sua própria potência, libertando-se do jugo teocrático que o enfraquecia. A ética stendhaliana, do mesmo modo que aquela do Renascimento italiano, contrapõe-se à “humildade ascética e à preciosidade cavaleiresca típica da Idade Média tardia” (Weise, 1961, p.84). Ela parece emprestar seu ideal àquilo que a nova era designara com o termo “heróico”, isto é, “aquele ideal de majestade, de magnanimidade e de magnificência que substituíra a sublimação do aspecto físico e da faculdade espiritual por um vigor e uma perfeição fora do comum” (Weise, 1961, p.84)¹⁵. Este novo estatuto do homem, que em si incorpora espiritualidade e força _ não apenas força física, mas também a que se eleva ao supramundano em razão dos componentes vivacidade e engenhosidade _ compõe o caráter de Jules Branciforte: ao mesmo tempo em que com destreza manipula punhais e espa-

¹⁴ Ou obra de temática italiana, da qual igualmente faz parte o romance *La Chartreuse de Parme*. Observe-se, aliás, que Stendhal, chamado por Philippe Sollers “l’Italien” (Sollers, 1996, p.559), aplica essa noção de energia a diversos registros, mas sobretudo às artes plásticas, cujos paradigmas são Leonardo da Vinci e Miguel Angelo – precisamente “matérialisation d’énergie”, como sublinha Sollers (p.562).

¹⁵ Sou eu quem traduz os trechos de Weise.

das, “il savait le latin, montré par un prêtre” (Stendhal, 1964, p.47). Se a si mesmo se diz que “un jour il faudra peut-être en venir à enlever Hélène” (p.85), será através da observação e do raciocínio que encontrará “les moyens de pénétrer de vive force dans le jardin” (p.85) . “Force” e “adresse” fazem parte de um mesmo imaginário do natural expresso em seu pleno evoluir na figura romanesca de Branciforte. Significam, enfim, aquilo que se supõe ser a mais plena afirmação do Eu e o mais claro exemplo do exercício heróico da pessoa.

Contudo, esse Eu em luta contra a convenção que separa e condena, que impõe barreiras quase que intransponíveis entre os amantes, será forçado a lançar mão de um outro expediente que não aquele da própria experiência e industriiosidade. Tal será o episódio em que Jules Branciforte se vê compelido a recorrer a alguns “brigands”¹⁶ para entrar no convento da Visitação de Castro. Por não deter o poder de si mesmo, ele terá o apoio bastante eficaz daquele contra-poder formado pelo “brigandage”. E, provavelmente em resposta às exigências stendhalianas de manifestação da energia, esses “brigands” possuem não o poder, mas **um** poder que permanece oculto, latente, marginal e marginalizado, sem riscos de adormecer sob o peso das instituições, e que, por isso mesmo, mantém-se puro até o final.

¹⁶ “Jules était de retour à Castro, il amenait huit de ses soldats, qui avaient bien voulu le suivre et s'exposer à la colère du prince Colonna à qui ils servaient” (Stendhal, 1964, p.93).

Não é a própria Roma, como nos lembra Stendhal, “*une retraite de brigands courageux sous un chef brigand téméraire appelé Romule*” ? (Stendhal, s.d., p.644). A intimidade que se estabelece entre a figura de um Jules Branciforte e aquela dos “*brigands*” em geral reitera precisamente a apologia do conceito de energia, força sensível que impulsiona à ação, que guia sensibilidades a agir em benefício próprio e, ao mesmo tempo, em favor de um Outro oprimido e igual a si. Esta energia é, em suma, criação e persistência de uma vontade virtual ; apanágio de uma individualidade que, embora única e, a exemplo de Branciforte, apenas provido de “*son air vif et leste*”, rompe amarras para finalmente alcançar sua plenitude que pode, ao final de seu percurso heróico, confundir-se com a morte.

