

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DANIEL EVELING DA SILVA

***O VERMELHO E O NEGRO, CRÔNICA E ROMANCE: UMA LEITURA DOS
ASPECTOS GROTESCOS EM STENDHAL.***

JUIZ DE FORA

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DANIEL EVELING DA SILVA

***O VERMELHO E O NEGRO, CRÔNICA E ROMANCE: UMA LEITURA DOS
ASPECTOS GROTESCOS EM STENDHAL.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na área de concentração de Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof. Dr^a Beatriz Helena Domingues.

JUIZ DE FORA.

2010.

COLOCAR A FICHA CATALOGRÁFICA

Daniel Eveling da Silva

**O *vermelho e o negro*, crônica e romance: uma leitura dos aspectos grotescos em
Stendhal.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na área de concentração de Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em 24 de março de 2010.

Banca Examinadora

Prof. Dr^a Beatriz Helena Domingues – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr^a Ana Mônica Henrique Lopes – Membro Titular
Fundação Educacional de Divinópolis

Prof. Dr^a Jovita Maria Gerheim Noronha - Presidente
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Prof. Dr^a Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino – Membro Titular
Universidade Federal de Juiz de Fora

*Dedico este trabalho a todos que
me incentivaram nas trilhas da
História e Literatura, em especial
minha mãe.*

AGRADECIMENTOS.

Em primeiro lugar a Deus, pela vida.

A minha mãe, Terezinha, que sempre me apoiou em todas as decisões de minha vida, sendo o meu porto seguro, refúgio em tempos de tormenta e lugar de segurança em qualquer instante. Meu pai, Walmir, e minha irmã, Amanda, sempre presentes me apoiando nas escolhas e caminhos da minha vida.

A toda minha família que compartilhou comigo das veredas da minha História.

A minha orientadora Beatriz Helena Domingues, lembro a primeira vez que a vi em uma palestra, que ela proferiu, sobre Avicena, Averróis e Maimônides, filósofos medievais, ela os apresentava com uma empolgação e sorriso tão grandes que fascinou a mim e a meus amigos, que ali estávamos. Um ano e meio após isso me tornei orientando da professora que cativara instantaneamente uma turma de vinte e cinco alunos. Já se passaram cinco anos e meio, desde esse primeiro momento, e o sorriso e empolgação permanecem o mesmo, sempre acreditando e apoiando os caminhos que tracei em minha pesquisa. Se tornou a “Guru”, sempre repartindo seus conhecimentos e idéias.

Muito especialmente agradeço também as professoras: Sônia Lino sempre disposta a me ajudar, trocando idéias, enviando textos e conversando sobre Literatura. A Jovita Gerheim uma das grandes incentivadoras da minha pesquisa sobre Stendhal, desde a primeira conversa que tivemos foi solícita, me auxiliando em caminhos da Crítica Literária e de interpretações do livro. E Ana Mônica Lopes com valiosas dicas e sugestões da pesquisa. A essas três meu especial agradecimento, pela participação em meu exame de qualificação.

Ainda agradeço as professora Célia Borges por ter me apresentado o livro de Stendhal e discutido idéias. A Silvana Barbosa que mesmo sem concordar com alguns pontos da pesquisa me incentivou na realização do mestrado e a Ana Mendes, secretária do Programa, que me ajudou na parte burocrática do mestrado e com conversas sobre amenidades.

Meu muito obrigado também a querida amiga Debora Bastos, por ter escutado e opinado nesse trabalho, agradeço especialmente por ter ouvido as inseguranças que tive com relação a temática a ajuda nos momentos mais difíceis, não somente no decurso da pesquisa como também na estrada da vida, mostrando o verdadeiro e pleno sentido da palavra amizade. A Natália Paganini pelo companheirismo e incentivo a pesquisa. Lívia Monteiro, amiga

sensata que sempre deu excelentes conselhos. E Bárbara Figueiredo, amiga serena pelo apoio nas veredas da História e Literatura, amigas mais que queridas, pessoas de grandes almas, raras, pelo companheirismo, amizade e integridade, tendo certeza que sempre estarão presentes na minha vida. Assim como agradeço a essas quatro agradeço também pelos risos, conversas, encontros.

A turma de 2009 da linha de “Narrativas, Imagens e Sociabilidades”, do mestrado em História que me recebeu nas aulas sobre pesquisa, lendo e discutindo o capítulo 3 da dissertação.

E por fim a Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais que me concedeu uma bolsa que proporcionou a dedicação ao mestrado e a aquisição de material para a realização da escrita.

A esses e aos demais amigos meu muito obrigado./

*Não fica bem:
- Achar que o vermelho e o negro são somente
as cores do flamengo. Sem se dar conta de que
é um dos livros de Stendhal, um dos clássicos
da literatura universal.*

Glória Kalil

RESUMO.

Esta dissertação se propõe a analisar a obra prima de Stendhal *O vermelho e o negro*, escrito em 1830, à luz da teoria de Mikail Bakhtin sobre grotesco. Segundo ele, no século XIX o grotesco assume a forma de o grotesco do tipo romântico, também chamado de grotesco de câmara. . As obras que Bakhtin considera como tais são caracterizadas por forte sentimento de não pertencimento à sociedade dos autores, o que os leva a um afastamento em relação à outras pessoas, a um mergulho no seu infinito interior. De forma que agem e pensam como incompreendidos, questionam seu lugar no mundo, e são considerados *outsiders* por outros autores. A partir destas proposições de Bakhtin, juntamente com uma perspectiva interdisciplinar marcada pelo uso da História, Filosofia e Literatura, pretendo demonstrar que, pelo menos alguns aspectos do grotesco de câmara podem ser encontrados em *O vermelho e o negro*.

Palavras-chave: Grotesco. Stendhal. “O vermelho e o negro”.

ABSTRACT.

This dissertation aims to analyze the masterpiece of Stendhal, *The red and the black*, written in 1830, drawing on Mikhail Bakhtin's theory about grotesque. Bakhtin said that in the XIX century the grotesque assumed a romantic type of grotesque, also called *chamber grotesque*. The works which Bakhtin considers as being part of this type are characterized by a strong feeling of not belonging to the society of authors, which leads to a distant relation between the authors and other people and to a dive into one's interior's infinity. By acting and thinking as being misunderstood they are considered *outsiders* by other authors. We intend to demonstrate that some aspects of the *chamber grotesque* may be found in *The red and the black*, by drawing on these propositions of Bakhtin, as well as by having an interdisciplinary perspective, marked by the use of History, Philosophy e Literature.

Keywords: Grotesque. Stendhal. "The red and the black."

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2. A ESTÓRIA DE JULIEN SOREAL E A HISTÓRIA DE STENDHAL: NAS LINHAS DO LITERATO SURGE A FRANÇA DO INÍCIO DOS OITOCENTOS.....	19
2.1. Grenoble, Paris, Itália, Rússia as passagens de Stendhal: História da França no século XIX.....	21
2.2. Julien Sorel, sua vida, suas mulheres, seus vícios: o cenário de <i>O vermelho e o negro</i>	24
2.3. Os reflexos da Aliança Trono- Altar, A Revolução de Julho e os Salões: grupos, mudanças e permanências na França, de inícios do oitocentos.....	40
3 LEITURAS E RELEITURAS DE UM CLÁSSICO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE <i>O VERMELHO E O NEGRO</i>.....	56
3.1. A recepção do livro no século da escrita: método, psicologia e discurso no centro dos debates.....	57
3.2. <i>O vermelho e o negro</i> revisitado no século XX,: História, Literatura, Sociologia e Psicologia, os vários vieses de abordagem.....	72
4 GRUTAS, RISOS, IRONIAS, CHISTES, SUBLIMAÇÕES E DESENCANTAMENTOS: AS DIFERENTES APARIÇÕES DO GROTESCO.....	90
4.1. Uma diacronia do conceito de grotesco: das figuras fantásticas da Antiguidade a interiorização pelas normas de civilidade.....	94
4.2. <i>O vermelho e o negro</i> e alguns apontamentos do grotesco romântico em suas páginas.....	105
5.CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS.....	126

1 INTRODUÇÃO.

Seria Stendhal um autor grotesco? Teria existido um grotesco no século XIX? Quais teriam sido suas características marcantes, supondo que de fato ele ocorreu? Esta dissertação se propõe a analisar uma das obras primas de Stendhal¹ “O vermelho e o negro”, escrito em 1830, à luz da teoria de Mikail Bakhtin sobre grotesco.

Segundo ele, no século XIX o grotesco assumiu a forma do tipo romântico, também chamado de grotesco de câmara. As obras que Bakhtin considera como tais são caracterizadas por forte sentimento de não pertencimento à sociedade por parte dos autores, o que os levou a um afastamento em relação à outras pessoas e a um mergulho no seu infinito interior. De forma que agiam e pensavam como incompreendidos, questionavam seu lugar no mundo, e eram considerados outsiders por outros autores contemporâneos. A partir destas proposições de Bakhtin, juntamente com uma perspectiva interdisciplinar marcada pelo uso da História, Filosofia e Literatura, pretendo demonstrar que alguns aspectos do grotesco de câmara podem ser encontrados na “O vermelho e o negro”.

No breve comentário feito por Bakhtin sobre a inclusão de Stendhal nesta tradição, ele não realizou nenhum aprofundamento na obra stendhaliana, apenas lançou uma hipótese, não explorada e nem explicada, mas, na minha opinião muito instigante. Na trilha aberta por Bakhtin, esta dissertação parte do pressuposto de que existiu no século XIX um grotesco de câmara, e de que pelo menos em alguns aspectos seria possível incluir Stendhal nele. Sem nunca presumir, claro, que Stendhal, ou “O vermelho e o negro”, sejam integrantes da corrente denominada como grotesca. Conforme reconhecido pelos inúmeros estudos sobre ele, não é possível inseri-lo, muito menos reduzi-lo a qualquer rótulo. Mas acredito que, por isto mesmo, seja possível acrescentar um ângulo aos já existentes. Conforme se verá, não se trata aqui de combater uma ou mais das interpretações existentes, mas apenas especular sobre mais uma possibilidade.

Incorporei da teoria de Bakhtin, sobre a linguagem, a noção de polifonia². Ou seja, um texto em si, além de carregar as ideias do autor, é adaptado pelas pessoas que o lêem, ocasionado sempre especificidades em suas interpretações, sem “uma voz unificadora, um centro regulador de

1 Dois livros de Stendhal podem ser considerados suas obras primas: “O vermelho e o negro” e “A Cartuxa de Parma”

2 PERRONE- MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivainha*: Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

precedência, de autoridade e de verdade, mas uma pluralidade de vozes que não desembocam em uma verdade final unificada”³. A minha própria interpretação, ou deglutição antropofágica da obra, é uma dentre muitas. Mas, espero conseguir demonstrar meu argumento conforme requerido por uma dissertação de mestrado.

Um ponto sempre colocado e discutido sobre “O vermelho e o negro” seria se ele se enquadra em um gênero tipo romance ou crônica, pois o próprio subtítulo do livro é: “Crônica do século XIX”. Nisso confesso notar a das duas possibilidades coexistência. Enquanto crônica a obra relata a sociedade de seu tempo, que aparece de forma mais direta em personagens secundários ou em acontecimentos menos importantes em relação à trama. É inegável, contudo, que se trata de um romance tal como entendido no século XIX, mais especificamente um do tipo psicológico⁴, que enfatiza a construção dos personagens dando grande atenção ao seu mundo interior.

O livro de Stendhal, tratado enquanto um romance psicológico, fornece aspectos que são preponderantes para leitura dele com aspectos do grotesco. Em sua vertente cronista, a forma como o autor expõem e critica a sociedade de seu tempo, permite perceber a profunda ironia interior. Essas duas percepções, a meu ver, juntas constituem a chave de compreensão do que entendo e considero como grotesco nas páginas desse livro. Uma vez mais, não quero afirmar que tudo em “O vermelho e o negro” seja grotesco de câmara, apenas mostrar como alguns aspectos deste gênero parecem no autor e na obra.

A teorização de Bakhtin, sobre o grotesco, foi proposta para a Europa e o autor mencionou especificamente as formas literárias. Entretanto, não é incomum encontrar pensadores que ousam expandir a interpretação proposta por Bakhtin para além do mundo de Rabelais, utilizando outras interpretações em contextos e/ou formas artísticas diversas. Robert Stam⁵, por exemplo, usou o conceito de carnavalização de Bakhtin como apropriado para compreender o cinema no Brasil, especialmente as chanchadas. Muniz Sodré e Raquel Paiva que também utilizaram a lógica do grotesco nos meios midiáticos e de entretenimento no Brasil e do mundo. Entretanto, esses dois últimos, não usaram apenas a teoria de Bakhtin envolveram outros pensadores desse conceito na sua problematização⁶. Neste sentido, tento algo semelhante: investigar em detalhes uma sugestão

3 Idem, p. 94.

4 A disciplina Psicologia só surgiu depois da metade do século XIX, entretanto, as bases do comportamento humano e seu interior são discutidos desde a Antiguidade.

5 STAM, Robert. Of canibals and Carnivals. In: _____. *Subversives Pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press, 1989.

6 SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

passageira de Bakhtin.

O grotesco foi muitas vezes visto ligado a uma deformidade, a uma sociedade pluralista e corporalmente vivida, principalmente pelos autores de tal corrente, do século XVI a meados do XVIII. Sofrendo uma “mutação” em inícios do XIX, passou a ser restrito a um “grupo de eleitos”, para se notar a ironia, contestação e renovação, por não se desejar tal sociedade, se devia dominar os códigos e condutas que existiam por detrás do exposto nas linhas.

E é esse o ponto que Stendhal expressou ao dizer que sua obra seria lida e entendida a posteriori, só ao perceber os detalhes em que se constituiriam certas passagens de sua obra teria sentido determinados aspectos. Ao colocar essas ponderações mostrava que somente ao se afastar e perceber as vicissitudes de seu tempo e ambiente, a obra poderia ser problematizada em suas matizes contestatórias.

Esses sinais grotescos deixados na obra foram lidos e analisados, por mim, principalmente, a partir da metodologia de Carlo Ginzburg. Os indícios constituem uma das bases interpretativas deste trabalho na medida em que ao analisar pequenas marcas no texto e o conhecimento, presente neles, “entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição”⁷.

O “faro, golpe de vista e intuição” certamente influenciaram minha apropriação da teoria do grotesco para ver, sob mais um ângulo, “O vermelho e o negro”. O século de escrita do livro se constituiu como um grande interregno nas interpretações do conceito, que serão analisados em detalhes no capítulo 3. Isto, a meu ver, se reflete na especificidade dos aspectos das obras às quais foi aplicada tal caracterização.

Em suma, minha intenção principal é mostrar possíveis paralelos entre a teoria de Bakhtin e o livro de Stendhal. Para isso estabeleci o seguinte percurso:

No capítulo 1, abordo Stendhal pela lógica do cronista, do escritor da vida cotidiana. Começo recuperando brevemente a trajetória de vida do autor. Nesse ponto, creio ser elucidativo a “psicobiografia”, pois o próprio autor dizia que o protagonista era ele, explicando as semelhanças entre aspectos de sua vida pessoal e a de sua personagem. É visível o quanto da personalidade do primeiro emaranha-se no segundo: sua aversão ao pai e seus comentários ácidos sobre os ambientes que frequentava, são alguns exemplos que nela se manifestam. Em suma, não se pode isolar, nessa

7 GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In.: _____. Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.,179.

perspectiva metodológica, os aspectos pessoais que guiavam a realização da obra⁸.

Após essa breve trajetória do autor, analiso a obra com um resumo, ressaltando em primeiro lugar, a inspiração para a escrita do romance. Tal idéia proveio de uma tentativa de assassinato, conhecido como Caso Berthet, publicado em vários jornais da época. Era comum durante o período dos oitocentos o uso do espaço jornalístico para denunciar mazelas sociais na França.

Para melhor localiza o leitor faço um resumo da obra detalhando posições, comportamentos e posturas das personagens de Stendhal: a incompreensão de Julien por parte de seu pai e irmãos, seu primeiro trabalho como preceptor dos Rênal, seus estudos e finalmente a sua inserção na residência dos La Mole. Enquanto isso esclareço algumas passagens que aludem a eventos do período, como: as Campanhas Napoleônicas na Itália, antes do general se sagrar imperador francês, a educação de Julien em um seminário católico, onde destacou-se pelo seu conhecimento das “Sagradas Escrituras”, sua inserção em um salão da sociedade francesa- nesse caso o da família La Mole- e finalmente o desfecho do livro.

A partir disso, abordo as possíveis interpretações que envolvem o título do livro. O adjetivo “vermelho” foi interpretado em alguns momentos como a carreira militar, outras como a vestimenta negra que Mathilde veste no fim do livro, ao carregar a cabeça de Julien ou ainda como os reflexos vermelhos no interior escuro da igreja de Verrières quando Julien lê a notícia de uma execução, por um pedaço de jornal, e comenta que seu nome termina igual ao do réu⁹. A mais aceita contudo, é de que o “vermelho” diz respeito a uma carreira militar e o “negro” a eclesiástica. Ressalto então passagens que envolvem o protagonista e que expressam essa percepção do vermelho. Ao problematizar o “negro”, mostro a carreira eclesiástica que poderia proporcionar a Julien uma possível melhora de sua condição de vida.

Após isso recupero a vida e o contexto da França, desde a Revolução até a Restauração. Para isso me baseio em trabalhos de cunho historiográfico, em escritores do século XIX e em introduções realizadas por críticos literários, no século XIX e XX, posso citar como exemplo: Saint

8 LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, José Elias (org.). *Giro Lingüístico e História Intelectual*. Buenos Aires: Universidade de Quilmes [s/d].

9 Ann- Deborah Levy destaca que é nome do réu é um anagrama de Julien Sorel. Cf.: LEVY, Ann – Deborah. *10 textes expliques, Le Rouge et le Noir: Stendhal*. Paris: Hatier, 1987.

Beuve¹⁰ e Emile Zola¹¹ e Michel Winock¹². Saliento que Stendhal nasceu e viveu em um dos períodos mais conturbados da história da França. Percebendo como um literato retratou em sua obra as problemáticas políticas e culturais que apareceram na França, de inícios do século XIX, em especial: os debates sobre a Aliança Trono- Altar com a aproximação da Igreja Católica com a Monarquia Francesa.

Ainda há no livro o restabelecimento de características do Antigo Regime, com a sociedade de corte, ou mesmo a sagração real de Carlos X, a formação do autor e de uma parcela da sociedade no período da Revolução Francesa,- e a influência que isso teve no imaginário do período-, o Império Napoleônico e a Restauração da Monarquia dos Bourbons. A vertente cronista, ao relatar todos esses acontecimentos, teve como principal objetivo demonstrar as imposturas e falsidades que cercavam os ambientes e acontecimentos da França de inícios do oitocentos.

Esse desvelamento das posturas pode ser compreendido como um ponto do grotesco: mostrar como a sociedade se estruturava, nisso a percepção do narrador, de Walter Benjamin, é preponderante, pois ele relata suas vivências e experiências em suas narrativas, a primeira seria a memória e as palavras comuns de determinados grupos, e a segunda o “corporalmente vivido”¹³. O autor passou em seus escritos o que vivia, Stendhal questionava justamente os ambientes que o cercavam, pelo viés cronista denunciava as imposturas.

Com relação ao capítulo 2, abordei principalmente, os caracteres do dito romance psicológico. O grotesco do tipo de câmara é essencialmente interiorizado, assim o viés da psicologia é fundamental para que possamos entender a obra com características do grotesco. Para a realização disso escolhi quatro autores, do período oitocentista: Honoré de Balzac¹⁴, Emile Zola, Hypolite Taine e Charles Augustin de Sainte-Beuve. Eles abordaram basicamente os caracteres estilísticos e de inovação psicológica. Destaco a resposta de Stendhal a Balzac, explicando e expondo seu ponto de vista sobre a tarefa e forma de sua obra.

Friedrich Nietzsche, por exemplo, considerou o autor como um dos maiores nomes da

10 SAINTE- BEUVE, Charles Augustin Introdução: o sr. De Stendhal, suas obras completas. In: BEYLE, Henri. [STENDHAL]. *Do Amor*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

11 ZOLA, Emile. *Do Romance*: Stendhal, Flaubert e os Goucourt. Tradução de: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1995, p. 17.

12 WINOCK, Michel. *As Vozes da Liberdade*. Tradução de: Elóia Jacobina . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

13 BENJAMIN, Walter. O narrador. In.: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

14 Balzac centrou sua análise na “*Cartuxa de Parma*”, levantando os aspectos que discute centrado nessa obra em específico, o escolhi, mesmo sem mencionar em seu artigo “*O vermelho e o negro*”, pelos aspectos apontados serem perfeitamente adaptáveis para esse último livro de Stendhal.

escrita de romances do século XIX, pois o percebia, pelos seus escritos, como um homem de espírito, que possuía uma personalidade europeia e não somente francesa¹⁵. Sabe-se que quando o filósofo alemão considerava alguém como “europeu”, se devia ao fato de possuir uma personalidade que não se enquadrava nos padrões vigentes, sendo como ele contestador.

Na segunda parte do capítulo, ao traçar um painel dos autores do século XX, que se ocuparam de “O vermelho e o negro” optei pelos seguintes: Erich Auerbach, Carlo Ginzburg, René Girard, Josué Montello, Dominick LaCapra e Michel Winock. Eles tem em comum, além dos aspectos psicológicos, estilísticos, discutirem como a política foi colocada nas páginas do romance/crônica. Isto não os impede de reconhecer que foi o estilo stendhaliano o que mais contribuiu para que se tornasse uma obra clássica. Tudo que foi ali inserido por ele, pode ser enxergado e percebido como representativo de uma especificidade da obra e de seu autor. Isto se afina com a noção da “psicobiografia”, chamando atenção para os aspectos pessoais interferindo na obra.

Por fim, no capítulo 3, realizo a minha “antropofagia” da obra de Stendhal, ao propor a leitura do “O vermelho e o negro” da obra com aspectos do “grotesco de câmara”, tal qual definido por Mikhail Bakhtin. Nesse perspectiva, me baseio em aspectos salientados por esse último para tal caracterização, algumas problemáticas de como essa leitura pode ser feita foram expressas no capítulo, atentando especialmente para os pontos relativos ao infinito interior, o riso voltairiano, os desvelamentos da sociedade.

Para realizar o percurso conceitual, do grotesco, e a aplicabilidade dele ao livro de Stendhal traço em primeiro lugar uma diacronia do conceito, uma vez que se trata de um ponto chave para a caracterização da minha leitura da obra. Começo contrastando com a obra “O Império do grotesco”,¹⁶ de Muniz Sodré e Raquel Paiva- pesquisadores da área da comunicação-, trabalhando, brevemente, com a mídia do Brasil e do mundo nos últimos quarenta anos.

Depois passo para o surgimento do termo grotesco em com escavações e descobertas de grutas, na região da Península Itálica, depois a sua transladação para as obras literárias, que segundo Wolfgang Kayser¹⁷ foi realizada primeiramente por Montaigne. Após isso entro no

15 NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de: Paulo César de Oliveira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

16 SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

17 KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo:

grotesco do tipo renascentista, cujo principal trabalho que utilizo para compreender é a obra “A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento”, de Mikhail Bakhtin¹⁸, que delineou em sua introdução as grandes vertentes desse conceito desde a Antiguidade Clássica até os primeiros anos do século XX. No século XIX abordo a grande mudança com o grotesco de câmara ou romântico, mais sublimado e individual, ao traçar a diacronia do conceito mostro brevemente como essas características eram vistas.

Na última parte do capítulo três levanto aspectos da obra de Stendhal analisando em alguns detalhes com as características do grotesco romântico, apontadas principalmente por Bakhtin e Georges Minois¹⁹. Ressaltei também aspectos que aparecem na obra de Nietzsche e que podem, segundo Minois, serem abordados pela lógica do grotesco do século XIX. Para que realizasse isso ainda destaquei aspectos da sociedade francesa para que o quadro se tornasse mais claro, desde as funções dos “philosophes” até mesmo as dissimulações ocorridas em tal período.

Percebo que História e Literatura conjugam-se no sentido de propor um discurso para as suas abordagens, com os métodos próprios de cada uma, imprimindo a marca do escritor no resultado final, posso dizer que isso foi a chave mestra para a realização dessa pesquisa. Acredito que as fronteiras entre essas duas áreas se mesclam muito mais do que se repelem e ambas constituem um imenso campo para os diferentes escritores/pesquisadores/leitores das Ciências Humanas.

Após esses apontamentos e caracterizações ousou dizer que essa dissertação é realizada com uma “antropofagia”, canibalizando diferentes teorias e interpretações do romance/crônica. Da digestão deles emergiu uma escrita narrativa e interpretativa, na qual aparece mais uma voz na pluralidade de “discursos”, “abordagens” e “caraterizações” da obra “O vermelho e o negro”. Encontro assim, por fim, a frase de Roland Barthes “saber e sabor, têm, em latim a mesma etimologia”²⁰, assim fui levado a compartilhar do banquete antropofágico sobre Stendhal e o grotesco.

Perspectiva, 2003.

18 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

19 MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

20 BARTHES, Roland. *Aula: Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França (pronunciada em 7 de janeiro de 1977)*. Tradução de: Leyla Perrone-Móyses. São Paulo: Cultix, 2007, p.,

2. A ESTÓRIA DE JULIEN SOREAL E A HISTÓRIA DE STENDHAL: NAS LINHAS DO LITERATO SURGE A FRANÇA DO INÍCIO DOS OITOCENTOS.

Ao buscarmos romances para entender as circunstâncias que cercavam um autor e sua obra podemos ver meandros artísticos e intelectuais que permeavam os momentos da escrita. Logicamente não deve se separar tempo e obra - isso levaria a uma percepção limitada do objeto artístico, não conseguindo perceber os meios social, político e econômico que podem ter fornecido as bases para o autor executar a sua escrita, pintura e até mesmo música, levando assim ao reducionismo apontado por LaCapra, não conseguindo perceber a obra como um “espelho” de seu tempo, pois carrega os ideais de uma geração que a concebe. Não afirmo que todos compartilhem de uma mesma “percepção”. Porém, existe um substrato comum a toda a sociedade. A realização de trabalhos desse tipo deve contemplar um campo que cruze valores, interpretações e lugares diversos, para assim conseguirmos detalhes mais sólidos no sentido de ter um recorte maior. Conforme bem ressaltado por Lacapra, as novelas alcançam um espírito lúdico tendo um maior impacto nas pessoas de uma forma geral²¹,

qualquer testemunho histórico- o dito “literário” incluído- institui o real, é uma intervenção no real, não acontece em nenhum contexto fora dele. Cabe, sim investigar as redes de interlocução social pertinentes ao testemunho analisado, e isso sem adotar a ilusão de que os textos ou registros históricos que sobreviveram sobre um determinado passado ou processo histórico esgotam, em seus termos e intenções, tudo o que podemos saber sobre tal passado²².

Segundo Reinhart Koselleck, a partir do momento em que o historiador passou a narrar ou descrever ocorreu a “compreensão e a interpretação que constituem o método adequado para as ciências humanas. Todas as funções encontram-se integradas nesse método. Em si, ele contém todas as verdades das ciências humanas. A interpretação cria, em cada ponto, um novo mundo”.²³ Para o

21 Cf.:LACAPRA, History, Politics and the Novel: New York: [Cornell University Press, 1989](#).

22 Sidney Chaloub em entrevista para Ronaldo Pereira de Jesus. In: FERNANDES, Cássio da Silva.. *Locus: História da Historiografia e Teoria da História*. Juiz de Fora, n°22, 2006, p. 9-17.

23 DILTHEY, W apud. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio

historiador alemão, a História tem a preocupação com a *res factae*, ou seja, ela tem como princípio básico a busca por uma verdade, sem a aplicação de adornos poéticos. Mas, como é impossível reconstruir o passado tal como foi, trata-se de se tentar chegar o mais próximo possível de como ocorreu.

Para Koselleck, a poesia, e conseqüentemente o romance, muitas vezes colocados como ficcionais, têm a preocupação com a *res fictae*, podendo haver a fabulação do ocorrido e a inserção de adornos²⁴, possivelmente as outras formas literárias como contos e crônicas apresentam a mesma problemática. Dois pontos são levantados com isso, em primeiro lugar o factual, no sentido de buscar uma aproximação com o acontecido pela busca e cruzamento de fontes e em outro campo a total possibilidade de ficcionalidade o que nos leva à citação de Carlo Ginzburg, segundo o qual devemos sempre distinguir “realidade e ficção, devemos aprender a reconhecer quando uma se emaranha na outra, transmitindo-lhe algo que poderíamos chamar, com a palavra cara a Stendhal, de energia”²⁵. Nas palavras de Koselleck, “História e romances podem ser equiparadas a dois vasos comunicantes”²⁶.

Partindo dessas preocupações busco em um “grande texto da tradição literária”²⁷, *O vermelho e o negro*, de Stendhal, uma abordagem histórica que capture as nuances da sociedade e do período em que viveu e escreveu o autor. Graças à sua habilidade com as palavras, Stendhal é considerado como um dos maiores escritores da língua francesa da primeira metade do século XIX, sendo que nunca usou nome verdadeiro, Henri Beyle: “além de Stendhal, ocultou-se num Alexandre-César Bombet, também como Henri Brulard, marquis de Curzay, Chapelain, Ch. de Saupiquet, le comte de Chadevelle, Polybe-Love-puff etc.”²⁸. Em 1842, ainda em vida foi considerado, por Honoré de Balzac, um dos maiores escritores da língua francesa. Aquele que era considerado o maior romancista de sua época colocou Stendhal como um dos maiores escritores de

de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006, p. 162.

24 KOSELLECK, Reinhart. *historia/ Historia..* Madrid: Minima Trota, 2004, p. 48.

25 GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. Em *Descrição e citação*, Ginzburg diferencia energia e enargeia, as duas de origem grega. A primeira significa: ato, atividade; enargeia seria a clareza, vivacidade, passada por um texto, seria o efeito de verdade que vai aos poucos sendo substituída pela citação para garantir a veracidade do que é dito.

26 KOSELLECK, Reinhart. *historia/ Historia*. Op. cit.

27 Cf.: LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, José Elias (org.). *Giro Lingüístico e História Intelectual*. Buenos Aires: Universidade de Quilmes [s/d].

28 AMARAL, Tarsila do. Stendhal: Prefácio escrito para *O vermelho e o negro*. Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0.6993_EPT642542-1655.00.html. Acesso em: 28 de outubro de 2006 às 19h49min.

seu tempo.²⁹.

2.1. Grenoble, Paris, Itália, Rússia as passagens de Stendhal: História da França no século XIX.

Um aspecto que me interessa focar na abordagem deste livro é a biografia de Stendhal, também atentando para o período histórico em que viveu e escreveu. Isso nos ajudará a entender os anos nos quais se passa a história, ou seja, os trinta primeiros anos do século XIX. Em 1832, Stendhal escreveu uma obra que intitulou *Vida de Henri Brulard*³⁰, e nessa dividiu a sua vida da seguinte forma: a infância e a primeira educação, que perdurou de 1793 a 1800, e o período entre 1783 a 1799, quando residiu em Grenoble com seu pai, desfrutando da companhia de seu avô³¹. Um ponto que devo ressaltar, conforme lembrado por Philippe Lejeune, é que o termo “autobiografia” não aparece na obra, pois tal conceito surgiu por volta dos anos de 1800, na Inglaterra e na França. Stendhal utilizou os termos “memórias” ou “confissões”. Porém, a ideia da autobiografia estava presente nesta escrita. Assim, posso notar que essa obra é marcada pela forte presença de traços da memória desde sua infância até o momento da produção do livro, recuperando os pontos que julgava como os fundamentais da sua vida³².

Como sabemos, a memória se constrói através de um constante “lembrar/esquecer”, e devido a isso posso dizer que o que perpassa toda a obra é a visão de Stendhal, levando a percepção de somente o seu ponto de análise dos pontos levantados. Como sabemos a vida do “biografado”, ou “autobiografado” não segue uma linha reta, sempre foi pautada por mudanças de opiniões e posturas. Jacques Le Goff argumenta sobre a necessidade do historiador, ao trabalhar com a biografia, entender as relações sociais, o contexto e as ideias que o biografado compartilhou. O microcosmo do livro ou da vida do autor permite que possamos entender todo o macrocosmo de tal

29 Cf a seguinte obra: BEYLE, Henri [Stendhal]. *Le rouge et le noir*. PRÉVOST, Jean; RENARD, Colette (orgs). Paris: Didier, 1968.

30 Cf.: STENDHAL [Henry Beyle]. *Vie de Henry Brulard*. DIDIER, Béatrice (ed). Paris: Éditions Gallimard, 1973.

31 Antes dessa primeira divisão, proposta pelo literato, a morte de sua mãe, quando este tinha a idade de sete anos, marcou profundamente sua vida.

32 Cf.: LEJEUNE, Philippe. *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Disponível em: http://www.autopacte.org/Stendhal_problemes.html.

período, permite assim que tenhamos uma noção estrutural da estrutural do ambiente³³. Com esses pontos levantados tentarei colocar abaixo não uma extensa biografia de Stendhal, mas uma pequena trajetória de sua vida e da França no início dos oitocentos.

Depois da morte de sua mãe, a figura paterna era frequentemente vista como tirânica e opressora, o que fez com que ele tivesse total aversão ao seu pai³⁴. Também o protagonista de *O vermelho e o negro* tem uma postura bem semelhante de não aceitação de seu progenitor. Segundo Charles Augustin de Saint- Beuve,

[Stendhal] era filho de um advogado, neto de um médico, pertencente a alta burguesia da região. [...] Teve na casa do avô uma boa educação e uma instrução muito desigual. Perdeu a mãe aos sete anos, e seu pai vivia bastante afastado dos filhos. Aprendeu latim com seus professores, e o resto, ao acaso, como podemos imaginar naqueles anos de distúrbios civis. Os poetas italianos eram lidos na família , e ele até gostava de acreditar que a família de seu avô era originária da Itália. Aos dez anos, fez as escondidas uma comédia em prosa ou pelo menos um primeiro ato [...]. Começou a se formar e a se emancipar seguindo os cursos da “Escola Central”, instituição fundada em 1795 por uma lei da Convenção e, em grande parte , segundo o plano de Destutt- Tracy³⁵.

Após essa primeira educação na casa do avô e na Escola Central, durante a mesma época em que Napoleão realizava as Campanhas da Itália (mencionadas abaixo no resumo do romance e que influenciaram Julien), Stendhal colocou como segundo momento de sua vida o serviço militar de 1800 a 1803, sob influência direta de Napoleão Bonaparte. Nesse período acompanhou Pierre Daru, seu primo que era Ministro da Guerra e braço direito de Napoleão³⁶ na Itália.

33 Cf. os seguintes trabalhos: CEFAL, Daniel. Expérience, culture et politique. In: *Cultures politiques*. Paris: PUF, 2001. LE GOFF, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd'hui? Le débat, Paris, n° 54, mars/avril, 1989, p. 48-54. BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (org). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos e abusos da História Oral*. FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (org). Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

34 . Cf. COTEA, Lídia. Le Rouge et le Noir ou comment ne pas être Sorel. In: FLOREAN, Dana. et all.. *ARCHES: Revue Internationale des Sciences Humaines* éditée par l'Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines Disponível em: <http://www.arches.ro/revue/no04/no4art02.htm> , acesso em: 10 de dezembro de 2006 às 17h03min hs.

35 Tal declaração foi feita pelo crítico literário, ao traçar uma pequena biografia de Stendhal na introdução de um livro, *Do Amor*. Cf.: SAINTE- BEUVE, Charles Augustin Introdução. Introdução: o sr. De Stendhal, suas obras completas. Op.cit.. Uso Saint-Beuve apenas para caracterizar o período da infância de Stendhal, nesses primeiros anos.

36 Cf.: SOUZA JUNIOR; FERNANDES, Casemiro. Stendhal (Henri Beyle). In.: STENDHAL [Henry Beyle]. *O vermelho e o negro*. 1ª ed. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1958.

*seguiu o quartel general e assistiu como amator a batalha de Marengo. Entusiasmado por essas maravilhas, entendiou-se com a vida do escritório, entrou como sargento num regimento de dragões e chegou a subtenente; pediu demissão dois anos depois, quando da Paz de Amiens*³⁷.

No período da segunda educação, entre os finais de 1803 e 1805, ocorreu um breve retorno a Paris. Outro fato que merece destaque foi o seu trabalho nos ministérios de Napoleão, entre 1806 e 1814. Em 1812 foi a Moscou, “tendo perdido o posto com apoio de Daru em 1814, começou a sua vida de homem de espírito e de cosmopolita, ou antes, como homem do Sul que volta a Paris de tempos em tempos”³⁸.

E por último foi a época de escrever romances e de participar do jornal *O Monitor* entre 1814 a 1830, quando “foi colocado de lado pelos Bourbons, com uma pensão modesta”³⁹. E o segundo serviço de Cônsul entre 1830 e 1841⁴⁰. Faleceu em 23 de março de 1842, na capital da França, vítima de apoplexia.

Depois desta “periodização” proposta pelo próprio Stendhal, detenho-me em algumas características do período, que vai de sua chegada em Paris em 1799 até a fase de escrever romances, em 1830.

A questão do imaginário⁴¹ sobre Bonaparte é uma característica desse período francês, que teve especial impacto sobre Stendhal e toda sua geração. Ele se dirigia a Paris quando soube do Golpe do 18 de Brumário. “Stendhal, adolescente, que vem a Paris de sua cidade natal, Grenoble, em novembro de 1799, soube das notícias do Golpe de Estado no dia seguinte, em Nemours”⁴². Nas palavras do próprio autor: “Nós soubemos à tarde, eu não compreendia muita coisa, e fiquei encantado que o jovem general se transformasse em rei da França”⁴³.

37 Idem, p. XIII

38 Idem, p. XV.

39 SOUZA JUNIOR; FERNANDES, Casemiro. Stendhal (Henri Beyle). Op.cit, p.6.

40 Essa divisão foi realizada pelo próprio Stendhal em uma de suas autobiografia intitulada *Vie de Henry Brulard*. Entretanto, como foi escrita em 1835, existem mais seis anos, em que teve o cargo de Cônsul, e um que residiu em Paris. Cf. BEYLE, Henri [Stendhal]. . *Vie de Henry Brulard*. Op.cit. A outra “autobiografia” de Stendhal se intitula “Souvenirs de Egotisme”.

41 BACZKO, Bronislaw Imaginação Social.In: *Enciclopédia Einaudi*. V.5. Anthopos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. Op.cit.

42 FURET, François. Bonaparte. In: _____; OZOUF, Mona. *Dicionário crítico da Revolução Francesa*. Tradução de: Henrique de Araújo Mesquita. Nova Fronteira, 1989, p. 213.

43 No original: “Nous lês apprîmes le soir, je n’y comprenais pas grand’ chose, et j’ etais enchanté que le jeune general Bonaparte se fit roi de France”. STENDHAL. *Vie de Henry Brulard*. Op.cit., p. 346.

Isto, junto com o fato de ter trabalhado no Estado Francês sob o governo de Napoleão, contribuiu significativamente para o fascínio que o protagonista de *O vermelho e o negro*, Julien, possuía por tal líder.

Lukács notou com perspicácia a enorme influência da trajetória de Napoleão sobre as carreiras daqueles heróis romanescos na literatura francesa e russa; e, no século XIX, o Napoleão corso também possui uma aura exótica.

*Os jovens de Stendhal são incompreensíveis sem ele em *Le rouge et le noir* [O vermelho e o negro], Sorel é completamente dominado por suas leituras de Napoleão (sobretudo as Memórias de Santa Helena), com sua grandeza caprichosa, o vigor mediterrânico e o impetuoso “arrivisme”. A reprodução desse clima na carreira de Julien passa por uma série de reviravoltas, todas elas numa França marcada pela mediocridade e pelas intrigas da reação, esvaziando a lenda napoleônica sem, contudo, diminuir seu poder sobre Sorel. Tão forte é o clima napoleônico em *Le rouge et le noir* que temos uma surpresa instrutiva ao notar que o romance não faz nenhuma menção direta a carreira de Bonaparte⁴⁴.*

2.2. Julien Sorel, sua vida, suas mulheres, seus vícios: o cenário de *O vermelho e o negro*.

Antes de passarmos a um resumo do romance, devo ressaltar o fato de Stendhal ter-se baseado num fato real, o caso de Anthoine Berthet⁴⁵, quando um ex-preceptor que tentou matar sua antiga patroa e protetora, Madame de Michoud⁴⁶. O livro se inicia com Julien, o protagonista, com dezenove anos e termina com ele tendo a idade de vinte e cinco, mesma idade e mesma forma da execução de Berthet. Segundo Yvan Leclerc, provavelmente Stendhal teve conhecimento do caso pelos jornais *Gazeta dos Tribunais*, fundado em 1825, e *Correio dos Tribunais*, fundado em 1827⁴⁷. Para Charles Baudelaire,

o espetáculo da vida elegante (la vie élégant) e as milhares de experiências fluidas - criminosos e mulheres reclusas - que se amontoam nos subterrâneos de uma grande

44 SAID, Edward W.. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 141.

45 Cf. as seguintes obras: STENDHAL [Henry Beyle]. *Le rouge et le noir*. PRÉVOST, Jean; RENARD, Colette (orgs). Paris: Didier, 1968. LEVY, Ann – Deborah. *10 textes expliqués, Le Rouge et le Noir: Stendhal*. Paris: Hatier, 1987. KLEIN, Christine; LIDSKY, Paul. *Le rouge et le noir: Stendhal*. Paris: Hatier, 1971.

46 LEVY, Ann – Deborah. *10 textes expliqués, Le Rouge et le Noir: Stendhal*. Paris: Hatier, 1987.

47 LECLERC, Yvan. L’affaire << Le Rouge et le Noir >>. *Le Monde*. Paris 09 de junho de 2006. Des Livres, p.6. Disponível em: http://medias.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20060608/781242_sup1.pdf, acesso em: 16 de dezembro de 2006, às 20h30min.

*cidade; a Gazzete des Tribunaux e o Moniteur provam que tudo que precisamos é abrir os olhos para conhecer nosso heroísmo*⁴⁸. [grifos nossos]

Escrevendo cerca de vinte anos após a publicação de *O vermelho e o negro*, Baudelaire recomendava a leitura de um dos jornais que serviram para a inspiração de Stendhal e um outro do qual foi colaborador como portador de uma postura de denúncia das mazelas sociais francesas, queriam chamar a atenção para casos que demonstravam momentos de descontrole e histeria, que eram rotineiros de encontrar. Assim, os instintos que tentavam ser freados, em algum momento, acabavam sendo expostos. Como exemplo desses periódicos que traziam tais constatações Baudelaire cita *Gazeta das Tribunas*⁴⁹. Nestes periódicos, segundo Leyla Perrone-Moysés, podemos acompanhar as personagens dos romances de Stendhal se construindo a partir de “*petit fait vrais*”⁵⁰.

Um fato que deve ser apontado para a compreensão dessa literatura pautada em fatos rotineiros e denunciando as mazelas sociais foi sua modernidade, na qual acredito que se enquadre Stendhal. Tal vertente assumiu, desde seu nascimento no século XVIII, o aspecto de uma literatura crítica, em luta constante contra a moral, os poderes e as instituições sociais⁵¹.

A primeira edição da obra *O vermelho e o negro* foi publicada em dois volumes separados, conforme nos informou o historiador Carlo Ginzburg. Josué Montello ressaltou que a primeira edição do livro apareceu em 1831, lançada por A. Levavasseur, livreiro estabelecido no Palais-Royal. A edição era em formato “in-oitavo”⁵², e que Stendhal “conhece a glória de uma segunda edição imediata de seu livro, que sai no mesmo ano da primeira em formato in-dezesseis”⁵³. Montello ainda nos explicou que a primeira edição custava 15 francos, pelos dois tomos⁵⁴ elencou uma série de as edições do ano de 1831, na França e em outros países da Europa, permitindo perceber o sucesso não somente entre os franceses; nessa perspectiva de divulgação da obra, ainda ressaltou as edições mais baratas que a primeira, em tamanho de impressão, para que se tornassem ainda mais acessíveis a grandes parcelas da população.