*

Embora a morte pareça quase sempre assombrar a individualidade italiana, é bem verdade que ela a provoca. Parte do universo das Crônicas Italianas é delineada pela relação que se estabelece entre indivíduo e morte e, sobretudo, pela função que assume o assassinato. Já em 1818, Stendhal esboçara, de forma epigráfica, os contornos de uma particular postura : “*Un beau livre reste à écrire : l'éloge de l'assassinat*” (Crouzet, 1985, p.164). Ora, aquilo que então se prenunciava era a apologia do bom e virtuoso crime,

não mais aqueles “*crimes fondés sur l’argent [qui] ne sont que plats*” (Stendhal, 1964, p.19, mas aqueles que se mostram, antes, como influxo a um tempo sangüíneo e ético. Se na França e na Inglaterra, com diz Stendhal, “*on tue pour se procurer quelque argent*” (p.19), na Itália o crime se autojustifica, pois que é cometido em nome de uma paixão, entendida mais como ação subversora e menos como sentimento amoroso. Nesse sentido, a comum acepção que estabelece registros bastante delimitados para o Bem e o Mal ausenta-se das “*historiettes italiennes*” em favor da pintura de um individualidade forte e repleta de coragem.

A particular acepção assumida pelo assassinato no interior das *Crônicas Italianas* somente pode ser plenamente compreendida na sua significação ética e estética, a ela aliando a noção de direito natural que permite a um ser singular, na luta contra o Destino, defender-se de uma sociedade de regras mal construídas e enfraquecidas. O assassinato será para esse ser a única via de salvação, arma para fugir à destruição imposta pela justiça organizada, institucionalizada, da opressão e, por conseguinte, legitimadora da não-virtude. A Justiça, para o Stendhal crítico, torna-se arma do mais forte, instrumento de expressão de uma iniquidade que atua não apenas no domínio do político, mas também, e sobretudo, do familiar e do religioso. Quando o indivíduo exemplar de Stendhal recorre ao punhal, seu ato não mais se enquadra no interior dos estatutos da simples criminalidade mas, an-

tes, naqueles de uma Justiça diversa, de sangue e horna, originária e pura, preservada dos excessos de uma civilização cujos ritmos pulsam de acordo com interesses desiguais, na busca da satisfação egocêntrica e pouco atenta ao Outro. Nesse sentido, o Stendhal historiador parece familiarizado com a ortodoxia histogriográfica que insiste em conferir a figuras como Miguel Angelo a perspectiva de elogio do crime enquanto forma de resistência à luta : se o italiano defende o emprego do assassinato, é porque, na expressão mesma do artista italiano,

aquele que mata um tirano não mata um homem e sim um animal que tem de humana apenas a aparência. Todos os tiranos são destituídos daquele amor que cada um deve sentir naturalmente pelo próximo ; são privados de inclinação humanas, não são mais homens, portanto, são animais. É claro, pois, que aquele que mata um tirano não comete assassinato porque não mata um homem e sim um animal (Rolland, 1976, p.83).

Igualmente no universo stendhaliano: aquele que mata um tirano assim o faz em ato de defesa, em benefício do livre curso de sua paixão e energia, e em oposição a tudo o que seja crime de lesa-humanidade. O assassinato transforma-se, pois, em auto-defesa.

É precisamente segundo esse particular ethos que é construída a protagonista da crônica intitulada *Os Cenci*, Béatrix, “*âme vraiment romaine*” (Stendhal, 1964, p.190) que, no final do século XVI, recorrera ao parricídio a fim de salvaguardar o direito à integridade pessoal. Na descrição inicial que faz de François Cenci, pai da protagonista, a voz autoral parece comprovar e explicitar sua tese de assassinato como fuga à desonra e à destruição de uma individualidade. É por isso que os traços distintivos de François Cenci, “*don Juan romain*” (p.186)¹⁷, pertencem à área semântica inerente ao sentimento do atroz e do horrendo : “*le portrait que je vais traduire est affreux [...], il est plus voisin de l’horrible que du curieux*” (Stendhal, 1964, p.186).