48 BAUDALAIRE apud BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. In: _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 172.

49 Stendhal trabalhou no “O Monitor”. Cf.: STENDHAL[Henry Beyle]. *Vie de Henry Brulard*. DIDIER, Béatrice (ed). Paris: Éditions Gallimard, 1973.

50 PERRONE- MOYSÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: Ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p. 23.

51 PAZ, Octavio. Propósito. In: _____. *O ogro filantrópico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p 12.

52 MONTELLO, Josué. O vermelho e o negro – de Stendhal. In.: SEIXAS, Heloísa (org). *As obras-primas que poucos leram*. Vol. 2º ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005, p. 294.

53 Idem.

54 Algumas poucas edições do livro ainda se apresentam em dois volumes.

O “Livro I” de *O vermelho e o negro* diz respeito à burguesia e sua percepção por parte do protagonista, Julien Sorel. É importante salientar que a família de Rênal, os patrões de Stendhal, possuíam parentes da nobreza e podem ser vistos como integrantes da nobreza de robe. Nessa parte do romance o protagonista é visto como um dos mais promissores talentos de Verrières, sua cidade natal, pois dominava o latim e tinha interesse pelas letras, influência de um velho cirurgião que lhe ensinara ambas as coisas e que servira nos exércitos napoleônicos, tendo a figura do General Bonaparte uma grande influência, uma vez que

*ele [o velho cirurgião] participou de todas as campanhas de Buonaparté na Itália e teria mesmo, dizem, assinado a favor do império naquele momento. Esse liberal ensinou latim ao filho de Sorel e deixou-lhe uma grande quantidade de livros que trouxera consigo*⁵⁵.

Porém, devo ressaltar que, para o pai de Julien, seu filho era visto como inapto e preguiçoso, já que, diferentemente dos irmãos, não parecia uma “espécie de gigantes”⁵⁶, e possuía, nas linhas do livro, “um porte franzino, não muito apto para trabalhos pesados”⁵⁷.

Desponta no início do romance a questão de uma proximidade com o padre da paróquia e o desejo de Julien seguir uma carreira eclesiástica:

*de repente parou de falar de Napoleão; anunciou o projeto de se tornar padre, e era visto constantemente, na serraria do pai, ocupado em aprender de cor uma bíblia latina que o cura lhe emprestara. Esse bom velho, maravilhado com seus progressos, passava noites inteiras a ensinar-lhe a teologia*⁵⁸.

Tal proximidade com o padre Chélan fez com que ele sugerisse a Julien ir trabalhar na casa do prefeito da cidade, como preceptor dos três filhos deste. Após esse início de trabalho Julien se envolveu com a Sr^a de Rênal, sua patroa, e começou a ter um caso amoroso com ela. Essa relação foi descoberta por seu marido através de uma série de cartas anônimas que o prefeito recebeu. Com a descoberta do envolvimento de Julien com a patroa, o cura Chélan, que havia tomado consciência

55 STENDHAL, *O vermelho e o negro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002, p. 20.

56 Idem, p. 24.

57 Idem.

58 Idem, p. 31

do que se passava através de Elisa - ex-empregada da casa dos Rênal e apaixonada pelo protagonista - fez com que ele partisse para o seminário por no mínimo um ano. Nesse ínterim, Julien recebe uma proposta de trabalho, como preceptor dos filhos do Sr. de Valenod, outro importante proprietário da cidadezinha e que tinha como principal função administrar o asilo da mendicidade.

Pressionado pelo velho cura, Julien partiu para o seminário e assim começou a sua educação em meios religiosos. Aparece nesse momento o Abade Pirard, jansenista de formação e diretor do seminário de Besançon, rival dos padres jesuítas⁵⁹. O jansenismo aparece nesse momento como a grande ordem opositora ao jesuítas, e isto transparece no livro de Stendhal, pois os padres que perseguiram Julien, no seminário e depois como enviado do marquês em assuntos do Estado Francês, eram da Ordem de São Ignácio de Loyola. O abade de Besançon interrogou Julien em latim e foi respondido prontamente na língua dos eclesiásticos, pois Julien conhecia profundamente as Sagradas Escrituras. Nada sabia, porém, dos padres da Igreja.

Ignorava os nomes de São Jerônimo, de Santo Agostinho, de São Boaventura, de São Basílio, etc. Na verdade, pensou o abade Pirard, eis aí aquela tendência fatal ao protestantismo que sempre reprovei em Chélan. Um conhecimento aprofundado, aprofundado demais, das Sagradas Escrituras⁶⁰.

Logo após o início de seus estudos, Julien teve a oportunidade de auxiliar na organização de uma procissão em Besançon. Nesse momento encontrou com a prima da Sr^a de Rênal, que ordenou que ele fugisse para que aquela não o visse, o que causaria nova crise de remorsos. Julien faz isso, porém não deixou de ajudar o responsável pelo cortejo, de forma que passou a adquirir uma certa primazia da parte de Pirard.

Pirard era próximo do Marquês de La Mole, futuro patrão de Julien, graças a uma velha disputa de terras entre o nobre e o abade Frilair, que era adversário do diretor do seminário, onde o protagonista estava estudando. Por ocasião de uma querela entre os dois abades, Frilair prejudicou Julien com uma nota baixa, com o intuito de atingir Pirard. Conseguiu atingir o protetor de Julien com essa armação, o que fez com que o velho abade comentasse com o grande par da França, La

59 Como é notório, a Companhia de Jesus foi restabelecida na França em 1814. A população via-os como enviados de um sistema absolutista, onde o “Trono-Altar” foi restabelecido. Falarei desta aliança mais adiante.

60 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op. cit, p. 178.

Mole, e este enviase quinhentos francos a seu aluno favorito. Vemos assim que mais uma vez Julien e o Marquês se cruzam antes da mansão de La Mole.

Julien foi encarregado de levar o pedido de demissão de Pirard para o bispo de Besançon e conseguiu sua atenção ao responder perguntas sobre dogmas, Virgílio, Horácio e Cícero, pois o prelado, como “excelente humanista, ficou encantado”⁶¹, o que rendeu ao protagonista as obras completas de Tácito, como presente pela excelente noite de conversação.

Após a saída de Pirard do cargo da direção, ele conseguiu um emprego para Julien, como secretário do Marquês de La Mole⁶². Antes de partir para Paris, Julien voltou a Verrières e passou a noite com Madame de Rênal. Além de Pirard outro personagem era próximo do Marquês: o velho cura Chélan, que instruiu Julien ainda em sua cidade natal. Neste ponto se inicia o “Livro II”, que é marcado pela ótica de vida aristocrata e senhorial. Julien se encantou com a vida dos seus patrões e se envolveu com Mathilde, filha do marquês, iniciando assim a sua parte “arrivista”⁶³, cujo principal intuito era subir de posição através da senhorita de La Mole. Julien entrou em conflito consigo mesmo inúmeras vezes, sem saber se realmente a amava ou se suas ações eram apenas uma forma que encontrara para sua aspirada ascensão social. Tem destaque nessa parte da estória a questão dos salões, que deixarei para tratar mais à frente⁶⁴.

Não devemos esquecer que Julien já havia visto o Marquês de La Mole em uma outra ocasião, quando da passagem de um rei por Verrières. O nobre aristocrata fazia parte da comitiva real, por ser o proprietário de terras mais rico e importante da região. Nesta ocasião Julien ficou admirado pela tenra idade do bispo, que era sobrinho do marquês e estava guiando o rei em uma visita a uma abadia de Bray-le-Haut, que supostamente possuía uma relíquia de São Clemente. A primeira impressão que teve do seu futuro patrão foi a seguinte:

Julien estava a seis passos do rei, que rezava realmente com fervor. Ele observou pela primeira vez, um homem de olhar espirituoso e que vestia uma roupa quase sem enfeites. Mas trazia uma fita azul celeste por cima de uma roupa muito simples. Estava mais perto do rei que muitos outros senhores, cujas vestes tinham tantos bordados de ouro que, segundo a expressão de Julien, não se via tecido. Soube, alguns momentos depois, que era

61 Idem, p. 212.

62 O grande protetor de Stendhal será o Conde de Molé, creio que há uma proximidade entre essas duas grafias de nome e a inserção de referências a tal personagem da História Francesa. Molé foi Ministro das Finanças de Luis Felipe.

63 WINOCK, Michel. *As Vozes da Liberdade: os escritores engajados do século XIX*. Tradução de: Elóia Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

64 Tratarei da questão dos salões ao contextualizar a França.

*o Sr de La Mole. Julgou seu aspecto altaneiro e mesmo insolente*⁶⁵.

Julien conseguiu atingir seu objetivo de ascensão social ao engravidar a senhorita de la Mole. Após o que o marquês forjou-lhe um título de nobreza e lhe deu uma propriedade no sul da França para que vivesse de rendas, além de lhe conseguir um cargo de cavaleiro em um dos mais conceituados regimentos do exército francês,

*As terras do Langeudoc rendem 20.600 francos. Dou 10.600 francos a minha filha e 10.00 francos ao Sr. Julien Sorel. Também dou as terras, obviamente. Diga ao notário para preparar duas atas de doação separadas e trazê-las amanhã; depois disso, mais nenhuma relação entre nós. Ah! Senhor eu mereceria tudo isso?*⁶⁶

— *Agradeço-lhe muito, disse Mathilde alegremente. Vamos morar no castelo d' Aiguillon, entre Agen e Marmande*⁶⁷.

Como nos demonstrou o duque de Saint Simon, o cargo de cavaleiro e proprietário de terras era um dos maiores símbolos da aristocracia francesa⁶⁸.

*um jovem ambicioso e apaixonado, filho de um pequeno- burguês do Franco Condado, consegue chegar, através de encadeamentos de circunstâncias, do seminário eclesiástico de Besançon, onde estudava Teologia, a secretário de uma grande senhor em Paris, o marquês de La Mole, cuja confiança conquista. Mathilde, a filha do marquês, é uma moça de dezenove anos, espirituosa, mimada, cheia de fantasias e tão altiva que sua própria situação e seu ambiente começam a aborrecê-la. O surgimento de sua paixão pelo domestique de seu pai é uma obra prima de Stendhal, muito admirada*⁶⁹

Porém, nesse momento o Marquês recebeu uma carta da Senhora de Rênal informando que Julien estava apenas usando Mathilde para ascender socialmente. Mathilde avisou Julien e, como vingança, o protagonista do romance tentou matar a Sr^a. de Rênal com um tiro dentro da Igreja de

65 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*, p. 112

66 Nessa parte do livro, narrador e personagem principal começam a se confundir. Por isso, quem faz a pergunta no fim da linha é o próprio Julien.

67 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*, p. 441.

68 Cf. SAINT-SIMON. *A Corte de Luiz XIV: Memórias de um Cortesão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1944.

69 AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 405.

Vèrrieres. A bala pegou apenas de raspão e Julien foi preso. Inicia-se então a parte final do livro.

Depois da prisão, Julien se arrependeu de ter se envolvido com Mathilde, pois descobre que seu verdadeiro amor tinha sido a Sr^a. de Rênal. Esta passou a enfrentar todos os preconceitos da sociedade e foi até a prisão visitá-lo. Mathilde começou a tentar usar seu prestígio e influência para salvar Julien, sendo

que não se limitava ao sacrifício de sua reputação; pouco lhe importava que sua condição fosse conhecida de toda sociedade. Lançar-se de joelhos para pedir o indulto de Julien diante da carruagem do rei a galope, chamar a atenção do príncipe com o risco de fazer-se esmagar, era uma das menores quimeras que sonhava essa imaginação exultada e corajosa. Através de amigos que trabalhavam junto ao rei, ela tinha certeza de poder entrar nas partes reservadas do palácio de Saint- Cloud⁷⁰

Na citação acima, além de percebermos a questão do poder régio ser um dos únicos meios capazes de livrar os condenados do cumprimento da pena⁷¹, podemos notar que o rei se encontrava em Saint-Cloud, uma de suas residências de verão. Dessa propriedade partiram as ordenações de Carlos X que desencadearam a Revolução de 1830, que será tratada posteriormente. Não somente Mathilde pensou em procurar o rei para alcançar o perdão para Julien. Outro

incidente, que sensibilizou Julien de um modo bem diferente, partiu da Sr^a de Rênal. Não sei que amiga intrigante conseguira convencer essa alma ingênua e tão tímida que era seu dever partir para Saint- Cloud e lançar- se aos pés do rei Carlos X⁷².

Noto que aqui também se manteve a figura do monarca que foi retirado do poder pela Revolução de Julho.

Apesar de todos os esforços, a senhorita de La Mole não obteve êxito e Julien foi condenado à guilhotina. Nessa parte, o jovem passa a desprezar Mathilde e pensar que somente a morte poderia redimí-lo. Quando se cumpriu a sentença de morte, Mathilde faz questão de enterrar o corpo de seu

70 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*, p. 470.

71 CF.: DAVIS, Natalie Zemon. *Cartas de Perdão: e seus narradores da França do século XVI*. São Paulo: Cia das Letras. Apesar de a autora escrever baseada em processos criminais e suplicações da idade Moderna, creio ser perfeitamente adaptável ainda ao período retratado por Stendhal, nas páginas de seu livro.

72 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*, p. 504

amado com todas as honras que ele mereceria como aristocrata.⁷³

Mathilde sepultará a cabeça cortada de Julien, assim como a rainha Margarida de Navarra havia sepultado a cabeça de seu amante Boniface de La Mole, decapitado nas guerras de religião. Julien não morrerá por motivos políticos, mas por haver tentado matar sua amante, Madame de Rênal; não morrerá como um herói, mas como um criminoso. Num século “degenerado e enfadonho” como diz Mathilde, tudo pode ser comprado, o heroísmo é impossível⁷⁴.

No fim do romance a Sr^a de Rênal faleceu três dias depois da execução de Julien, abraçada aos seus filhos. A forma como Mathilde enterra Julien carregando sua cabeça sobre os joelhos foi uma forma de reviver a Rainha Margueritte de Valois que sepultara da mesma forma um antigo antepassado da Casa dos La Mole, Boniface, que foi executado durante as guerras de religião na França. Tal passagem foi explicada no decorrer do livro de Stendhal. Um ponto que ressalto é de que o filme “Rainha Margô”, inspirado no livro de mesmo nome de Alexandre Dumas, escrito em 1845, foi escrito em cima deste mesmo episódio narrado em *O vermelho e o negro*⁷⁵.

Após esse breve panorama da obra, pode-se dividir os personagens da obra em dois tipos, sendo que os principais são: Julien Sorel, Sr.^a de Rênal, e Mathilde de La Mole. Os secundários seriam o Sr. de Rênal, o Sr. Valenod (rival de Julien e do Sr. de Rênal), Fouqué (amigo de Julien), o Cura Chélan, o Abade Pirard e o Marquês de La Mole⁷⁶.

Pelo resumo do livro, já podemos notar alguns grupos característicos da sociedade francesa e suas ações durante o período retratado por Stendhal. O jovem Julien, protagonista do livro, pode ser entendido como um representante de “uma geração que pôs a nu o mal dos ‘filhos do século’ que nasceram demasiado tarde para se tornarem generais aos 36 anos e cedo demais para verem o

73 “Um criminoso, um supliciado entre os membros de uma linhagem não tem quase importância para a honra de sua família desde o momento em que seja decapitado.” Nessa postura apontada por Ladorie, nota-se o respaldo simbólico que Mathilde tinha ao seu lado. Cf. LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Saint Simon ou o Sistema da Corte*. Tradução de: Sérgio Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2004, p.135.

74 GINZBURG, Carlo. À Aspera verdade- Um desafio de Stendhal aos historiadores. In: _____. *O Fio e os rastros*. Op.cit, p. 183.

75 Cf.: CHÉREAU, Patrice. *A Rainha Margot*. [s.cit]: Le Studio Canal+ / Centre National de la Cinématographie / D.A. Films / Degeto Film / France 2 Cinéma / NEF Filmproduktion / RCS Films & TV / Renn Productions, 1994. Tal filme foi baseado na obra homônima de Alexandre Dumas.

76 BEYLE, Henri [Stendhal]. *Le rouge et le noir*. Op.cit. p.,14-15. Apesar dessa estrutura privilegiar os aspectos de Stendhal enquanto romancista e trabalhar nesse capítulo com ele como cronista se torna fundamental para que se entenda os personagens que terão seus aspectos psicológicos ressaltados.

fim de uma ordem social baseada na cruz e na força”⁷⁷. Tratava-se de uma clara referência à figura de Napoleão Bonaparte, que havia se tornado general antes dos 30 anos, sem contar com qualquer experiência de guerra⁷⁸.

O comportamento de Julien, desde seus primeiros interesses pela vida militar, depois seu interesse por ser padre e seus trabalhos, pode ser entendido como uma ânsia para conseguir entrar nas carreiras eclesiásticas ou militares, como um claro exemplo de táticas que essa geração adotava para conseguir melhorar suas condições⁷⁹ sociais. Usando Michel de Certeau, é possível dizer que isso era representativo como a “arte do pobre”, quando pessoas afastadas de um centro decisório, seja econômico, político, social ou mesmo simbólico buscam formas de se enquadrar e alcançar seus objetivos. Acredito que pelo colocado acima o protagonista se enquadre perfeitamente como um personagem que busca melhorar de vida, social e economicamente; assim, começou a usar de atitudes que poderiam beneficiá-lo da melhor maneira possível, não importando se para isso passaria por cima de convicções e valores que a sociedade tinha como positivos e preponderantes, pelo menos nas aparências. Exemplo disso foi sua opção pela carreira eclesiástica em detrimento da militar, em um primeiro momento, pois poderia propiciar mais facilmente uma melhoria na condição de sua vida.

Nessas táticas adotadas por Julien, duas carreiras se faziam presentes: a eclesiástica, citada acima, e o fascínio pelos meios militares. As duas podem ser vistas como uma das possíveis interpretações para o título do romance, sendo o negro entendido como os meios religiosos e o vermelho os militares, uma vez que

Desde que vira, na primeira infância, alguns dragões do 6º regimento, com longas túnicas brancas e capacetes de crinas negras, regressarem da Itália e atrelarem os cavalos à janela gradeada da casa de seu pai, Julien apaixonara-se pela vida militar. Mais tarde escutava, enlevado, os relatos das batalhas da ponte de Lodi, de Arcole, de Rivoli, que o velho cirurgião- mor lhe fazia. Observava os olhares inflamados que o cirurgião lançava a sua cruz⁸⁰

77 WINOCK, Michel. *Vozes da liberdade*. Op.cit, p. 210.

78 MALLET-DU-PAN apud RICHET, Denis. A Campanha da Itália. In: FURET, François; OZOUF, Mona. *Dicionário crítico da Revolução Francesa*. Tradução de: Henrique de Araújo Mesquita. Nova Fronteira, 1989, p. 4. A citação apontada é questionada por Richet, pois, como ele demonstra depois, Bonaparte possuía um apurado sentido de estratégias militares e o grande trampolim para a carreira do general corso foram as “Campanhas da Itália”, onde se situam as principais conquistas que projetaram a figura do futuro imperador francês.

79 Cf.: CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas: In: _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 1994.

80 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op.cit, p. 31.

As batalhas elencadas acima, que causaram admiração em nosso protagonista, são representativas das mencionadas “Campanhas da Itália”, que serviram de trampolim⁸¹ para a carreira de Bonaparte, que somente após a capitulação de Mântua começou a ter sucessos militares. Porém, em uma jogada de propaganda, os boletins enviados a Paris pelo general sempre eram otimistas e relatavam vitórias por parte do exercito francês. A primeira das batalhas citadas, a de Lodi, foi

glorificada por uma figura célebre (puro instrumento de propaganda, impressa em Gênova, por instruções de Faipoult, para ser difundida na França) metamorfoseada em vitória pelos boletins que Bonaparte e Saliceti enviaram a Paris, não passou de uma investida contra a reduzida retaguarda que Beaulieu deixara em Lodi. Na realidade, o exercito austríaco, bem longe de ser destituído, pode retirar-se em ordem. Mas foi aberta aos franceses, já 14 de maio, a possibilidade de ocupar Milão e Napoleão fez naquela cidade uma entrada triunfal⁸².

A Batalha da Ponte do Arcole, uma das mais conhecidas devido a uma pintura de Horace Vernet⁸³, foi outra narrativa que enlevava Julien e, creio, uma grande parcela da sociedade francesa, principalmente os jovens. A batalha resultou da decisão de Napoleão atacar a retaguarda do exército austríaco, que defendia o Império dos Habsburgo, em busca de uma ação, para que as forças francesas adquirissem ânimo para as batalhas.

Antes de Napoleão vencer tal batalha sua situação era bem delicada, pois havia muitas deserções e inúmeras baixas no exercito francês. No desenrolar do conflito a ponte estava ocupada pelo exército austríaco e foi atacada pelos franceses, que começaram a fugir com medo do seu destino. Temos

o testemunho do ajudante de ordens Sulkowsky, “demonstraram uma covardia inaudita”. Para deter o pânico, Bonaparte teve de se lançar a ponte com uma bandeira. No dia seguinte, ocupava Arcole, tão difícil vitória não modificava em nada o que realmente

81 RICHER, Denis. Op.cit.

82 Idem, p., 6 e 7.

83 Idem, p. 11.

*estava em jogo na luta*⁸⁴.

A influência de tal batalha no imaginário foi singular, pois surtia o efeito na sociedade francesa de grandes vitórias militares, já que

*a famosa frase: “Governar é fazer crer”, põe em destaque as relações íntimas entre o poder e o imaginário, ao mesmo tempo que resume uma atitude técnico-instrumental perante as crenças e simbolismos. Encontramos em Maquiavel toda uma teoria das aparências de que o poder se rodeia e que correspondem a tantos outros tantos instrumentos de dominação simbólica. As “aparências” fixam as esperanças do povo no Príncipe, permitindo mobilizar e aumentar a energia daquele, fazer medo aos adversários, etc. O Príncipe, rodeando-se dos sinais do seu próprio prestígio e manipulando habilmente toda a espécie de ilusões (símbolos, festas, etc) pode desviar em seu proveito as crenças religiosas e impor aos seus súbditos o dispositivo simbólico de que retira o prestígio da sua própria imagem.*⁸⁵

Bronislaw Baczko, na citação acima, teve por objetivo referenciar as formas de governo expressas no *Príncipe* e a simbologia que o cerca. A citação pode ser perfeitamente adaptável para os boletins enviados por Bonaparte para a França, onde relatava os acontecimentos. Essas informações propiciaram ao general francês uma grande propaganda benéfica; ele utilizou a “manipulação de ilusões” para consolidar a suas conquistas.

No imaginário, a força da imagem de um general se lançando à frente das suas tropas com uma bandeira de seu país constituiu um ponto importante para a construção da imagem de Napoleão, que desta forma demonstrava coragem militar. Porém, militarmente, após esse confronto houve uma enorme baixa, cerca de sete mil homens, além de sinais de exaustão. Desta forma “diante dos perigos e fraquezas, Bonaparte reagiu em todos os níveis. Retomou as rédeas do exército, pondo termo aos motins, multiplicando as recompensas e as promoções, nomeando novos chefes de divisão... Politicamente, continuou a afirmar as suas opiniões”.⁸⁶

Por fim, a Batalha de Rivoli, a última travada pelo general corso, e a última mencionada nas narrativas que enlevavam Julien, foi a derradeira da Campanha da Itália. Após o término do

84 Idem, p. 10.

85 BACZKO, Bronislaw Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi*. V.5. Anthopos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985, p.301.

86 Idem, p. 11.

combate tudo era permitido ao vencedor, que obrigou a Áustria a celebrar a paz. Bonaparte acertava a política italiana e impunha-se, por uma campanha publicitária bem orientada, a um poder parisiense dilacerado por contradições. Em Paris, o poder estava minado por uma dupla contradição, era impossível fazer a paz sem destruir as bases revolucionárias e não se estabilizava o regime sem apoio dos generais e forças armadas. E “eis que Bonaparte se impunha como o nó de tais contradições, como a cura quase mágica de males aos quais não podia divisar qualquer outro remédio”⁸⁷.

No governo de Napoleão Bonaparte pode-se distinguir três fases: a primeira foi o Consulado (1799-1804), quando ele junto com outros dois cônsules, Roger Ducos e Emmanuel Sieyès, estavam a frente do governo francês. Tal período sucedeu ao governo do Diretório. O general Bonaparte era o principal dos três e era a pessoa que estava a frente das principais decisões. Sucedendo-se a esse período têm-se o Império Napoleônico (1804-1815), quando tentou conquistar as outras nações da Europa, duelando frontalmente com a Inglaterra e por fim O governo de Cem Dias, também em 1815, após a deposição de Napoleão, ele voltou conseguiu restabelecer-se no governo durante esse curto espaço de tempo.

Durante o período napoleônico, tão admirado pelo protagonista, a ascensão militar era conquistada de acordo com as habilidades em campanhas de guerra. A maioria das histórias contadas a Julien, e provavelmente a uma grande parcela da França, foi contrária ao narrado acima. Um desses narradores, em *O vermelho e o negro*, foi o “velho cirurgião”, que participara das batalhas, - sendo este o primeiro “tutor” de Julien nos seus estudos, tendo inclusive presenteado-o com um *Memorial de Santa Helena*, livro que narrava os últimos dias de Napoleão e glorificava o futuro imperador.

As narrativas eram possuidoras de certo “romantismo” pela figura, e assim o jovem de Vèrrieres consolidou uma admiração por Bonaparte, o que levou nosso protagonista a possuir um retrato do general, que transportava para onde quer que fosse, sendo que essa fixação causou uma das maiores crises de ciúme na Sr.^a de Rênal, na ocasião da troca dos enxergões da casa de campo de seu marido. Julien se viu em um situação delicada, devido ao risco de encontrarem a gravura. Para que isso não ocorresse, ele pediu que sua patroa, e futura amante, pegasse embaixo do seu colchão o retrato, que ela julgou se tratar de uma amada de Julien. Logo depois de recuperar tal gravura para seu amado, ele a queimou deixando a Sr.^a de Rênal mais tranquila, pois esquecera de

87 RICHET, Denis. RICHET, Denis. A Campanha da Itália. Op.cit. p. 11.

tal pessoa que ali estava retratada. Todavia, a admiração por Bonaparte permeceu em Julien até o fim do livro⁸⁸.

Essas passagens mostram a fixação do personagem em Bonaparte. Para que parte da sociedade francesa nutrisse essa imagem do general, suas conquistas na Itália foram decisivas, além de suas posturas políticas. Segundo Denis Richet, a Itália forneceu a Napoleão

a oportunidade de uma grande mutação. Na tarde de Lodi a aguiazinha sentiu que lhe cresciam asas. “Naquela tarde eu me vi pela primeira vez não mais como um simples general, mas como um homem chamado a influir sobre o destino de um povo. Eu me vi na História”. Pouco depois, confiava a Marmont: “Meu caro eles ainda não viram nada... Em nossos dias, ninguém concebeu nada de grandioso: cabe a mim dar o exemplo”. Encontrou na Itália Central a chave de seu destino político: a aliança com pessoas influentes que se subordinariam ao seu poder; a Revolução sem o cadafalso ou o Terror; a estranha dissimulação de um poder militar nas vestes de um poder civil, ornado pelo prestígio das glórias intelectuais. Quando subiu no Instituto, no dia 28 de dezembro de 1797, o infeliz Carnot, obrigado a exilar-se pelos triúmviros do Frutidor, foi possível a Bonaparte apresentar um balanço, feliz para ele, de sua campanha italiana⁸⁹.

Tais relatos “felizes” de Napoleão, como dito mais acima, foram os que chegaram a Julien, conforme pode ser percebido pelo enredo do livro. Como ele é representativo da sociedade francesa, podemos pensar que uma enorme parcela dela teve apenas conhecimento dessa versão da “História”, não compartilhando de fato da situação do general durante e após as batalhas, na maioria das vezes delicada e de difícil solução, com deserções, perdas aos milhares e uma grande resistência do Império dos Habsburgo às forças francesas.

Visto isso, compreendemos que a vontade de se tornar parte de um desses dois grupos constitui parte do imaginário de uma geração francesa, cuja vontade era conseguir um melhor padrão de vida, fosse nas fileiras dos exércitos napoleônicos ou através de uma igreja poderosa e novamente consolidada⁹⁰. A carreira eclesiástica poderia propiciar a Julien um poderio junto à religião oficial do Estado, uma vez que “sob Carlos X, a aliança entre o Trono e o Altar, as manobras ocultas da Congregação, o poder dos jesuítas cuja Companhia fora restabelecido em 1814, tudo associa o regime dos Bourbon à Igreja Católica”⁹¹. Afastadas do poder sobre o período

88 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op. Cit, p. 65.

89 RICHEL, Denis. *A Campanha da Itália*. p. 16.

90 Apesar de tratar-se de um período em que a aliança trono-altar era estabelecida e forte, grande parte do antigo clero sofria pressões por parte da população, não conseguindo, assim, o domínio de outrora.

91 A Congregação era uma associação fundada pelos jesuítas durante o Império e reunia membros leigos e

revolucionário e depois no Império Napoleônico, com a Restauração as instituições da Igreja de Roma voltaram a possuir uma enorme influência no governo da França.

Existem personagens que aparecem e desaparecem em momentos e circunstâncias totalmente diferentes, além da já citada Elisa, por exemplo, ex-empregada da família de Rênal, cujo frustrado amor que sentira por Julien levou-a expor o envolvimento de sua ex-patroa e o criado para o velho cura e o novo padre responsável pela paróquia. Ou então o cavaleiro de Beauvoisis, ao menos seu nome é citado, quando um cantor chega a Vèrrières:

Sr. prefeito, sou signor Geronimo. Aqui está uma carta que o cavaleiro de Beauvoisis, adido na embaixada de Nápoles, mandou me entregar na minha partida. Isso faz apenas nove dias, acrescentou o signor Geronimo, olhando com uma expressão alegre a Sr.^a de Rênal. O signor de Beauvoisis, vosso primo e meu bom amigo, senhora, disse que sabeis italiano⁹².

Poderia ser só uma referência a um primo da Sr.^a de Rênal, que enviava lembranças e recomendações pelo seu amigo. Todavia, essa figura ressurgiu no romance, bem mais à frente, na passagem em que Julien envolveu-se em um duelo contra o cavaleiro. Em uma passagem mais à frente, o cocheiro deste nobre senhor havia usado os cartões de visita de seu patrão. Ao discutir com Julien, o cocheiro do nobre cavaleiro de Beauvoisis⁹³ se passou por seu patrão e atirou na cara do protagonista um dos cartões desafiando-o para um duelo, que Julien não recusa. Mas ao ir até o endereço indicado descobre que havia sido o empregado que o havia desafiado para o duelo e não um nobre. Seguiu-se uma discussão e uma confusão na porta do cavaleiro, que fez com que este acabasse aparecendo e tomando conhecimento do que havia ocorrido. Como um cavaleiro nunca poderia recusar um convite ao duelo, mesmo que tenha sido realizado por um empregado utilizando-se de seu nome, ele confrontou-se com Julien, e o feriu com um tiro no braço.

(...) ataram-no com lenços embebidos em aguardente, e o cavaleiro de Beauvoisis pediu cortesmente a Julien a permissão de reconduzi-lo a sai casa, na mesma carruagem que o trouxera. Quando Julien indicou a mansão de La Mole, houve uma troca de olhares entre

eclesiásticos para reanimar, na França, a religião católica. A volta dos jesuítas foi tomada como símbolo do retorno de um governo baseado no Antigo Regime, restabelecendo os valores do período anterior à Revolução Francesa.

92 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op.cit, p. 158.

93 Tal cavaleiro era primo da madame de Rênal e foi ele quem a indicou para o cantor Geronimo, tratado mais abaixo.

Ao descobrir que havia duelado com um simples secretário do marquês, o cavaleiro de Beauvoisis começou a cogitar que poderia haver a ameaça de um ridículo nisso tudo, pois não era uma situação muito agradável a um nobre francês duelar como igual contra um *domestique*. Naquela mesma noite, para se salvaguardar de uma possível zombaria pública, “o cavaleiro de Beauvoisis e o amigo disseram em toda parte que aquele Sr. Sorel, aliás, um jovem perfeito, era filho natural de um amigo íntimo do marquês de La Mole, o que foi aceito sem dificuldade”⁹⁵. O cavaleiro usou de uma pequena mentira ou uma pequena falsidade para não ter seu papel social e, conseqüentemente, seus bríos ameaçados.

Outra figura que reaparece, e demonstra que os personagens secundários são fundamentais no romance, é o padre Castanède, subdiretor do seminário e “inimigo do Sr. Pirard, que suspeitavam de jansenismo”⁹⁶. Tal padre ressurgiu no enredo, ao mesmo tempo em que o cantor Géronimo. Julien levava uma carta do marquês para o exterior, a qual os jesuítas tentavam interceptar por tratar de assuntos contrários à vontade real e deles próprios, pois era preciso “decidir entre o altar e Paris”⁹⁷, terminando assim com a aliança que será mencionada mais abaixo.

*O padre Càstenede, chefe da policia da Congregação em toda fronteira norte, felizmente não o reconheceu. E os jesuítas de Estrasburgo, embora muito zelosos, não pensavam de modo algum em observar Julien que, com sua medalha e sobrecasaca azul, parecia u jovem militar muito ocupado com sua pessoa*⁹⁸.

Nessa tentativa de interceptação de uma carta que não sabia de onde provinha ou quem levava, acabaram sedando Gerônimo com láudano. Para isso inseriram o sonífero no vinho. Nesse momento em que Julien funciona como um “agente especial” para o marquês, ressurgiram duas figuras que marcaram a formação de nosso protagonista, uma ainda na sua cidade natal e a outra no seminário: o chefe da polícia da congregação, ex-professor seu no Seminário de Besançon, e o

94 Idem, p. 276.

95 Idem, p. 277.

96 Idem, p. 182.

97 Idem, p. 389.

98 Idem, p. 393.

cantor que conheceu na casa dos Rênal.

Outro personagem que também reaparece, no fim do livro, é o abade Frilair que, enquanto vigário geral, prometeu a Mathilde tentar a absolvição de Julien, já que possuía entre o júri seis pessoas que lhe deviam favores. Porém não tentou absolver o protagonista e por unanimidade Julien foi condenado. Escolhi para mencionar esses personagens secundários em específico, pois são alguns que aparecem em momentos cruciais das atividades e da vida de Julien.

Acredito que esses reaparecimentos de personagens têm como intuito provocar uma sensação de “*deja vu*”, pois se têm a sensação de já ter lido sobre eles em alguma parte do livro, porém sem ter uma certeza absoluta, dada a quantidade de integrantes secundários do romance. Segundo Carlo Ginzburg, o leitor fica em dúvida se já os viu ou não, devido a uma grande variação da inserção deles na trama. Stendhal usou o “discurso direto livre, embora muito mais estruturado do que o fluxo do monólogo interior, [e que] põe o leitor numa relação estreita, quase íntima, com os personagens mais importantes do romance”⁹⁹. Creio que não somente os principais como também os secundários, como Frilair, Fouqué, Elisa, têm essa característica, uma vez que o objetivo de Stendhal era “desorientar o leitor, imprimindo na narração um ritmo febril, baseado numa pontuação quebrada e fragmentada, que introduz mudanças inesperadas de pontos de vista”¹⁰⁰. Não somente a pontuação fragmentada, como também o reaparecimento de personagens, propicia essa desorientação.

A fragmentação da escrita e a desorientação que aparece nas linhas do romance podem ser vistas como um reflexo do período em que o livro foi escrito, da mudança que ocorria frequentemente na França e, com isso, as mudanças de posturas e atitudes podem ser elucidativas para percebermos como a situação social era instável. Creio que este clima de instabilidade foi transmitido ao romance, pelo ritmo febril da escrita stendhalina. No período de formação do autor, temos na França: fim do Absolutismo, Revolução Francesa, Napoleão Bonaparte (sua queda e sua volta no Governo dos Cem Dias), Restauração Francesa, substituição Monárquica, com a morte de Luís XVIII, por Carlos X, e por fim o fim Dinastia Bourbonica, com a Revolução de 1830.

Josué Montello diz que há mais de quarenta personagens, entre principais e secundários e que “Stendhal tem para cada um a nota psicológica inconfundível”¹⁰¹. Junto com a caracterização de cada personagem, Stendhal tentava, no meu entender, demonstrar pela sua escrita o ritmo febril e

99 GINZBURG, Carlo. *A Áspera verdade*. Op. cit, p.179.

100 MORETTI, F. apud GINZBURG, Carlo. Idem. p., 181.

101 MONTELLO, Josué. *O vermelho e o negro* – de Stendhal. Op. cit, p. 300.

propenso a mudanças da França dos primeiros trinta anos do século XIX, período visto como um dos mais conturbados e problemáticos da História do país.

2.3. Os reflexos da Aliança Trono- Altar, A Revolução de Julho e os Salões: grupos, mudanças e permanências na França, de inícios do oitocentos.

A virada do século XVIII para o XIX se constituiu, para Stendhal, como o período de seu primeiro serviço militar. Nessa época trabalhou no Ministério da Guerra, participando das campanhas napoleônicas na Itália. Desse período proveio sua admiração por esse país, pois “estava ali bem junto ao mais letrado dos comissários de guerra”¹⁰². No final de 1801 voltou à França e em seguida pediu desligamento do exército, mas continuou nos serviços burocráticos do Estado Francês.

Entre 1806 e 1814 Stendhal conseguiu alcançar postos como Inspetor da Coroa, aproximou-se de ministros e virou intendente. Depois da queda de Napoleão, partiu para Milão e começou, como ele mesmo caracteriza, sua vida de escritor.

Quando do seu regresso de Milão para Paris, em 1822, Stendhal começou a colaborar em jornais como *Le Moniteur*. Nessa parte de sua vida parisiense se tornou amigo de grandes liberais como Paul Louis Courier¹⁰³, que atacava em seus escritos principalmente a Aliança Trono-Altar - que consistiu na aproximação entre os membros do clero e a monarquia - e defendia a liberdade de expressão. Esses pontos de vista de Courier podem ser vistos em *O vermelho e o negro* no capítulo intitulado “A discussão”, no momento em que mencionou que

*o trono, o altar e a nobreza podem perecer amanhã, senhores, enquanto não tiverdes criado em cada departamento uma força de quinhentos homens devotados ou entre a liberdade de imprensa e a nossa existência como fidalgos, há uma guerra de morte e ainda o exército não está organizado senão no interesse do trono altar*¹⁰⁴.

102 SAINTE- BEUVE, Charles Augustin. Introdução: o sr. De Stendhal, suas obras completas. Op.cit, p. 11.

103 Cf: WINOCK., Michel. *Vozes da liberdade*. Op.cit.

104 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op. cit, p. 385.

Essa Aliança entre a Monarquia e o clero, criticada por Paul Louis Courier, o liberal, e Stendhal, já havia ocorrido na França em meados de 1680, o que correspondeu ao período da formação de um Estado Moderno nesse país.¹⁰⁵ Courier

*ataca o governo que se julga capaz de propiciar a volta da religião, zomba do autor do Gênio do Cristianismo [Chateaubriand], que fala de tudo em sua apologia, salvo de teologia. Até o fim da vida o vinhateiro helenista usará seu talento para alimentar o anticlericalismo de seus compatriotas*¹⁰⁶.

Essa aliança entre o Trono e o Altar, sob Carlos X, juntamente com as manobras ocultas da Congregação, o poder dos jesuítas, cuja Companhia se restabeleceu em 1814, tudo associava o regime do deposto à Santa Sé de Roma, uma vez que “combater os Bourbon era combater, num mesmo impulso, o poder de uma Igreja em que se apoiava o trono restaurado; ser liberal era ser, geralmente, anticlerical, como Courier e Béranger”¹⁰⁷. Assim o pensamento de um dos amigos mais próximos de Stendhal ganhava reforços com a idéia de “matar dois coelhos com uma cajadada só”. Tal intento só foi alcançado com a Revolução de 1830, tratada adiante.

Um ponto que também deve ser levado em conta é que entre 1814 e 1830 a França se encontrava no período da Restauração, que se caracterizava pela volta de características do Antigo Regime, com a dinastia dos Bourbon no poder¹⁰⁸. Stendhal caracterizou esta época como a de dedicação a escrever romances, pois foi colocado em licença de seus cargos no Estado Francês, com uma pensão por serviços prestados. Começou a escrever suas primeiras obras nesse período e colocou, em sua biografia, como a sua principal atividade, dedicando-se quase exclusivamente à escrita.

No período após a queda de Napoleão, os Bourbon voltaram ao poder, primeiro com o governo de Luis XVIII, que foi o monarca francês de 1814 a 1824, e depois com o reinado de Carlos X¹⁰⁹, que governou de 1824 até 1830. A queda desse último se deu após o seu embate com a

105 LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Saint Simon ou o sistema da Corte*. Tradução de Sérgio Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

106 Courier também dizia que era filho do quatro de Agosto de 1789, quando a Revolução Francesa aboliu os privilégios da nobreza. WINOCK; Op.cit, p. 102.

107 Idem.

108 Cf.: RÉMOND, René. *O século XIX 1815-1914: Introdução à história do nosso tempo*. 8 ed. Tradução de: Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 2002. Essa a família derrubada na Revolução Francesa, em 1793.

109 Luís XVIII, conhecido também como Duque d’ Anjou e Conde de Provença, era irmão de Luís XVI, o monarca

Câmara e o fracasso do seu decreto que suprimia os direitos políticos do parlamento.

Carlos X era o caçula dos Bourbon e acreditava que seu irmão, Luís XVI, caiu por conta da série de concessões que fez a fim de manter-se no governo. Teria adotado uma postura conservadora e dito: “Gosto mais de andar a cavalo do que a carroça”¹¹⁰ – em uma alusão aos condenados que eram levados a guilhotina. Sua decisão foi tomada com as ordenações de julho de 1830, pelas quais o rei declarou guerra à Câmara e o regime representativo foi deixado “para as calendas gregas”¹¹¹. Esta postura desencadeou as revoltas que culminaram no fim da dinastia Bourbonica¹¹², pois era composta de movimentos liberais “que se produzem em nome da liberdade, contra as sobrevivências ou retornos ofensivos do Antigo Regime”¹¹³.

Para a supressão dos direitos políticos, Carlos X usara a prerrogativa da Carta Constitucional de poder total ao monarca, com a desculpa de proteção à organização do Estado Francês¹¹⁴. Não somente a não-aceitação do fim da representatividade política na França conduziu à queda do monarca; havia ainda o “agravante das más colheitas, a alta dos preços, as conseqüentes dificuldades do artesanato e da indústria, a queda dos salários, o marasmo dos negócios [que] alimentaram o país e o descontentamento popular¹¹⁵”. A própria passagem de Mathilde e a Sr^a de Rênal tentando chegar a tal monarca mostra que o caçula dos Bourbon era quem governava a França, retratada no livro.

Carlos X, acreditando que a entrada vitoriosa de tropas em Argel iria facilitar a aceitação das medidas tomadas por ele, assina uma ordenação, que primeiro

suspende a liberdade de imprensa; só os jornais autorizados poderiam circular; as prensas e os tipos dos jornais que transgredirem a lei serão apreendidos ou inutilizados. Numa segunda ordenação o rei declara uma nova dissolução da Câmara dos Deputados. As duas últimas definem um regime de eleições que garantem que a maioria de direita (haverá somente deputados de departamentos, em prejuízo dos deputados distritais) e o calendários de 6 e 13 de setembro. De modo que a prerrogativa real é rigidamente mantida contra o

guilhotinado durante a Revolução Francesa. Carlos X, ou Conde de Artois, também foi irmão de Luís XVI.

110 CARLOS X apud WINOCK, Michel. Op. cit. p., 134.

111 Idem.

112 Cf.: Idem.

113 RÉMOND, René. O século XIX 1815-1914: Introdução a história do nosso tempo. 8 ed. Tradução de Frederico Pessoa de Barros: São Paulo: Cultrix, 2002, p. 14.