Os predicativos empregados por Stendhal na sumária apresentação do pai de Béatrix transformam-se em signo mesmo de “*vie exécrable*” e “*contre nature*”:

la vie exécrable qu’a toujours mené François Cenci [...] a fini par le conduire à sa perte. Il a entraîné à une mort prématurée ses fils, jeunes gens forts et courageux [...] pour lesquels il eut une haine excessive et contre nature, même dès leur plus tendre jeunesse quand ils ne pouvaient encore l’avoir offensé en rien” (Stendhal, 1964, p.189-193).

¹⁷ No prefácio de *Os Cenci*, Stendhal reflete acerca do tipo do Don Juan presente na música e nas letras, e conclui que o don Juan romano representado por François Cenci é imperdoável pois “nul ne vit en lui de ces moments de tendresse véritable et de gaité charmante” (Stendhal, 1964, p.186).

Além disso, esse “monstre” resolvera levar ao “suplice” sua filha, “la jeune Béatrix, alors à peine âgée de quatorze ans, et déjà d’une ravissante beauté” (Stendhal, 1964, p.195). Antípoda da beleza que aprisionara em um dos aposentos de seu imenso palácio, François Cenci destaca-se essencialmente pela ausência de virtude, por seu caráter sujeito a “excès inouis”(p.197). A jovem Béatrix torna-se, assim, vítima de suas ‘*exécrables volontés*’, de suas “menaces”:

cet homme affreux tenta avec des menaces, et en employant la force, de violer sa propre fille Béatrix, laquelle était déjà grande et belle ; il n’eût pas honte d’aller se placer dans son lit, lui se trouvant dans un état de complète nudité. Il se promenait avec elle dans les salles de son palais, lui étant parfaitement nu ; puis il la conduisit dans le lit de sa femme, afin qu’à la lueur des lampes la pauvre Lucrèce pût voir ce qu’il faisait avec Béatrix” (Stendhal, 1964, p. 196)

Um tal componente de horror atuará como elemento de desarmonia em relação ao “admirable” na descrição de Béatrix. Mais : justificará a ação criminosa da protagonista. Se a atrocidade e a perfídia iniciais são características da figura paterna, ternura e simplicidade servirão como traços da figura filial : “cette pauvre Béatrix, adorée et respectée de tous ceux qui l’ont connue, autant que son horrible père

était haï et exécré” (Stendhal, 1964, p.190). Esse rápido quadro dos caracteres será decisivo na prefiguração de um crime cometido em legítima defesa:

les excès des crimes [de François Cenci] forcent deux femmes malheureuses à le faire tuer sous leurs yeux ; ces deux femmes étaient l'une son épouse, et l'autre sa fille, et le lecteur n'osera décider si elles furent coupables. Leurs contemporains trouvèrent qu'elles ne devaient pas périr” (p.189)

A fim de acentuar a noção de crime enquanto justiça, Stendhal serve-se, ainda em *Os Cenci*, de um recurso que se fizera presente ao longo das demais crônicas, mas que aqui aparece em sua máxima expressão : a fisiognomonia, garantia não apenas de indexação do pai como perseguidor e perverso, e da filha como vítima e infeliz, mas também como prova da autenticidade histórica da narrativa. Assim, François Cenci e Béatrix, através dos retratos pictóricos expostos na galeria do palácio Barberini, aproximam-se, respectivamente, do registro do caricato e do disforme e do registro do sublime e do gracioso _ mesmo que Béatrix seja focalizada na agonia de sua execução em praça pública. Segundo pois essa diferenciação a um tempo física e moral, François Cenci,

un homme d'à peu près cinq pieds quatre pouces, fort bien fait, quoique trop maigre, passait pour être extrêmement fort, peut-être faisait-il courir ce

bruit lui-même ; il avait les yeux grands et expressifs, mais la paupière supérieure tombait un peu trop ; il avait le nez trop avancé et trop grand, les lèvres minces et un sourire plein de grâce. Ce sourire devenait terrible lorsqu'il fixait le regard sur ses ennemis” (Stendhal, 1964, p.192).