114No artigo 14 da Carta assim estava estipulado: “O Rei é o chefe supremo do Estado. Ele comanda as forças de terra e mar, declara guerra, faz tratados de paz, de aliança e de comércio, nomeia todos os funcionários da administração pública e faz os regulamentos e as ordens necessários a execução das leis e da segurança do Estado.” WINOCK, Michel. Op. cit, p. 67.

115 Idem, p. 154.

A citação acima também nos mostra que a crítica à falta de liberdade de imprensa, mencionada por Stendhal e Courier ganhava forças, e que a insatisfação compartilhada pelos dois foi um dos fatores decisivos para a queda de Carlos X¹¹⁷. A Revolução de Julho de 1830 findou com a Restauração tão duramente criticada e ironizada de forma sutil pelo autor. É importante ressaltar que o seu cargo de cônsul em Trieste, pedido e conseguido através do convívio de salão, foi homologado após a consolidação de Luis Felipe, em 1830, no trono francês. Devemos perceber que as revoluções do século XIX, segundo René Remond, foram dirigidas contra a ordem estabelecida¹¹⁸. Entretanto, em Winock

*a Revolução de 1830 vezes é considerada um truque ilusionístico muito barulho e muita morte para pouca coisa: a substituição de uma dinastia por outra, de uma bandeira por outra e de uma Carta outorgada por uma Carta votada (e mal- e- mal modificada) tudo isso em benefício de uma burguesia que, afinal, sai vitoriosa contra uma aristocracia que só precisou se refugiar em suas terras. [...] Na França o advento de Luís Felipe não pôe absolutamente fim a agitação política e as reivindicações populares. A abolição oficial da censura encoraja a proliferação de jornais, enquanto os clubes e as sociedades de pensamento alimentam o fogo da Revolução*¹¹⁹.

Em *O vermelho e o negro* Stendhal esclareceu que a obra estava prestes a ser publicada em 1830, quando os acontecimentos de julho “vieram dar a todos os espíritos uma direção pouco favorável aos jogos da imaginação, temos motivos para acreditar que as páginas seguintes foram escritas em 1827”¹²⁰, inserindo tal colocação em uma “Advertência do Editor”. Percebo que o autor não revisou inteiramente a obra para ser lançada, fez apenas algumas inserções como, por exemplo, Louis Lablanche, um amigo seu que havia feito uma apresentação de canto em Paris no dia quatro

116 Idem, p. 155.

117 Devemos também perceber que Carlos X, Conde de Artois, era o segundo na linha de sucessão e assumiu o trono em 16 de setembro de 1824, pelo fato de Luís XVIII não ter tido filhos. Percebemos assim que dois anos depois da volta de Stendhal a Paris um novo rei assumiu o trono da França, sendo que, se Luís possuía uma atitude política moderada, Carlos X era mais autoritário em relação às suas proposições.

118 REMOND, René. *O século XIX*. Op.cit. A Revolução de Julho pode ser vista como contestatória do restabelecimento das regras do Antigo Regime que voltaram a valer na França do princípio do século XIX com o retorno da dinastia dos Bourbon ao poder.

119 WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade*. Op.cit. p. 173.

120 BEYLE, Henri [Stendhal] *O vermelho e o negro*. Op. cit., p.8.

de novembro de 1830 e é retratado na figura do cantor Géronimo, podendo essa parte ter sido ditada na véspera da sua partida para Trieste¹²¹. Algumas outras colocações, como essa que alude ao período e aos meses subsequentes a julho de 1830, também serão apontadas mais abaixo. O que pode ser notado com a colocação de Stendhal aludindo à escrita da obra em 1827, e posteriormente em uma auto-resenha de 1829, foi sua vontade.

O que pretendo é ressaltar o fato de que Stendhal escreveu sua obra no calor dos acontecimentos de Julho de 1830 e nos meses subsequentes à derrocada do último Bourbon do trono francês. Alguns levantam que o autor pretendia sugerir uma representação pontual da agonia que perpassava a sociedade da Restauração.

(...) até Auerbach se deixou enganar-se que O vermelho e o negro era uma representação pontual da sociedade francesa. Pontual, sem dúvida nenhuma: mas as características descritas eram destinadas a se prolongarem muito além da sua localização original, como Stendhal sugeriu em um dos dois subtítulos de “O vermelho e o negro”: “Crônica do século XIX”. Numa nota de rodapé posta no fim do romance, que a primeira vista assinala o valor puramente arbitrário dos lugares em que ela se desenrola (Verrières, Besançon), Stendhal acenou para as implicações históricas mais gerais da história contada por ele: Nos países que reina a opinião pública, o que de resto proporciona a liberdade, tem-se o inconveniente de que ela se imiscui até no que lhe diz respeito, por exemplo, na América e na Inglaterra.

Com uso de termos como “opinião” e “liberdade”, que evocam a atmosfera política da Revolução de 1830, Stendhal indicou a importância do romance para a França do episódio posterior a Restauração. A referência à Inglaterra e América era igualmente eloquente. Para Stendhal, os dois países simbolizavam o futuro, um futuro tétrico, em que todas as paixões desapareceriam, salvo uma: a paixão pelo dinheiro¹²². [grifos nossos]

A obra foi idealizada em 1829 em Marselha e a primeira edição saiu em finais de 1830¹²³, tendo o contrato sido assinado com o editor em 8 de abril desse último ano. Stendhal revisou a obra a partir do que foi dito, ou seja, no decurso dos acontecimentos de Julho e a posteriori. Como se trata de uma obra extensa, existem indícios de que ele não mexeu na estrutura inteira do romance. Um exemplo é a nota de rodapé que diz: “esta folha redigida antes de 25 de julho de 1830 foi impressa em 4 de agosto [nesse intervalo ocorreu a insurreição popular que pôs fim à Restauração e instituiu a Monarquia de Julho]¹²⁴”. Stendhal ansiava por uma mudança nas estruturas francesas

121 GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

122 Idem, p.179- 180.

123 STENDHAL [Henry Beyle]. *Le rouge et le noir*. PRÉVOST, Jean; RENARD, Colette (orgs). Paris: Didier, 1968.

124 STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Op. cit., p. 294.

representativas do período da Restauração e parece tê-la inserido em sua obra durante a revisão em algumas pequenas passagens, onde claramente transparecem atitudes favoráveis a mudanças de postura na política e na sociedade francesa.

Os acontecimentos de julho a que se refere Stendhal na figura da Monarquia de Julho ou na Advertência são conhecidos como os Três Gloriosos: os dias 27, 28 e 29. A primeira data marca a saída dos jornais *Le National*, *Le Globe* e *Le Temps*.

Sem autorização a polícia, acompanhada de serralheiros, entra nas gráficas de La National e Le Temps para quebrar as prensas. Ocorrem incidentes em Paris [...] Os deputados poderiam ter constituído um contrapoder. Nem todos estão em Paris, é claro, pois a dissolução foi decretada antes da abertura da sessão [...] Uma revolução de fato, pois uma multidão ocupa as ruas do centro de Paris. O grande quadro de Eugène Delacroix, A liberdade guiando o povo, que será exposto no Salão de 1831, retrata esses combatentes de julho, os operários ao lado dos pequenos burgueses, os civis com os alunos da Politécnica, as crianças com adultos. Os canteiros de obras da capital oferecem material para a luta: tijolos, pedaços de pau, pedras e tantos outros projéteis lançados contra as forças da ordem, que à tarde, desferem os primeiros tiros mortais¹²⁵.

No dia 28 de julho se declarou estado de sítio e a população tomou as ruas de Paris e a guerra continuou, sendo vista por alguns como um momento de pura selvageria e por outros, na maioria das versões, como uma alegria generosa¹²⁶ que dominava tudo. Retratando esses acontecimentos, a Condessa de Boigne exclamou: “a consideração que o povo conferiu às pessoas que pareciam pertencer às classes mais altas da sociedade”. Comentou também que em volta das barricadas não se ouvia “uma palavra grosseira. Nunca a polidez e a urbanidade reinaram tanto em Paris”¹²⁷.

Entre esses dias, dois líderes políticos que se destacaram e conduziram à queda da monarquia foram: o General La Fayette e o banqueiro Lafitte, enviando pessoas para que pudessem conversar com o rei, que se encontrava fora de Paris. Marmont, um dos representantes do rei, não aceitou a proposta dos revoltosos e não tomou nenhuma medida para que se pudesse negociar as querelas.

125 WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade*. Op.cit., p., 158-159. Devemos lembrar também que as reformas feitas por Haussman, na década de 50, em Paris, tiveram como um dos principais intuítos impedir as barricadas quando das revoltas populares. Os grandes bulevares, característicos da capital francesa, ainda eram inexistentes no tempo de nosso literato. Cf. BERMAN, Marshall. Op.cit.

126 REMUSAT apud WINOCK, Michel. Idem. p.158

127 Condessa de Boigne apud WINOCK, Michel. Idem. . p.159.

O general La Fayette, que ajudava a conduzir as negociações políticas durante a Revolução de Julho de 1830,

*ascendeu, por aclamação, ao comando da Guarda Nacional parisiense [...] como um dos últimos heróis de 1789 ainda vivos, não terá sido um símbolo, portador de uma esperança que se quis honrar na pessoa dele? [...] Desde o envolvimento com a Revolução Americana até a oposição sob a Restauração, ele encarnou a crença nos grandes princípios de 89*¹²⁸.

O líder da Revolução de Julho era portador de uma postura liberal durante a Revolução Francesa e tentou conciliar os interesses dos Estados Gerais com os da Monarquia, o que lhe trouxe problemas nos círculos aristocráticos de Versalhes. Mas era bem querido na cidade de Paris, defendia a necessidade de Luís XVI aceitar as condições de uma monarquia parlamentar, e assim garantia a permanência do monarca no trono francês. Stendhal deixou um retrato bastante cruel de La Fayette.

*A cena se passa em 1821, no salão dos Tracy, freqüentado pelo autor. O próprio Stendhal ridiculamente ataviado com “enormes costeletas negras” que lhe dão, segundo ele mesmo admite, o aspecto de um “açougueiro italiano”, observa La Fayette “uma alta estatura e, em cima desse alto vulto, um rosto imperturbável, frio, insignificante como um velho quadro de família [...] O Sr. de La Fayette era muito simplesmente um herói de Plutarco. Vivia sem pensar no da seguinte, sem muito espírito, fazendo simplesmente como Epaminondas, a grande ação que aparecesse. E enquanto isso, apesar da idade [nascido em 1757, La Fayette tinha então 64 anos como Carlos X, seu companheiro de jogo de péla], ocupou-se somente em dar apertões por detrás da anágua (vulgo agarrar o traseiro) de alguma mocinha, e isso com freqüência e sem muito constrangimento”*¹²⁹.

Acreditando em Stendhal, sobre La Fayette ficar à espera de “alguma grande ação” para agir, temos que concordar que nove anos após esse relato do autor de *O vermelho e o negro*, acontecido no salão dos Tracy, uma das grandes oportunidades que foram “levadas” ao general foi a aclamação para guiar a Guarda Nacional parisiense durante o período subsequente à Revolução de Julho, se acreditarmos na impressão que o general La Fayette deixou para Stendhal.

No último dia dos Três Gloriosos, 29 de julho, finalmente, o vento viraria a favor dos

128 GUENIFFEY, Patrice. La Fayette. In: Furet, François; OZOUF, Mona. *Dicionário crítico da Revolução Francesa*. Op.cit. p., 251.

129 STENDHAL apud WINOCK, Michel. *As Vozes da liberdade*. Op. cit., p. 86.

insurrectos:

Marmon estava instalado no reduto do Louvre e das Tulherias, acha-se imediatamente em má posição. Os tiros partem das duas margens do Sena. Os revoltosos conseguiram armas de diversas fontes, soldados desertaram, Alexandre Dumas é visto de arma na mão ao lado do Institut de France. As tropas de Marmon têm falta de munição e víveres. Vendo-se cercado por todos os lados, as Tulherias invadidas... Começa o pânico. Nesse meio tempo, uma nova reunião tem lugar na casa de Laffite, as 11 horas de 29 de julho. A revolução começa a assustar: no Hôtel de La Ville, agitadores querem ir as ruas de fato¹³⁰.

Na adaptação para filme, existe uma cena em que há uma clara alusão aos acontecimentos de Julho de 1830. Deve-se levar em conta que o filme foi uma produção dos anos de 1990, portanto com várias adaptações do romance escrito. O conde Norbert entra assustado em casa e diz:

*Meu pai, as pessoas bloqueiam as ruas e marcham rumo ao Louvre e as Tulherias.
Marquês- Mas o que está se passando?
Norbert – O rei não está mais em Saint- Cloud. Ele vai abdicar.
Marquês – Os tempos insanos estão de volta!¹³¹*

Carlos X cedeu e demitiu Polignac, um de seus ministros que geravam insatisfação popular. Porém era tarde demais e sua deposição estava em tramite, levando assim à ascensão de Luís Felipe, “duque de Orléans do ramo mais novo dos Bourbon, cuja família demonstrou patriotismo mesmo em 1789¹³².” A saída orleanista, proposta por Lafitte, teve como intuito “impedir a organização de uma república, de modo que é preciso agir rápido contra os republicanos e, ao mesmo tempo, contra os legitimistas que se vêem a salvo com a abdicação de Carlos X em favor do neto, Henrique V”¹³³. Luís Felipe nem tinha conhecimento do que ocorria, e pares da França ficam a decidir entre o Duque de Orleães e Henrique, sendo o escolhido o primeiro, em agosto, pois Carlos ainda achava

130 O Hotel de la Ville é a sede do governo municipal de Paris.

131 VERHAEGHE, Jean- Daniel. *The red and the black*. Paris: TELEFRANCE/ TF1/Koch Lorber, 1997, 207 min, cores.

132 Idem, p.162.

133 Idem, p. 163.

que poderia renunciar a favor de seu neto.

Em agosto o antigo rei foi forçado a partir para o exílio, Luís Felipe foi entronizado como rei dos franceses e uma nova Carta mais liberal foi aprovada:

(...) o catolicismo não é mais a religião oficial de Estado; o uso de ordenações é estritamente regulamentado, as Câmaras aceitam a iniciativa parlamentar, a bandeira tricolor substitui a bandeira branca. As leis orgânicas que a complementam, votadas em 1831, reduzirão as contribuições diretas do censo eleitoral de 300 para 200 francos, o que praticamente resultará em dobrar o corpo eleitoral- ainda estamos longe do sufrágio universal. A Guarda Nacional, milícia da burguesia e de novo regime, será restabelecida e reorganizada. Finalmente, o pariato deixará de ser hereditário¹³⁴.

Como podemos perceber, Stendhal tentava, através de despistes, chocar a sociedade e chamar a atenção para alguns aspectos verdadeiros e não somente os “belamente ilustrados”. Queria que sua obra fosse problematizada e que os grupos sociais reconhecessem nelas a sociedade que os cercava. Para isso usava a liberdade poética típica dos literatos. Como Johan Huizinga bem nos alertou acontecimentos e eventos que eles podem afirmar, os historiadores podem apenas conjecturar¹³⁵. As obras artísticas, de uma forma geral, nos ajudam a entender o que guiava a sociedade em determinado período¹³⁶, uma vez que,

Testem suas fantasias no material, no material de sua fantasia que está sempre assumindo novas formas. A qualquer momento podem ir por aqui ou por ali. Podem sair dos trilhos, e depois dizer a si mesmos quando dão um passo atrás: “Isto não funciona, não soa bem, não está bom. É fácil e trivial, se desmorona, não nos une em uma estrutura firme e integrada”. Portanto, não é apenas a dinâmica interna do fluxo-fantasia, nem apenas a corrente de conhecimentos que estão envolvidas na produção de uma obra de arte, mas também um elemento controlador da personalidade, a consciência artística do produtor, uma voz que diz: “Agora sim, está como deve ser; deste jeito soa bem, parece bom, sente-se bem, e não daquela maneira”. Se a produção se move ao longo das trilhas conhecidas, esta consciência individual fala com a voz dos padrões sociais da arte¹³⁷.

134 Idem, p. 169.

135 Cf.: HUIZINGA, Johan. Problemas de Historia de la Cultura. [s.n.t]

136 A partir dessa premissa, a vertente do *Giro Lingüístico* considera a Literatura uma das áreas mais complementares à História e que vem a reforçar a compreensão do passado. Cf.: PALTÍ, José Elias (org.). *Giro Lingüístico e História Intelectual*. Buenos Aires: Universidade de Quilmes [s.d.] Além da Literatura, o Giro Lingüístico busca relações com a Antropologia e Filosofia.

137 ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 62.

Como já foi mencionado, Stendhal escreveu seu romance no período da Restauração Francesa, regime político que condenava. Todavia, na narrativa do romance percebemos a lógica do Antigo Regime, principalmente a Sociedade de Corte e as formas e normas comportamentais dos três grupos envolvidos na ascensão vertiginosa de Julien “através de estratagemas diversos”¹³⁸. Os aspectos da sociedade de corte foram totalmente guiados por uma lógica de associação entre capital simbólico e social¹³⁹, na qual o pensamento deveria se mostrar através de atos e atitudes do grupo ao qual se pertencia.

Um aspecto interessante a ser notado em *O vermelho e o negro* é ter sido escrito durante o período da Restauração Francesa é o fato de ele apresentar características de um Antigo Regime que contrapõem-se aos ideais da Revolução, quando os benefícios estamentais foram atacados e rechaçados. Entretanto, com Napoleão restabeleceu-se uma nobreza de serviço e se recuperaram os ideais de um comportamento monárquico, após as vitórias da Campanha da Itália.

*Bonaparte transformou o Castelo de Mombello, perto de Milão, em uma verdadeira corte, onde recebia, todos misturados, admiradores vindos de Paris e enviados das cidades italianas. Era uma corte onde se viam, lado a lado, verdadeiros parasitas, a começar pela família do senhor da casa, e os mais notáveis representantes do mundo das ciências e das artes*¹⁴⁰

Essa estrutura da corte napoleônica foi transplantada para Paris, quando da coroação do general, e sabemos que o próprio Rei Carlos X, depois da queda de Napoleão, restabeleceu os rituais do antigo sistema monárquico, com a legitimidade dinástica, recuperando inclusive rituais como a sagração real, consolidando novamente os valores do período anterior a Revolução¹⁴¹.

Na vida de Stendhal percebemos que um de seus protetores era o Conde de La Mole¹⁴²,

138 ABENSOUR, Miguel. Le Rouge et le Noir à l’ombre de 1793? In: _____. *Critique de la politique*. Paris: 2006, UNESCO. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001460/146025fo.pdf> . Acesso em: 16 de dezembro de 2006, às 21h03min.

139 Cf.: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

140 RICHET, Denis. Op. cit., p. 13.

141 Cf.: CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

142 Interessante perceber que o Conde de Molé foi primeiro ministro francês no reinado de Luis Felipe. Disponível em: http://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/m/mole_louis.htm. Acesso em: 15 de outubro de 2007.

homógrafo do marquês do livro. O autor teve em sua formação os mesmos ambientes aristocráticos que cercavam Julien, caracterizando sua escrita a partir de um quadro de “vivência e experiência”¹⁴³. Segundo muitas análises de *O vermelho e o negro*, existiram três momentos fundamentais para essa a ascensão social de Julien Sorel: seu trabalho de preceptor, já mencionado, seus estudos no seminário de Besançon e, finalmente, o emprego de secretário pessoal do marquês¹⁴⁴.

Uma característica da sociedade francesa desse período é o fato de o literato freqüentar os salões da Madame de Castellane¹⁴⁵ e o de Madame de Ancelot. Esses lugares de sociabilidades¹⁴⁶ constituíam para Stendhal “o campo onde busca desesperadamente a atenção da mulher conhecida ou desconhecida, que o transportará para além do corriqueiro, das conveniências, do convencional”¹⁴⁷. A busca da mulher nos salões, segundo sua autobiografia e alguns trabalhos que abordam Stendhal, provém do interesse dele por aquelas mulheres que seduzem e se distanciam, que se oferecem e depois se retraem. Essa forma de agir das mulheres, tão admirada por Stendhal, pode ser percebida como a “*coqueteria*”, que é a “forma lúdica de erotismo, que joga alternativamente com promessas e retraimentos alusivos”¹⁴⁸.

Além dessa busca pelo objeto amado, o salão funcionou para Stendhal como uma porta para conseguir, novamente, seu cargo público¹⁴⁹, uma vez que

O cargo que há muito deseja é o de governador; aspiração que confessa a Guizot, quando este o recebe em 3 de agosto. Mas ele não agrada ao novo ministro do interior: diletante demais, cáustico demais, espiritual demais. Beyle pensa então em um consulado. Solicita-o ao conde Mole, ministro das Relações Exteriores, ao qual encaminha essa súplica: “o Sr. Beyle profundamente grato por ainda considerarem útil para alguma coisa, apesar de seus 47 anos de idade e 14 de serviço, comunica que se encontra absolutamente sem recursos... O Sr Beyle desejaria um cargo de cônsul geral em Nápoles, Gênova, Livorno. Se alguns

143 Uso esses termos no sentido proposto por Walter Benjamin. Vivência diz respeito às situações que o próprio indivíduo teve em sua trajetória, e experiência, às construções coletivas de determinados grupos, que propiciavam um sentido comum para os envolvidos. Cf.: BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. V. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

144 Cf.: KLEIN, Christine; LIDSKY, Paul. *Le Rouge et le Noir: Stendhal*. Paris: Hatier, 1971. LEVY, Ann – Deborah. *10 textes expliqués, Le Rouge et le Noir: Stendhal*. Paris: Hatier, 1987. LITTO, Victor. Preface. In: STENDHAL. *Le rouge et le noir*. [s.n.t].

145 A madame de Castellane, Cordelia, foi uma das amadas de Chateaubriand.

146 Uso o termo no sentido interacionista de Elias.

147 WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade*. Op. cit., p. 220.

148 SIMMEL, Georg. Sociabilidade - um exemplo de sociologia pura ou forma. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 174.

149 Mais uma vez acredito que a noção de tática e estratégia proposta para Certeau é perfeitamente adaptável para que consigamos perceber essa forma de conseguir o que se almeja.

dos senhores cônsules deixar a Itália. Se o consulado estiver muito acima daquilo que parecem ter a bondade de querer fazer por ele, pediria o lugar de primeiro secretário em Nápoles ou Roma”¹⁵⁰.

Essa tentativa de se inserir nos salões, com a presença de uma aristocracia influente, se explica pelo fato de que

esta classe social tem a seu favor o nascimento, o brilho dos títulos e o prestígio dos mondes. Em muitas regiões, ela conservava um ascendente incontestável. Ela controlava toda a espécie de instituições sociais, tem em mãos a maioria dos comandos militares, toma conta das embaixadas. Senhora da sociedade mundana, ela tem o monopólio dos clubes. Ela está ligada à Igreja¹⁵¹. [grifos nossos]

Ciente de que deveria pedir para obter favores, e sabendo que possuiu uma rede de pessoas que iriam intervir a seu favor, pelo fato de participar e frequentar salões, Stendhal enviou esse pedido, que foi apoiado:

Por um refugiado italiano Domenico Fiore, amigo de Mole, e pela Sr^a Victor de Tracy, nora do ideólogo Destutt de Tracy, um dos mentores de Beyle e amigo de Mme de Castellane, amante de Mole: ele frequentou os salões tanto de uma como de outra Mme de Castellanne também exerceu uma certa influencia sobre Émile Desages, um dos principais mentores do ministério. Graças a esses empenhos Beyle é nomeado cônsul em Trieste, território austriaco. Está salvo!¹⁵²

Em suma podemos perceber que os salões que aparecem no decorrer do livro foram retratados por um autor cuja inserção dentro dessas formas de sociabilidade era inconteste. Ao levar para o romance esses ambientes, ele o fez como alguém que possuía a vivência no interior dessas formas associativas. Porém, Stendhal criticou duramente os salões no decorrer de seu texto. Ainda que de uma forma não necessariamente sutil, ele tentou mostrar como muitos dos que conviviam no

150 WINOCK, Michel. Op. cit., p. 212

151 RÉMOND, René. Op. cit., p. 58.

152 Idem, p. 212.

salão faziam-no apenas para atingir seus interesses pessoais, inclusive ele mesmo, tal crítica aparece constantemente na figura de um acadêmico que espera ansiosamente na hora que os “olhos” do casal La Mole recaíam sobre ele e consiga sua nomeação para a Academia Francesa. Sua crítica também proveio, segundo Erich Auerbach, do fato de que

o enfado à mesa e nos salões desta família da alta aristocracia, acerca do qual Julien se queixa, não é um enfado comum; não provém da casual estupidez pessoal dos seres humanos que ali se encontram; há entre eles também alguns altamente instruídos, espirituosos, até importantes, e o senhor da casa é inteligente e amável; trata-se este enfado muito mais de um fenômeno político e sócio- econômico da época... Que diferença com a ousadia espiritual dos famosos salões do século XVIII, que evidentemente, nem sonhavam com os perigos que desencadeavam contra sua própria existência! Devido a consciência que se tem de que não mais se acredita na causa que se representa, e de que ela seria vencida a qualquer discussão pública, prefere-se falar somente do tempo, de música ou dos mexericos da corte¹⁵³.

Na adaptação do romance para o cinema, em 1997, há uma passagem muito elucidativa sobre este comportamento da corte. Ao entrar pela primeira vez no salão da Marquesa, o filme mostra como a maioria dos salões era organizada pelas mulheres da aristocracia¹⁵⁴. Ao chegar na porta o criado responsável por apresentar os convidados anunciou:

Sr. Julien de Sorel.

Norbert - Vamos jantar com um domestique¹⁵⁵.

Marquês acompanha Julien da porta até um canto da sala e diz:

- Arsène não falou com você sobre a roupa para depois das seis?

Julien - Uma roupa?

Marquês - Sim, sobre uma roupa convencional.

Julien - Eu vou trocar.

Marquês - Não. Tudo bem por essa noite.

O Marquês se dirige a uma mesa, onde existem alguns homens e faz a seguinte correção:

- Eu apresento o Sr. Julien Sorel. Não é “de” Sorel. Julien é meu novo secretário. Baron Coulis, a Baronesa, Visconde Sinclair, Lord Suffolk¹⁵⁶. [grifos nossos]

153 AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 406.

154 Cf.: CRAVERI, Benedetta. *La Cultura de la conversación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 22.

155 Mantenho a grafia da palavra na língua francesa pelo fato de se aproximar mais da concepção de Norbert Elias.

156 VERHAEGHE, Jean- Daniel. *The red and the black*. Paris: TELEFRANCE/ TF1/Koch Lorber, 1997, 207 min, cores. Esse diálogo foi retirado do filme.

Toda a cena se desenrolou em meio a um constrangimento por parte do marquês, que incorporava as rígidas estruturas da sociedade de corte. O uso da preposição “de” diz respeito somente à parcela da sociedade que era reconhecida como membro de um “monde”. Segundo Emmanuel Le Roy Ladurie existiu

um vasto domínio dos símbolos semânticos, materiais das categorias. No que diz respeito às palavras que definem ou assinalam os títulos, algumas se distinguem por sua pontuação: as filhas legítimas [do rei], por exemplo, são chamadas de madame, simplesmente ou madame, vírgula (como madame duquesa de Orleães, a qual é filha legítima por seu casamento; e não madame a duquesa de Orleães, título que só valeria, para uma simples neta legítima).¹⁵⁷

Dessa forma podemos compreender porquê o uso de uma preposição para um simples *domestique* causou mal estar para seu patrão: isto poderia abrir a possibilidade de quebra das rígidas categorias que deveriam separar Julien e um La Mole. Ao tentar se consertar essa “gafe” o intuito era (re) estabelecer o lugar do o protagonista, que deveria saber sua posição na hierarquia.

Ainda referindo-me aos ambientes de salão, ou mais precisamente à atração que exerciam naqueles que sonhavam com a ascensão social, finalizo o capítulo com outro grupo presente no livro: a burguesia. O senhor de Rênal, um dos personagens secundários do romance, exemplificava esse grupo burguês que ascendia socialmente e constituiu uma espécie da antiga nobreza de “robe”¹⁵⁸. O Sr. de Rênal seguiu uma carreira jurídica e administrativa, pois possuiu o cargo de prefeito de Verrières e, assim, um trânsito na burocracia estatal. Stendhal “oferece-nos primeiro a visão de uma linda cidadezinha do French-Comté, com seu prefeito monárquico, homem importante, rico, mediocrementemente tolo”¹⁵⁹.

Um aspecto que saliento no Sr. de Rênal é o fato de seus parentes frequentarem círculos da aristocracia parisiense.

157 LADURIE, Emmanuel le Roy. *Saint Simon ou o sistema da corte*. Op. cit.,80.

158 ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001, p. 88.

159 SAINTE-BEUVE. Introdução: o sr. De Stendhal, suas obras completas. Op.cit.

O prefeito de Verrières devia a reputação de espírito e principalmente de bom tom a meia dúzia de gracejos que herdara de um tio. O velho capitão de Rênal servira, antes da Revolução, no regimento da infantaria do duque de Orleães, e quando ia a Paris, era admitido nos salões do príncipe [...] Aliás. Como era muito polido, exceto quando falava de dinheiro, consideravam-no com razão, a personalidade mais aristocrática de Verrières¹⁶⁰.

Esse mesmo prefeito, que tentava adquirir uma distinção social privilegiando aspectos que negavam sua origem burguesa, apesar de possuir um fábrica de pregos, buscava como justificativa da antiguidade de sua família uma origem espanhola que teria se estabelecido na França durante o reinado de Luís XIV. Além disso, adotava práticas como se retirar para uma propriedade no campo, já que,

atento em copiar os hábitos da corte, o Sr. de Rênal instalou-se em Vergy logo nos primeiros dias da primavera; essa é uma aldeia famosa pela trágica aventura de Gabrielle. A umas centenas de passos das pitorescas ruínas de uma igreja gótica, o Sr. de Rênal possui um velho castelo com suas quatro torres e um jardim desenhado como o das Tulherias, com sebes de buxo e aléias de castanheiros podados duas vezes ao ano. Um campo vizinho, plantado de macieiras servia de passeio. Havia oito ou dez noqueiras, no fundo do pomar; sua imensa folhagem alcançava quase trinta metros de altura.

— *Cada uma dessas malditas noqueiras, dizia o Sr. de Rênal quando sua mulher as admirava, custa-me a colheita de meio alqueire, o trigo não pode brotar a sombra delas¹⁶¹.*

Percebo pela citação que o prefeito desejava em alguns momentos adquirir uma postura aristocrática para si e sua família, o que pode ser aplicado a uma grande parcela das famílias burguesas do período. Embora a mentalidade de busca pelo lucro se fizesse presente em sua forma de pensar, uma enorme parcela da burguesia se afidalgou, mais do que a aristocracia se aburguesou. Pois os padrões que a burguesia buscava seguir eram de uma nobreza, que primava por um comportamento que era carregado de simbolismos e rígidas estruturas¹⁶².

Em suma, nas linhas de Stendhal, um literato franco-suíço do início do século XIX, podemos notar problemáticas que perpassaram toda a sociedade francesa desse período. Tendo sido escrita em um momento bastante “conturbado” da História da França - entre os anos de 1827 a 1830 -, nos remete também a anos anteriores, desde a Revolução até a Restauração. Em passagens

160 STENDHAL [Henry Beyle]. Op. cit., p. 22

161 Idem, p. 56.

162 DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Vol. 1. Lisboa: Estampa, 1994. Delumeau faz essa afirmação para o século XVI, porém aparecem os mesmos sinais no XIX.

específicas aparecem as formas de pensar e agir e os debates políticos e culturais da sociedade francesa. Conforme tentei mostrar neste capítulo, Stendhal parece-me um literato que retratou em sua obra as problemáticas políticas e culturais que apareciam na França de inícios do século XIX, em especial: os debates sobre a Aliança Trono-Altar, a permanência de características do Antigo Regime no período pós-revolução, o Império Napoleônico e a Restauração da Monarquia dos Bourbon, todos eles transparecendo claramente no romance *O vermelho e o negro*.

3. LEITURAS E RELEITURAS DE UM CLÁSSICO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE *O VERMELHO E O NEGRO*.

Ao se abordar as obras literárias, há a necessidade de perceber as inúmeras leituras, releituras, apropriações e discursos que são apresentados por diferentes críticos. Com o *O vermelho e o negro*, a primeira problematização diz respeito ao título, que já foi abordado neste estudo. Leituras sobre Stendhal e seu livro foram realizadas desde os anos iniciais da sua recepção como escritor.

O que me proponho a realizar nesse capítulo é uma exposição analítica de alguns autores, do período oitocentista e novecentista, que abordaram esse “grande texto da tradição literária”¹⁶³. Ressalto quatro autores do século XIX: Honoré de Balzac, Hippolyte Taine, Émile Zola e Charles Augustin de Sainte-Beuve, que abordam principalmente os caracteres psicológicos da obra e fizeram uma crítica ao estilo do autor.

Já no século XX, foram abordados Erich Auerbach, Carlo Ginzburg, Rene Girard, Dominick LaCapra, Michel Winock e Josué Montello. Embora a ênfase nas características psicológicas da escrita tenham permanecido os aspectos históricos foram considerados relevantes.

O que pretendo é construir um quadro desta apropriação mostrando como cada crítico da obra a recebeu e se apropriou dela, ressaltando os pontos principais nas argumentações e exposições de cada um deles. O que faço com cada um deles, de certa forma, já se torna uma releitura das leituras realizadas pelos autores originais. Proponho realizar isso com um a cada vez. Não se deve esquecer que, devido à grande variedade de autores que trabalharam com o livro de Stendhal, realizei uma seleção dos que me pareceram mais significativos para a proposta deste trabalho, que resultou nos que são apontados abaixo. Isso demonstra como os clássicos e os autores de clássicos sempre são revisitados e lembrados, garantindo sua vitalidade.

163 LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTI, José Elias (org.). *Giro Lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidade de Quilmes [s/d].

3.1. A recepção do livro no século da escrita: método, psicologia e discurso no centro dos debates.

Paris, 1840. Honoré de Balzac, que já ocupava um lugar de destaque nas letras francesas, decidiu lançar a *Revue Parisienne*, publicação mensal que tinha como principal objetivo assuntos literários e políticos. Em setembro desse mesmo ano, escreveu uma longa crítica a Stendhal, lançada em sua revista, em específico ao livro *A Cartuxa de Parma*¹⁶⁴. Dentre alguns pontos chamam a atenção para tal artigo: em primeiro lugar, veio a diferenciação das três formas literárias que Balzac percebia naquele momento na França oitocentista, sendo que sempre existiram nas sociedades. São elas: a Literatura das Imagens, estilo contemplativo e elegíaco, abarcando as epopéias e lirismos; a Literatura das Idéias, com obras que amam a concisão e gostam de resultados, que pouco apreciam os devaneios, marcadas por choques, ações e dramas - Balzac as colocou em oposição à primeira; e, por fim, o Ecletismo Literário, que seria a representação do mundo tal como ele é, ou era, imagens e idéias, idéias nas imagens¹⁶⁵.

Após diferenciar esses estilos, Balzac inseriu Henry Beyle na corrente dita das idéias.

*M. Beyle, mais conhecido pelo pseudônimo de Stendhal, é, a meu ver, um dos mais distintos mestres da Literatura das Idéias, a que pertencem os senhores Alfred de Musset, Mérimé, Léon Gozlan, Béranger, Delavigne, G. Planche, Mme de Girardin, Alphonse Karr e Charles Nodier*¹⁶⁶.

Nessa mesma crítica a Stendhal, colocou a “Escola” da Literatura das Idéias como possuidora de belas obras e afirmou que *A Cartuxa de Parma* é uma obra-prima dessa forma literária. Apesar da intensa, crítica ao estilo e forma de Stendhal escrever, Balzac ressaltou que era uma obra interessante e com grandes intenções, conseguiu passar nas linhas do livro os ambientes de maneira profunda e estruturada. Para ele para atingir a total perfeição Stendhal deveria apenas revisar os pontos, vírgulas e tamanho das frases, quando isso fosse realizado o ápice do escritor

164 Apesar de Balzac referir-se em sua crítica ao livro *A Cartuxa de Parma*, muito do que escreveu pode ser percebido em *O vermelho e o negro*. Cf.: BALZAC, Honoré de. Estudo sobre Henry Beyle (Stendhal), por Honoré de Balzac. In: BEYLE, Henry [Stendhal]. *A Cartuxa de Parma*. Tradução de: Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1948.

165 Idem.

166 Idem, p. 8.

seria atingido. Essa crítica publicada na *Revue* foi uma das primeiras sobre as obras de Stendhal.

A obra stendhaliana abordada por Balzac foi escrita em 1839 e carrega em si muitos dos pontos levantados em *O vermelho e o negro*, escrito quase dez anos antes. Para George Luckács, o que Balzac desejava era obter “o reconhecimento do seu único e verdadeiro rival”¹⁶⁷. Seguindo as percepções levantadas por Balzac, juntamente com um ponto levantado por Ítalo Calvino¹⁶⁸ ao dizer que podemos ler a obra *De l' amour* a partir das raízes indiciárias¹⁶⁹, aplico essa metodologia a outra obra, realizando minha apropriação da leitura da crítica publicada na *Revue Parisienne*¹⁷⁰.

Um dos pontos mais criticados pelo fundador da *Revue* foi a escrita de Stendhal, pois “os erros que M. Beyle comete são puramente gramaticais: é negligente, incorreto à maneira dos escritores do século XVIII”, ou ainda “sua frase longa é mal construída, sua frase curta não tem harmonia”¹⁷¹. Esses pontos levantados sobre *A Cartuxa* foram trazidos à baila depois de cento e cinquenta anos por Carlo Ginzburg para *O vermelho e o negro*. Para ele, esse ponto é fundamental na obra stendhaliana, pois deseja que o leitor, mesmo que por uma fração de segundos, fique desorientado e se perca, com passagens “da terceira à primeira pessoa – quer ocorra no interior de uma única frase, quer ocorra em duas frases contíguas”¹⁷². Esse ritmo febril e constante pode ser percebido, segundo Ginzburg, nas seguintes passagens:

A força de examinar o conde Norbert, Julien notou que ele estava de botas e esporas; [ponto-e-vírgula] e eu devo estar calçado aparentemente como inferior. E “É este Sorel que tem algo do ar que meu pai faz quando ele faz Napoleão no baile. [ponto]. Ela havia esquecido completamente Danton. [ponto]. Realmente, esta noite, eu estou entendiada. [ponto]. Ela agarrou o braço de seu irmão...”¹⁷³.

167 LUKÁCS, George. A polêmica: Entre Stendhal e Balzac. In.: _____. *Ensaio sobre a literatura*. Tradução de: Leandro Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 127.

168 CALVINO, Ítalo. O conhecimento atomizado em Stendhal. In.: _____. *Por que ler os clássicos?*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

169 Nesse ponto, me apoio na obra *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, de Carlo Ginzburg. Nesse estudo, são ressaltados os detalhes como constituintes de uma forte marca nas obras de autores. A partir de pequenos indícios deixados, saberemos mais sobre pontos de vista, opiniões e até mesmo se tal obra pertence a determinado autor. Cf.: GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In.: _____. *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

170 Por apropriação, adoto a perspectiva de Chartier, quando diz que a partir da leitura de determinado episódio, livro ou acontecimento, percebe-se como esses afetam e conduzem a novas compreensões. Cf.: CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

171 BALZAC, Honoré. Estudo sobre Henry Beyle. Op. cit., p.47

172 GINZBURG, Carlo. A áspera verdade - Um desafio de Stendhal aos historiadores. In.: _____. *O Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.180.

173 Idem.

A sensação de uma escrita febril, colocada por Ginzburg, vista por Balzac como um grave erro de escrita, foi rapidamente rebatida por Stendhal, com a desculpa de escrever à medida que as idéias vão lhe ocorrendo, pois detestava “o estilo rebuscado, e confesso-lhe que muitas páginas da *Chartreuse* foram impressas segundo o ditado original. Diria como as crianças; não voltarei mais lá; as idéias apressavam-me”¹⁷⁴. Acredito que o ponto levantado com essas declarações era a busca por um estilo próprio e que primava mais por escrever de acordo com o fluxo das idéias, deixando isto explícito em sua obra.

Um outro aspecto ressaltado por Balzac são as construções das personagens de Stendhal: “Poucas palavras bastam a M. Beyle, que pinta seus personagens quer pela ação, quer pelo diálogo; não cansa com descrições, corre ao drama e a ele chega por uma palavra, por uma reflexão”¹⁷⁵. De fato as personagens de *O vermelho e o negro*, me parecem, muito marcantes pelas formações psicológicas. Coadunado com esse ponto percebo que as imagens dos personagens se constroem mais por seus atos do que por uma longa e detalhada relação dos ambientes que foram formados. Isso vai surgindo no desenrolar do romance. A primeira descrição de Mathilde é a seguinte:

*(...) uma jovem extremamente loura e muito, que foi se sentar diante dele. Contudo não o agradou: fitando-a atentamente, ele pensou que nunca tinha visto olhos tão bonitos; denunciavam eles, porém, uma grande frieza d'alma*¹⁷⁶.

Toda a impressão que foi passada a partir desse momento sobre a Srta. de La Mole se baseava em seu comportamento na sociedade, com sua família, criados e com seu amado Julien. A imagem da jovem foi se formando de acordo com as descrições que eram dadas pelo autor. Os diálogos e pensamentos escritos dizem muito da forma de escrita de Stendhal e possuíam caracteres da psicologia, que surgiria enquanto ciência depois da metade do século XIX, pois assim

(...) como os personagens de Stendhal, todos nós hoje nos empenhamos na auto-observação, possuímos orientação psicológica, ansiamos por nos conhecer por dentro. Tal

174 BEYLE, Henri [Stendhal]. Carta a Honoré de Balzac. In.: _____. *A Cartuxa de Parma*. Op.cit., p. 52.

175 BALZAC, Honoré de. Estudo sobre Henry Beyle. Op.cit, p. 47.

176 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002, p. 251.

*como eles, nós nos movimentamos livremente na esfera da moral, cansados de teorias álgidas e rígidas, ávidos de conhecimentos que interessam à nossa personalidade. E a psicologia de Stendhal não é como a geometria de um cérebro bem formado na escola. É a essência concentrada de sua natureza, a substância do pensamento de um verdadeiro homem*¹⁷⁷.

O que ressalto com tais passagens é o fato de, além de se adiantar às teorias psicológicas, Stendhal construiu suas personagens com um profundo embasamento em diferentes situações e grupos sociais correntes na sociedade francesa. Por exemplo, temos tanto padres jesuítas e sua Congregação, com sua forma de pensar e agir, vistos como inimigos do Estado Francês, quanto jansenistas, vertente mais inovadora e defensora da predestinação; de burgueses que só prezam pelo lucro até aristocratas que não se misturam com essa nova classe. Temos aristocratas que se juntam a burgueses, todos muito bem articulados e típicos representantes de seus grupos. O espírito das paisagens e dos personagens foi acentuado, e estes têm o caráter bem percebido. É possível distinguir claramente os fatos e as pessoas narrados, uma vez que o que Stendhal tentava era “narrar com verdade e clareza o que se passa em meu coração. Só vejo uma regra: *ser claro*. Se não sou claro, todo o *meu mundo* se aniquila”¹⁷⁸. Acredito que clareza não faltou à escrita, pois conseguimos montar mentalmente as situações escritas, seu objetivo de ser claro com respeito aos homens em sua obra foi alcançado: demonstra com exatidão posturas tremendamente humanas.