Os traços que não fazem mais que negar a proporção e os atrativos terminam por destituir a figura de François Cenci de uma certa humanidade, transformando-o em indivíduo desagradável e sem virtudes. Sua filha Béatrix, ao contrário, possui

*la tête douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands : ils ont l'air étonné d'une personne qui vient d'être surprise au moment où elle pleurait à chaudes larmes. Les cheveux sont blonds et très beaux. Cette tête n'a rien de la fierté romaine et de cette conscience de ses propres forces que l'on surprend souvent dans les regards d'une fille du Tibre, **di una figlia del Tevere**” (p.187).*

Tal descrição, em que se fazem ausentes quaisquer caracterizações negativas, parece privilegiar a melancolia e a ternura da jovem Béatrix. Efeito impressionante do discurso : os olhos emudecidos pelas lágrimas comoveriam não apenas o leitor, mas teriam sido motivo de piedade e comoção junto à multidão romana : “*les larmes venaient dans tous les yeux à mesure qu ‘on apercevait Béatrix s’avançant*

lentement dans les derniers rangs de la procession” (p.214). A beleza de Béatrix Cenci, trabalhada por um narrador que interfere na imagem, afasta-se assim do campo puramente físico-descritivo para alcançar o ético, enunciando a noção de graça _ “*en allant à la mort ces cheveux blonds et bouclés lui retombaient sur les yeux, ce qui lui donnait une certaine grâce et portait à la compassion*”(p.218) _, altivez e, sobretudo, a noção de energia.

**

A figura de Béatrix e a inevitável morte de seu pai correspondem à lógica estabelecida por Stendhal, que parece pretender corrigir retoricamente os desvios humanos através de suas personagens virtuosas. Se a morte, ou o assassinato, mostra-se como a via escolhida, isto se deve provavelmente ao fato de o século XVI italiano, segundo entendia o romancista, não conhecer senão a força, ao menos aquela ao alcance dos desprotegidos da justiça institucionalizada. Nesse sentido, é paradigmático que Béatrix, antes de reocorrer à solução extrema do parricídio, tentasse junto ao Papa Clemente VIII a punição do patriarca dos Cenci, a desonra da família.

Com isso, François Cenci e a família Campireali na *Abadessa de Castro* assumem um mesmo traço caracte-

rístico : são déspotas que agem contra individualidades nutridas na virtude, energia e paixão. Déspotas a serem enfrentados por Béatrix e pelo “*brigandage*”, que tem em Jules Branciforte seu mais elevado paradigma. Tanto um quanto outro devem ser entendidos como um só exemplo de singularidade, aquela que vê sua honra ultrajada e que por isso mesmo se ergue repleta de coragem e de vontade.

Leila de Aguiar Costa
FCL – UNESP – Araraquara

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAIN. *Propos d'un Normand*. Paris: Gallimard, 1959
- CROUZET, Michel. *Stendhal et l'italianité*. Paris: José Corti, 1982
- _____. Stendhal et le coup de poignard. *Quaderni di cultura francese*, n.23, Roma, 1985, pp.160-174
- ROLLAND, Romain. *A vida de Miguel Angelo*. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.
- SOLLERS, Philippe. *La guerre du goût*. Paris: Gallimard, 1996
- STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*. Genève: Skira, 1964
- STENDHAL. *Chroniques Italiennes*. Paris: Gallimard, 1964

- _____. *Crônicas italianas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite.
São Paulo: EDUSP, 1997
- _____. *Romans et nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962
- _____. *Lamiel*. Paris : Gallimard, 1952
- _____. *Le romantisme dans les arts*. Paris : Hermann, 1966
- _____. *Promenades dans Rome*. Paris: Calmann-Lévy, s.d.
- WEISE, Georg. *L'ideale eroico del Rinascimento*. Napoli: Edizione
Scientifiche Italiane, 1961.