Um outro aspecto salientado por Balzac sobre a obra de Stendhal, em específico com relação à *Cartuxa de Parma*, foi o fato de que uma baixa porcentagem da população ter lido tal obra. Afinal ela estaria “em tão grande altura, exige do leitor um tão perfeito conhecimento da corte, da região, da nação, que não me admiro do silêncio absoluto pelo qual semelhante livro foi acolhido. Essa sorte aguarda a todos os livros que nada têm de vulgar”¹⁷⁹. Na resposta dada a Balzac, há a seguinte passagem: “Todos os velhacos políticos tendo um dom declamatório e eloquente, ficar-se-á farto disso em 1880. Então, talvez, é possível que leiam a *Chartreuse*”¹⁸⁰ [grifos nossos]. Ou ainda

Eu acreditava que não seria lido antes de 1880; tinha adiado para essa época os gozos do impresso. Algum escavador literário, dizia para mim mesmo, fará a descoberta das obras

177 SOUZA JUNIOR; FERNANDES, Casemiro. Stendhal (Henri Beyle). In.: Henry Beyle [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. 1ª ed. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1958, p.p. 8-9.

178 BEYLE, Henri [Stendhal]. Carta a Honoré de Balzac. Op.cit, p. 53.

179 BALZAC, Honoré de. Estudo sobre Henry Beyle. Op.cit, p. 49.

180 BEYLE, Henri [Stendhal]. Carta a Honoré de Balzac. Op.cit, p. 54.

que o senhor exagera tão estranhamente o mérito”¹⁸¹ [grifos nossos]

Mais dois depoimentos nos ajudam a perceber essa projeção de leitura em um futuro na obra stendhaliana. Assim aparece em *Do Amor*:

Só escrevo para cem leitores, para aquelas pessoas infelizes, amáveis, encantadoras, nem um pouco hipócritas, nem um pouco morais às quais gostaria de agradar, conheço apenas uma ou duas delas. De todos que mentem para conseguir consideração, enquanto escritor, não faço nenhum caso¹⁸².

Machado de Assis, ao escrever um de seus mais célebres livros, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assim iniciou sua “Advertência ao Leitor”: “Que Stendhal confesse haver escrito um de seus livros para cem leitores é cousa que admira e consterna”¹⁸³. Nessas citações, o ponto que destaco é o fato de apontarem para uma projeção que as obras tomariam com o passar do tempo, escreveriam para tempos vindouros, nos quais seus livros e o que ali se encontrava poderia alcançar um maior entendimento. O afastamento, temporal, constituiria assim peça chave para a leitura das obras.

Segundo Ginzburg, as características ressaltadas teriam como função a aplicabilidade além da sua localização original, certos aspectos comportamentais, políticos e culturais serviriam de base para comparações com outras sociedades. Notando ainda que Stendhal foi uma personalidade marcante pelos constantes gracejos, posso deduzir que além de uma constante re-interpretação do romance, ele usava uma profunda ironia. Stendhal e Machado de Assis ainda tentava tocar diretamente em assuntos que não eram vistos com “bons olhos”, pois ele atacavam as convenções sociais e queriam desnudá-las, colocando em plena “luz certas chagas do coração humana que são por demais repugnantes de se ver”¹⁸⁴. Stendhal desejava, antes de tudo, que a repercussão de suas obras pudesse causar em diferentes momentos um sentido contestador.

Stendhal terminou sua carta-resposta a Balzac com as seguintes ponderações:

181 Idem, p. 51.

182 BEYLE, Henri [Stendhal]. Segundo prefácio. In: _____. *Do Amor*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, p. LIX.

183 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Cultrix, [s/d], p. 23.

184 MÉRRIMÉ, Prosper de apud GINZBURG, Carlo. *A áspera verdade*. Op.cit, p. 185.

Esse artigo admirável, tal como jamais escritor algum recebeu de outro, eu o li, atrevo-me agora a confessar; rindo a gargalhadas [...] Escrevo tão mal, quando escrevo a um homem de espírito, minhas idéias ocorrem-me tão rapidamente que tomo a resolução de fazer transcrever minha carta¹⁸⁵.

Essas risadas, a ácida resposta de não e o não enquadramento do autor em padrões vigentes proporcionaram a Stendhal ter um dos maiores conturbados filósofos como seu admirador: Friedrich Nietzsche, incluindo o franco-suíço na galeria dos grandes escritores, considerando Henri Beyle um precursor, uma espécie de vidente possuindo uma alma européia, procurava desvendar seus mistérios, sendo um curioso interrogador e último grande psicólogo da França¹⁸⁶.

Nietzsche, assim como já foi colocado, enquadrava Stendhal como antecipador de idéias psicológicas, muito antes de Sigmund Freud começar seus estudos nessa linha, com um profundo interesse pelos mistérios da alma. Além disso, colocava tal autor como possuidor de uma personalidade européia, o que era para ele um grande elogio, pois se sabe que os grandes pensadores e escritores, para Nietzsche, transcendiam suas nacionalidades e possuíam almas cosmopolitas, podendo se livrar do “rebanho” e pensar por conta própria, sem imposições e estruturas manipuladas.

Essa postura de inovação psicológica, compartilhada pela maioria dos trabalhos que abordaram Stendhal e suas obras, seja no século XIX ou XX, é frequentemente assinalada como o caráter inovador da sua forma de escrita. Para Josué Montello, esse foi um dos pontos mais importantes de *O vermelho e o negro*.

Quase cem anos antes das descobertas de Freud, um escritor sondava a alma humana com uma acuidade psicológica fora do comum: Henri Beyle, mais conhecido como Stendhal. Ao mesmo tempo, suas preocupações com a forma literária - a busca quase obsessiva da mot juste, a palavra exata - faziam dele um dos grandes precursores do romance moderno. Tudo isso está em O vermelho e o negro, romance modelar em um dos momentos mais elevados da criação de Stendhal, com sua brilhante análise dos personagens e uma impecável narrativa. Até no seu método de composição Stendhal foi pioneiro, construindo a história em torno de um fato real, do qual tomou conhecimento pela leitura de jornais¹⁸⁷.

185 BEYLE, Henri [Stendhal]. Carta a Honoré de Balzac. Op.cit, p. 56.

186 Cf.: NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. A admiração de Nietzsche proveio da postura de Stendhal colocar justamente em questão os instintos dos humanos, muitas vezes reprimidos.

187 MONTELLO, Josué. O vermelho e o negro – de Stendhal. In: SEIXAS, Heloísa (org). *As obras-primas que poucos*

O que desejo ressaltar em todas essas passagens, é justamente a constante menção a Stendhal como um dos pioneiros de um método psicanalítico da alma humana e seus problemas. Balzac, Nietzsche, Prosper de Mérimé, Hippolyte Taine, entre outros, formam um coro uníssono nesse ponto: concordam que Henri Beyle desejou demonstrar a alma humana tal como ela é. Esse estilo sem floreios, indo diretamente a assuntos delicados e usando sutis sátiras, pode ser entendido como um dos pontos da constante discussão em torno do livro e que possibilita que a narrativa se mantenha como um dos clássicos franceses.

Hippolyte Taine, ao analisar *O vermelho e o negro*, compartilhou da opinião de que Stendhal era um “espírito superior”, entra nos recônditos da alma e coloca que a “grande massa não vai até ele, porque odeia a fadiga”¹⁸⁸, enquanto o autor “observa apenas as coisas as coisas interiores, a sequência de pensamentos e das emoções, é psicólogo, seus livros não passam de histórias do coração”¹⁸⁹. A permanente associação de suas obras a psicologia foi um dos outros pontos que garantiu a permanência entre os clássicos da literatura.

Taine demonstrou as constantes observações realizadas por Stendhal para a composição de seus personagens; para ele, essa foi outra das grandes marcas da obra. A arte de observar foi um dos aspectos fundamentais, através dela era possível ao autor, na sua vida cotidiana e política, perceber as diferentes nuances e variações de posições que podem ser assumidas. Nesse aspecto, seu serviço de cônsul é elucidativo, pois, como sabemos, em relações entre Estados não se pode afirmar ou negar algo categoricamente, tudo deve ser ponderado e analisado por vários matizes, antes de se chegar a uma decisão final.

Um outro ponto salientado por Taine foram as constantes mudanças de posturas. Essas se devem, em sua opinião, a uma grande aproximação para com a realidade, já que

não se deve imaginar um herói sempre heróico, nem um poltrão sempre covarde. Nossas qualidades e nossos defeitos não são absolutamente estados de alma contínuos, mas muito frequentemente; e nosso caráter o que somos a maior parte do tempo. Essas alternativas acidentais e involuntárias são marcadas em Beyle com uma justeza singular. Ele não tem

leram. Vol. 2. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005, p. 293.

188 TAINÉ, Hippolyte. *O vermelho e o negro*. In.: _____. *O vermelho e o negro*. 1ª ed. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1958, p.12.

189 Idem. p., 11.

medo de degradar seus personagens. Segue um a um os movimentos do coração, como um maquinista os de um relógio, pelo simples prazer de lhes sentir a necessidade e de nos fazer dizer: “De fato é assim”¹⁹⁰.

Como bem ressaltado, Stendhal não tem medo de degradar, querendo apresentar os seus personagens enquanto possuidores de uma característica humana: o constante repensar na vida e em uma possível melhoria de condições foi um dos outros fatores que imprimiu uma vivacidade à obra stendhaliana, permitindo a “visualização” dos personagens.

A forma de escrita e percepção dos personagens é uma das grandes marcas do livro, pois os caracteres são paradoxais. Ao mesmo tempo em que simpatizamos com algum deles, instantes depois ocorre algo que faz com que tenhamos repulsa pelo mesmo. A citação abaixo, ao analisar Julien, levanta esses aspectos aparentemente tão diversos e controversos.

Tímido e temerário ao mesmo tempo, generoso, depois egoísta, hipócrita e cauteloso, e pouco mais adiante rompendo todas as artimanhas com imprevistos acessos de sensibilidade e de entusiasmo, ingênuo como uma criança, e ao mesmo tempo calculista como um diplomata, ele nos parece composto de disparates. Impossível deixarmos de julgar ridículo e afetado. Ele é antipático a quase todos os leitores, e com muita razão, pelo menos a primeira vista [...] Odeia aqueles com quem vive, porque são ricos e nobres. Nas casas em que recebe hospitalidade e proteção, torna-se amante ou da mulher ou da filha, em toda parte deixa a infelicidade atrás de si e termina por alvejar a mulher que o adorava. Que monstro e que paradoxo! Isso basta para desconcertar toda gente [...] Ele tem por mola um orgulho excessivo, apaixonado, sombrio, incessantemente ferido, irritado contra os outros, implacável consigo mesmo, e uma imaginação inventiva e ardente, isto é, a faculdade de produzir, ao choque da menor circunstância em abundância e de nelas se absorver. Daí uma concentração habitual, recolhida e ocupada em interrogar-se, em examinar, em construir um modelo ideal a que ele se compara, e pelo qual se julga e se conduz. Conformer-se a esse modelo, bom ou mau, a isto é que Julien chama dever e que governa sua vida¹⁹¹. [grifos nossos]

O que aparece nesse ponto é o fato de Julien não se enquadrar no típico modelo de herói e protagonista de romances. Podemos mesmo vê-lo como uma espécie de “anti-herói”, uma vez que realiza ações vis, que criam aversão no leitor, como a infelicidade de quem o hospeda. Ao mesmo tempo senti-se, no transcorrer da leitura piedade por ele, constantemente espancado pelos irmãos e odiado pelo pai, por ser diferente de sua família.

190 Idem, p.,20-21.

191 Idem, p.p. 14-15.

Stendhal, como já foi dito, proporcionou uma intensa carga psicológica de suas personagens. Arrisco a dizer que muitas das posturas de Julien baseavam-se a fim de obter um sentimento de aceitação e que não conseguiu que ocorresse em sua família. Não existe qualquer referência à mãe de Julien no livro e um dos fatos que mais encantaram o protagonista, com relação à sua primeira amante, a Sr^a. de Rênal, foi o intenso amor maternal que esta dedicava a seus filhos. A preocupação que passou a despertar em tal senhora e sua constante aproximação dela conduziu ao caso amoroso. Ao se envolver com Mathilde de la Mole e, em um primeiro momento, ser desprezado, passou a sofrer pelo sentimento de rejeição, já tão presente em sua memória. Ao fingir-se indiferente com relação à jovem nobre e, com isso, conseguiu chamar a atenção dela, o romance entre os dois foi reatado e o protagonista passou novamente a se sentir bem consigo mesmo.

A Sr^a. de Rênal e Mathilde de la Mole possuem personalidades profundamente diferentes, o que levou Julien a se interessar por elas por diferentes motivações. A primeira foi descrita como sendo doce e sensível ao amor; já a segunda, romântica e altiva. E por que Julien as conquista? A primeira vê no jovem inteligência, superioridade, delicadeza e sensibilidade; a outra foi pela sua violência interior dele, seu desprezo pelos outros, por ser interiormente livre e incrédula. Isso foi marcante por ser um bom sedutor, jogando com essas posturas, para ajudar em suas intenções.

Em Taine aparece ainda a idéia da meditação da escrita do autor, o que proporciona as constantes releituras da obra, pois

Beyle nos impõem a feição de seu espírito e não se deixa conduzir pelo nosso. Seus livros são escritos como o “código civil” cada detalhe é determinado e justificado, o conjunto é sustentado por uma razão e uma lógica inflexíveis; mas entre cada página deve ser lido lentamente, ou melhor, relido, e achar-se-á que maneira alguma é mais penetrante, nem proporciona um prazer mais sólido¹⁹².

Balzac e Taine percebem e apontam a ironia na obra

delicada e o mais das vezes imperceptível. É o sangue frio zombeteiro do diplomata perfeitamente polido, senhor de seus sentimentos e até mesmo de seu desprezo, que odeia o sarcasmo grosseiro e zomba das pessoas sem que estas o percebam. As cores cruas são de um efeito vistoso, mas pesado; um espírito fino tudo consegue com as nuances. O gracejo

192 Idem, p. 23.

*em Beyle é perpétuo, mas nunca fere; evita a cólera com o mesmo cuidado que o mau gosto [...] Se às vezes Beyle ataca com intenção mortal, ele abate as pessoas com elegância perfeita. Faz isso como um grande senhor; que guarda a mais severa correção ao gozar o prazer de esbordoar um patife*¹⁹³.

A própria forma que Stendhal dizia ter como inspiração para sua forma de escrita compartilha dessa percepção. Em sua correspondência com Balzac, diz o seguinte: “enquanto compunha a *Chartreuse*, para pôr-me no tom eu lia, todas as manhãs, duas ou três páginas do Código Civil”¹⁹⁴. Se acreditarmos piamente no escrito temos aqui uma fonte de inspiração. Porém, o que ressaltado é justamente uma postura não tão ortodoxa de Stendhal para si e sua obra, o que ele queria era chamar a atenção para “a evolução filosófica, a revolução nas idéias”¹⁹⁵. Émile Zola ressaltou que devido a essa frase, o autor de *O vermelho e o negro* foi muito rechaçado pelo “bando romântico”¹⁹⁶. Enquanto Victor Hugo, que era vinte anos mais novo, foi levado aos píncaros da glória pelas suas faculdades retóricas, Stendhal iniciou sua carreira no movimento romântico e depois se desvinculou de tal corrente por discordar de seus padrões¹⁹⁷.

Ao passar para a análise do *O vermelho e o negro*, a primeira ressalva de Zola foi estabelecer a influência napoleônica na estruturação do romance, embora não falasse abertamente sobre o ex-imperador. Porém, é uma presença constante e forte no livro, o clima de uma influência de Bonaparte é notório, seja na admiração de Julien, desde a sua infância, seja na aversão do marquês pelo general, ou no fascínio pelas glórias militares, entre outros. Zola chegou a pensar que isso foi um reflexo da geração que nasceu e passou parte da juventude sob governo do corso.

Julien seria destinado as grandes honras militares, assim como uma parcela da sociedade francesa que nasceu muito tarde para se tornar um dos marechais de Napoleão e com isso, “resolve passar pelas sacristias e operar como criado hipócrita. Dessa forma seu caráter se esclarece, compreendem-se suas submissões e suas revoltas, suas torturas e crueldades, suas mentiras e fraquezas”¹⁹⁸.

Um aspecto que também chamou a atenção no artigo de Zola foi o fato de o romance começar com a descrição da cidade de Verrières, o prefeito, sua mulher, e só depois, no capítulo IV,

193 Idem, p. 24-25.

194 BEYLE, Henri. Carta a Honoré de Balzac. Op.cit, p.p. 51-52.

195 ZOLA, Émile. *Do Romance*: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1995, p. 52.

196 Por bando romântico Emile Zola compreendeu que eram todos os escritores franceses dessa corrente, como Victor Hugo e Mèrime, pr exemplo.

197 Não digo que pertença a nenhum desses dois movimentos, só ressalto a opinião de Zola.

198 ZOLA, Emile. *Do romance*. Op. cit, p. 68.

aparece de fato o protagonista, apesar de ter sido mencionado no três capítulos anteriores. Nesse aspecto a crítica de Zola se assemelha a um ponto abordado por Balzac na *Revue*: os acontecimentos e personagens do livro vão surgindo a medida que são necessários e não com grande expectativas escritas sobre eles. Stendhal rebateu da seguinte forma:

*(...) todos me dizem que os personagens devem ser anunciados, que a Chartreuse assemelha-se a memórias e que os personagens aparecem à medida que são necessários. O defeito no qual cá parece-me muito desculpável; não é a vida de Fabrício que se está escrevendo?*¹⁹⁹

Partindo da resposta de Stendhal, pode-se supor o seguinte: *A cartuxa de Parma* relata a vida de Fabrício, *O vermelho e o negro* a de Julien Sorel, sendo que nesta a primeira idéia do autor sobre o título foi *Julien*²⁰⁰. Assim, o gênero de memórias se fazia compreensível, recordaria a vida do protagonista e surgiriam no desenrolar do enredo personagens e acontecimentos para compor o cenário, com a regressão a vários aspectos do ambiente que cercavam Julien. Parece “faltar ordem, não tem lógica. Eis a grande palavra pronunciada. Sim, esse lógico das idéias e um trapalhão do estilo e da composição literária”²⁰¹.

Zola considerou que um dos capítulos mais estruturados de *O vermelho e o negro* foi o primeiro encontro carnal de Julien e Mathilde. Segundo ele, não conheceu

*nada de mais surpreendente do que a primeira noite de amor de Julien e Mlle de la Mole. Existe aí um embaraço, um mal-estar, uma falta ao mesmo tempo estúpida e cruel, de rara força, de tanto que os fatos parecem soar a verdade. Sem dívida isso não é observado, é deduzido, contudo o psicólogo se livrou de suas complicações para ascender de um salto a simplicidade [...] Ninguém antes dele pintara o amor com mais realidade*²⁰².

A imagem proporcionada pela narrativa inseriu esse relato na categoria das grandes cenas psicológicas do livro. Tal como ela, a cena em que Julien volta à sua cidade natal, antes de partir

199 BEYLE, Henri. Carta a Honoré de Balzac. Op.cit, p.53.

200 LITTO, Victor. Posface. In.: *Le rouge et le noir*. [s.n.t] p. 545.

201 ZOLA, Emile. *Do romance*. Op. cit, p.69.

202 ZOLA, Emile. *Do romance*. Op. cit, p.64.

para Paris, para encontrar a Sr^a. de Rênal, tem uma incrível densidade de desejo e afastamento, existe no primeiro momento toda a resistência por parte da amada, com a consciência pesada, por ter traído o marido antes. Porém, a vontade refreada de Rênal ocasionou uma tensão que acabou explodindo em um intenso envolvimento, ao ler as linhas abaixo é possível imaginar e sentir a tensão entre as duas personagens. Após insistentes batidas na vidraça, consegue fazer ceder o trinco da janela e saltar depressa para dentro do quarto, quando

(...) Todas as suas idéias de coragem desapareceram . Se for ela, o que vai dizer? A um grito abafado compreendeu que era a Sr^a. de Rênal.

Ele a apertou nos braços; ela tremia e mal tinha forças para rechaçá-lo.

- Desgraçado! Que está fazendo?

Sua voz convulsiva mal podia articular essas palavras. Julien percebeu nelas a indignação mais verdadeira.

- Saia, deixe-me imediatamente. Ah! Sr. Chélan, porque me impediu de escrever-lhe? Eu teria evitado esse horror. Ela o impeliu com uma força realmente extraordinária. Arrependo-me do eu crime; o céu dignou-se a iluminar-me, ela repetia com a voz entrecortada. Saia! Fuja!

- Depois de quatorze meses de infelicidade, não a deixarei, sem ter-lhe falado. Quero saber tudo o que você fez. Ah! Eu a amei muito para merecer essa confiança... quero saber tudo.

A cena continua entre retraimentos da Sr^a. de Rênal, choro de Julien pela negativa de sua amada, até o momento que Julien diz:

- Sim, senhora, deixo-a para sempre, seja feliz. Adeus!

Deu alguns passos em direção à janela, já a estava abrindo quando a Sr^a. de Rênal lançou-se para ele e precipitou-se em seus braços.

Assim, depois de três horas de diálogo, Julien obteve o que desejara com tanta paixão nas duas primeiras. Chegados um pouco mais cedo, o retorno aos sentimentos ternos, o eclipse dos remorsos na Sr^a. de Rênal teriam sido uma felicidade divina; assim obtidos com arte, não foram mais que um prazer.²⁰³

Zola levantou vários aspectos do livro de Stendhal e reconheceu a importância de tal escritor. Chegando a afirmar que prefere *O vermelho e o negro* à *Cartuxa de Parma*. Entretanto, termina sua análise dizendo que não pode seguir o estilo de tal autor

em seus aspectos de mistério diplomático, sua ironia pinçada, essas portas que ele fecha e atrás das quais só há amiúde um vazio laborioso irritam-me os nervos. Ele é nosso pai como Balzac, trouxe a análise, foi único e extraordinário, mas faltou-lhe a bonomia dos grandes romancistas. A vida é mais simples²⁰⁴.

203 BEYLE, Henri. *O vermelho e o negro*. op.cit. p., 222- 227

204 ZOLA, Emile, *Do romance*. op. cit. p.,94.

Antes das palavras acima, teceu uma longa crítica à falta de lógica na escrita de Stendhal, ponto já levantado por Honoré de Balzac. Mas compartilho da opinião de Hippolyte Taine e de Carlo Ginzburg de que a escrita pode parecer confusa e carente de método; todavia, essa foi a estética escolhida pelo autor, a escrita seguindo o fluxo do pensamento, residindo aí uma das inovações de suas obras.

Por fim, quero abordar Charles Augustin de Sainte-Beuve e seus pontos de análise de *O vermelho e o negro*. A primeira característica que ressaltou foi a problemática do título, que para ele era “preciso adivinhar”²⁰⁵. Entretanto, colocou que ao menos foi um romance que possuiu ação em suas páginas.

Um detalhe para o qual Sainte-Beuve chamou a atenção diz respeito à representação que foi realizada no livro. Segundo ele, “o primeiro volume é interessante, apesar da maneira das inverossimilhanças. O autor pretende retratar as classes e os partidos de antes de 1830”²⁰⁶. Nesse aspecto, discordo do escrito pelo crítico francês, pois, muito mais que simplesmente retratar as classes anteriores a 1830, Stendhal quis trazer à baila a situação francesa que ainda repercutiria em outros lugares e até mesmo outros momentos e não são apenas partidos anteriores à Revolução de Julho. Exemplo disto são os conflitos entre liberais e conservadores, na política; a permanência de um grupo próximo a um centro decisório e com isso maiores possibilidades; a questão dos desejos e dos retraimentos; a construção psicológica dos personagens, quando se aprofunda nas discussões sobre a variabilidade das posturas humanas. Muito mais que episódios pontuais são essas questões são formuladas na escrita do livro. O próprio autor colocou o autor colocou da seguinte advertência:

*Esta obra estava prestes a ser publicada quando os acontecimentos de julho [1830] vieram a dar a todos os espíritos uma direção pouco favorável dos jogos de imaginação. Temos motivos para acreditar que as páginas seguintes foram escritas em 1827*²⁰⁷.

Para Carlo Ginzburg, o efeito que Stendhal tentou produzir com essa citação foi justamente

205 Sainte-Beuve, Charles Augustin de. Introdução: o sr. De Stendhal, suas obras completas. Op. cit. p., XXXIII.

206 Idem. p., XXXIV.

207 BEYLE, Henri. *O vermelho e o negro*. Op. cit, p. 8.

o que apareceu em Sainte-Beuve, uma obra com tudo definido e estabelecido. No decorrer do artigo deste ele colocou a seguinte citação para caracterizar o protagonista, Julien.

(...) pessoa sensível, apaixonada, nervosa, ambiciosa, com todos os vícios de um Jean-Jacques criança, nutrindo inveja de pobre contra o rico e do protegido contra o poderoso, insinua-se, faz-se amar pela mãe, não se apega às crianças e, logo, só visa uma coisa, exercer sua força e sua vingança por vaidade e orgulho, atormentando a pobre mulher que ele seduz e não ama, e desonrando aquele marido que odeia por ser superior²⁰⁸.

Apaixonado, ambicioso, sensível e desejoso de ascender socialmente, são estes alguns aspectos de Julien. Creio, porém, que ele amava a Sr^a. de Rênal; isso fica muito evidente nas cenas finais do livro, quando se encontra encarcerado. Com relação ao que afirma Sainte-Beuve sobre as crianças, há a seguinte passagem: após o episódio de um breve regresso do protagonista a Verrières e seu encontro com a ex-amante, Julien fica escondido em um quarto constantemente trancado, que só é aberto por ocasiões da estadia de uma prima dos donos da casa. Surge então o seguinte:

- Faz com que eles venham ao jardim, sob a janela, gostaria de vê-los e de ouvir suas vozes.

- Sim, sim, disse a Sr^a. de Rênal.

[...] depois do desjejum, ela conseguiu levar os filhos até debaixo da janela da Sr^a. Derville. Ele os achou muito crescidos, mas haviam adquirido um aspecto vulgar; ou então suas idéias tinham mudado.

A Sr^a. de Rênal falou-lhes de Julien. O mais velho lembrou com afeição e saudade o ex-preceptor; mas os mais jovens pareciam tê-lo quase esquecido²⁰⁹.

Mesmo percebendo uma mudança em seus antigos alunos, tendo a acreditar que a afeição de Julien por eles foi verdadeira, até pelo fato de admirar o tratamento da mãe com as crianças, o que despertou, na minha leitura, uma admiração pela pessoa dela.

Sainte-Beuve continuou seu texto fazendo profundas críticas ao estilo de construção stendhaliana, chegando a dizer que os personagens que ali foram representados “não são seres vivos, mas autômatos engenhosamente construídos; neles vemos quase a cada movimento as molas

208 Sainte-Beuve, Charles Augustin de. Introdução: o Sr. de Stendhal, suas obras completas. Op.cit, p. 34.

209 BEYLE, Henri. *O vermelho e o negro*. Op. cit, p. 230.

que o mecânico introduz e aciona de fora²¹⁰. Nessa passagem Sainte-Beuve, destoou completamente dos outros críticos da obra, que consideraram que os tipos de Stendhal um “mergulho” na psicologia humana e representando muitas das reais sensações que perpassam a vida cotidiana, ponto que julgo de extrema importância nas obras de Stendhal.

O último aspecto apontado na crítica de Sainte-Beuve a *O vermelho e o negro* foi o “quadro dos partidos políticos e das cabalas da época, que o autor quis retratar, carece também da sequência e da moderação no desenvolvimento, que são as únicas coisas que podem dar a idéia de um verdadeiro quadro de costumes”²¹¹. Essas cabalas corresponderam a um grupo de pessoas girando em torno de um indivíduo poderoso e influente, criando uma rede de dependências e favores; é o que ocorre, por exemplo, com o Marquês de la Mole, que conseguiu nomeações políticas e tornava um prestígio social pertencer ao salão de sua mulher; realizava favores políticos para o abade Pirard, após a sua saída da direção do seminário, bem como a nomeação de Julien para cavaleiro e comandante de um grupamento do exército francês, além do pedido de um personagem, chamado De Chaolim, que pela influência do nobre tentava conseguir a loteria de Verrières²¹². Emmanuel Le Roy Ladurie definiu a cabala da seguinte forma:

uma construção provisória, ainda que podendo durar até duas décadas ou mais. Ela visa, nos meios da Corte e no ponto culminante do Estado, obter diversas vantagens tais como poder, dinheiro, prestígio, nomeações para os postos do alto clero ou nos comandos do exército, progresso de um ou outro nos níveis ducais, dos príncipes, etc²¹³.

O aspecto da cabala, ressaltado acima, é mais um dos pontos que a crítica, literária e histórica, demonstra nas linhas do livro.

Em suma Balzac, Taine e Zola foram pensadores que destacaram a construção psicológica dos personagens como fundamental da escrita de Stendhal, e Sainte-Beuve foi opositor de tal fato; apesar de não mencionar a palavra psicologia, não aceita a forma como foram construídos os tipos. Além disso, Balzac e Zola, foram ferrenhos opositores da forma de escrita, que consideravam carente de métodos, exceto Taine, que reconheceu nisso um ponto forte da escrita stendhaliana, que

210 Sainte-Beuve, Charles Augustin de. Introdução: o sr. De Stendhal, suas obras completas. Op.cit, p. 35.

211 Idem 35-36

212 STENDHAL. O Vermelho e o negro. Op.cit, p. 116

213 LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Saint-Simon ou o sistema da Corte*. Tradução de Sérgio Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 204.

mais de cem anos depois foi percebido como o fluxo da escrita seguindo o pensamento²¹⁴. Esses vários pontos de vista e abordagens garantiram que o livro, desde o século XIX já fosse alvo de intensos debates, já tendo status de um clássico, mesmo que não fizesse tanto sucesso como as obras de Balzac, escritor contemporâneo a Stendhal. Constantes releituras e opiniões sobre o autor e a obra puderam garantir a vitalidade do livro.

3.2. *O vermelho e o negro* revisitado no século XX,: História, Literatura, Sociologia e Psicologia, os vários vieses de abordagem.

Em 1946, Erich Auerbach escreveu *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*²¹⁵. Um dos capítulos foi intitulado “A mansão de la Mole” e abordava *O vermelho e o negro* e as características da escrita de Stendhal. Mas, na realização de tal intento, comparou passagens desse autor e obra com Honoré de Balzac. O que dá um interessante ângulo das disputas entre os dois aos olhos do século XX

A primeira passagem ressaltada foi o envolvimento de Julien com a Srta. de la Mole, dizendo que isso foi uma das obras-primas da literatura universal. Citou logo de início o episódio da biblioteca do marquês, quando Julien reclamou que não gostava de jantar com seus patrões e pede que seja dispensado de tão árdua tarefa. Nessa parte Auerbach começou a discutir todas as implicações do salão do marquês, o enfado, as pessoas que frequentavam apenas por distinção, entre outros²¹⁶. Antes de passar a tal, faz uma advertência de que essa cena tem um profundo caráter psicológico, e que não iria se ater a essas partes da obra.

Iniciou então uma análise semelhante à de Sainte-Beuve, sobre a temporalidade da obra, notando o período da Revolução e da Restauração Francesa, e colocou que

os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e

214 LUKACS, George. *Ensaio sobre a literatura*. Op. cit.

215 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

216 Não irei discutir muito sobre isso, pois já foi abordado anteriormente.

*sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera em nenhum romance, aliás, em nenhuma obra literária em geral, a não ser aquelas que se apresentavam como escritos político-satíricos propriamente ditos [...] com a mesma precisão que acontece na mansão de la Mole, também outros círculos vitais, nos quais Julien Sorel se movimenta – a família do seu pai, a casa do burgomestre M. de Rênal em Verrières, o seminário de Besançon – estão determinados sociologicamente segundo o momento histórico*²¹⁷.

Auerbach acentuou a temporalidade da escrita do livro, indo dos ideais da Revolução Francesa até a Restauração (que foram propagados pela Europa no mesmo patamar que a Reforma), por ter remodelado as feições e estruturas dos Estados. Nesse ponto podemos realmente entender a lógica de uma enorme influência que a circulação dos acontecimentos proporcionou às populações do “Velho Continente”. Esses momentos foram os que influenciaram Stendhal e fizeram com que ele entendesse o *meio*²¹⁸ em que se inseria.

Após isso, colocou que Stendhal dirigia-se de acordo com a

*psicologia clássica moral, para uma analyse du coer humain, e não para um pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas; encontram-se nele motivos racionalistas, empíricos, sensualistas, mas dificilmente, motivos romântico-históricos [...] Absolutismo, religião e Igreja, privilégios de classe, tudo isto observa de modo não muito diferente de um iluminista médio, isto é, como uma rede de superstições, embustes e intrigas; em geral, a intriga astuciosamente urdida (junto com a paixão) desempenha um papel decisivo na sua estruturação da ação, enquanto as forças históricas que lhe servem de base mal aparecem*²¹⁹.

Mais adiante, o crítico situou Stendhal como um “aristocrático, filho da grande burguesia do *ancien régime*; não quer nem pode tornar-se um *bourgeois* do século XIX”²²⁰. Disse ainda que, graças a Stendhal e Balzac, o realismo moderno pôde ser concebido, mas que “este último ultrapassa o primeiro de longe no que se refere à ligação orgânica entre homem e história”²²¹.

Essas concepções de Auerbach ressoaram em sua leitura do *O vermelho e o negro*, na perspectiva de tal autor temos a idéia de que Balzac teve um caráter histórico-realista maior que o

217 Idem, p. 408-409.

218 Cf.: Idem. Cabe ressaltar que Auerbach faz uma longa discussão do que se entende por meio, e coloca Balzac como o primeiro que utilizou esse termo no sentido sociológico.

219 Idem, p. 414.

220 Idem, p. 415.

221 Idem, p. 430.

de Stendhal. A obra desse último teria simplesmente usado as grandes questões históricas do momento como pano de fundo do romance, tocando superficialmente nas questões do período, apesar de referenciar acontecimentos, grupos e personagens os utilizou de uma maneira secundária, sem entrar nas grandes problematizações da História desse período. Eu, contudo, não concordo com tais argumentos.

A posição de Carlo Ginzburg que vai em direção oposta, destacando o desafio posto por Stendhal aos historiadores me parece bem mais promissora. O título de seu artigo já foi bem emblemático para tal postura: *A áspera verdade* – um desafio de Stendhal aos historiadores²²². Nesse artigo, cujo título é parte da primeira epígrafe do livro, a primeira questão levantada foi a seguinte: “Balzac lançou um desafio explícito aos historiadores de seu tempo; Stendhal, um desafio implícito aos historiadores do futuro”²²³. Sabe-se que metodologicamente Ginzburg sempre adotou os sinais²²⁴, pequenos indícios, para realizar seu trabalho. E, ao aplicar tal procedimento no livro de Stendhal, notou uma série de nuances que permitem desvendar sua escrita como portadora de uma verdade mais “diluída”, pois o contexto histórico-social vai se construindo a partir das ações, a história vai aparecendo em caracteres psicológicos e no tipo de discurso adotado. Foi nisso que viu aflorar os pontos históricos mais consolidados e duradouros, somente analisando-os é que se pode compreender a História nas páginas do livro.

Cabe especificar o que Ginzburg quis dizer por discurso direto livre. Para ele, essa característica estilística foi pautada pelo isolamento dos heróis de Stendhal. Com isso, realçava e reforçava as reflexões interiores, que se alternavam com a descrição das ações. Assim, ocorria

uma espécie de contraponto. Esse procedimento, que foi definido como “discurso direto livre”, geralmente se apresenta assim: uma narrativa na terceira pessoa é bruscamente interrompida por uma série de breves frases atribuídas a um dos protagonistas da narração. O discurso direto livre, embora muito mais estruturado do que o fluxo do monólogo interior, põe o leitor numa relação estreita, quase íntima, com os personagens mais importantes do romance: Julien Sorel, Madame de Rênal, Mademoiselle de la Mole²²⁵.

222 Cf.: GINZBURG, Carlo. *A áspera verdade - um desafio de Stendhal aos historiadores*. In: _____. *O Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

223 Idem, p. 170.

224 Cf.: GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. Op. cit.

225 Idem, p. 179-180.

Essa forma de escrita, com ausências de sinais de pontuação, tão duramente criticada pelos críticos do XIX, à exceção de Taine, que enxergou nisso um dos mais importantes pontos da escrita stendhaliana, foi o que possibilitou à História se tornar algo implícito. Ao colocar o leitor no âmago do personagem, as idéias foram colocadas pelo viés do narrador, com lampejos inseridos de uma forma displicente, que tinha como objetivo a intencionalidade de colocar as convenções sociais à mostra.

Um fato ainda colocado como preponderante no estilo da escrita e que pode ser visto como a concepção histórica de Stendhal, foi o de que

a historiografia tradicionalmente identificada com a história da vida pública havia sido superada pelos romances, como Destutt de Tracy havia explicado a Stendhal. Os acontecimentos históricos estavam destinados a se repetirem, mas em forma reduzida e deformada. Mathilde se dá conta obscuramente disso enquanto observa Altamira: “‘Acho que a condenação à morte honra um homem’, pensou Mathilde, ‘é a única coisa que não se compra’”.

Aqui, como acontece com frequência nos romances de Stendhal, são antecipados de maneira obscura simbólica acontecimentos por vir²²⁶..

A História, dessa forma, aparece com uma perspectiva de adaptar-se a outros momentos. Daí a problematização do desejo de que sua obra pudesse ser lida em outros momentos e circunstâncias. Há o obscurantismo da antecipação que cerca algumas passagens de Stendhal, como, por exemplo, o próprio protagonista Julien Sorel anunciava sua morte logo no início do livro, ainda no capítulo V do livro I, ao entrar na Igreja de Verrières, antes de seguir para sua apresentação no trabalho na casa do prefeito. Sentou-se no banco que trazia a insígnia da família Rênal e

sobre o genuflexório, Julien observou um pedaço de papel, impresso, posto ali como para ser lido. Viu escrito:

*Detalhes da execução e últimos momentos de Louis Jenrel, executado em Besançon, no...
O papel estava rasgado. No verso liam-se as duas primeiras palavras de uma linha: o primeiro passo...*

Quem teria deixado esse papel aí? Disse Julien. Pobre infeliz, acrescentou com um suspiro, seu nome termina como o meu... E amarrotou o papel...

Ao sair, Julien, acreditou ver sangue junto a pia; era água benta derramada: o reflexo das cortinas vermelhas que cobriam as janelas fazia parecer sangue.

Por fim, Julien envergonhou-se do seu terror secreto.

226 Idem, p. 182-183.

Ann-Debora Levy ao analisar essa passagem, chamou a atenção para o nome do condenado, pois era um anagrama de Julien Sorel. Além disso, posso fazer outras conjecturas: a visão de sangue no chão, de tudo se passar dentro da Igreja de Verrières e o pensamento “às armas”, tudo funcionou como uma outra antecipação de uma passagem do livro, em específico a tentativa de homicídio da Sr^a. de Rênal, no mesmo lugar e com o tiro de uma pistola. Assim, vemos em uma perspectiva cíclica tornando a acontecer, ou melhor, acontecendo antes da passagem levantada por Ginzburg.

Devo ressaltar que, na escrita de Stendhal, a descrição, seja psicológica, seja dos acontecimentos, produz o efeito da “ekphrasis”²²⁸. Tal efeito garantia a vivacidade e a energia do texto, produzindo nele um “efeito de verdade”. Para ele, essa era uma característica cara ao autor, e com isso sua obra foi se constituindo em um relato preciso e forte dos pontos que desejava ressaltar.

Ao terminar seu artigo, Ginzburg concluiu o seguinte:

*O discurso direto livre dá voz ao isolamento dos personagens de Stendhal, à sua ingênua vitalidade derrotada por um processo histórico que leva de roldão e humilha as suas ilusões. É um procedimento que parece vedado aos historiadores, porque o discurso direto livre, por definição, não deixa rastros documentários. Estamos situados em uma zona aquém (ou além) do conhecimento histórico e inacessível a ele. Mas, os procedimentos narrativos são como campos magnéticos: provocam indagações e atraem documentos potenciais. Nesse sentido, um procedimento como o discurso direto livre, nascido para responder, no terreno da ficção, a uma série de perguntas postas pela história, pode ser considerado um desafio indireto lançado aos historiadores. Um dia eles poderão aceitá-los de uma maneira que hoje nem conseguimos imaginar*²²⁹.

Assim como Stendhal, que lançou uma “ádua tarefa”, por todas as características apontadas acima, para que fossem respondidas e problematizadas as questões que foram pontuadas no interior de *O vermelho e o negro*, Ginzburg tentou realizar o mesmo levantando alguns pontos da obra do franco-suíço, como sua forma de discurso, seus caracteres psicológicos e, sobretudo, as pistas

227 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op. cit, p. 33.

228 Ekphrasis e citação. Ginzburg ainda ressaltou que a descrição era o que garantia, na antiguidade, o convencimento dos ouvintes e dos leitores, ainda que este último fosse um público restrito. Porém, com o passar dos anos, começou a ser substituído pela citação, o efeito de verdade passou a se realizar de acordo com quem e o que se cita. Cf.:

GINZBURG, Carlo. *Ekphrasis e citação*. [s.n.t].

229 GINZBURG, Carlo. *A áspera verdade*. op. cit. p., 188

deixadas e que são propícias para que entendamos os acontecimentos colocados no interior da obra.

Outro autor que abordou a obra *O vermelho e o negro* foi Dominick LaCapra. Para ele, Stendhal possuiu ironia na sua forma de escrita. LaCapra apoiou-se sobretudo na construção psicológica das personagens do livro para estabelecer as suas hipóteses relativas a uma atenta leitura do livro que propôs.

Um dos primeiros pontos ressaltados por LaCapra foi a noção de “*espagnolisme*”²³⁰, que pode ser entendido como uma mescla de “aventura e melancolia”²³¹. Nas páginas escritas por Stendhal, pode ser verificado nas posições de outsider ocupadas pelos personagens principais. Destaco também duas outras concepções psicológicas cunhadas pelo autor de *O vermelho e o negro*. A primeira seria a cristalização, que ocorreria

a partir do momento que você começa a se ocupar de uma mulher, já não a vê tal como ela é realmente, mas sim tal como lhe convém que ela seja [...] só são percebidos, note-se, pelos olhos dos jovens que começam a amar.
[...]
*aqueles olhos cobrem-me de uma cristalização brilhante; para eles sou a perfeição, e o admirável é que, faço o que fizer e diga a tolice que disser, aos olhos daquele belo alemão nunca sairei da perfeição.*²³²

O outro termo que destaco é marca da “pequena varíola”, que diz respeito a uma pequena semelhança entre algum aspecto de qualquer pessoa com a pessoa amada, para que automaticamente relembremos dessa última. Esses três termos utilizados por Stendhal fornecem a base para que entendamos a análise de LaCapra, profundamente psicologizante, pois o próprio autor, como já foi dito, compartilha, sem nomear, de algumas idéias que marcaram o trabalho de Sigmund Freud.

Ressalto do pai da psicanálise a noção de “estranho familiar”, que seriam as coisas cotidianas, da própria vivência, causando certo desconforto e repulsa em indivíduos. Se Julien Sorel nasceu cedo demais para ver o fim de uma ordem social que se baseava em uma Igreja Católica influente e poderosa e tarde demais para se tornar um grande militar, seu mundo ou a realidade que o cercava nas páginas do livro, com o sentimento de outsider ou stranger, se constituíram

230 [LACAPRA, Dominick. Stendhal' Irony in Red and Black. In: _____ . History, Politics and the Novel. New York: Cornell University Press, 1989, p.17.](#)

231 SAID, Edward W.. Cultura e Imperialismo. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 208.

232 BEYLE, Henri [Stendhal]. *Do amor*: op.cit. p., 323-324.

justamente por proporcionaram ao protagonista uma falta de algum lugar ou situações que se sentiria bem, levando em conta as concepções freudianas.

Voltando a LaCapra, ele constatou que no desenrolar do romance temos que perceber os traços temporais presentes na escrita, pois Stendhal viu o fim do Antigo Regime, ideais revolucionários e napoleônicas, a Restauração e a Revolução de 1830, traços muito marcante do XIX, sendo que estes acontecimentos marcaram, ou tentaram marcar, brutas rupturas ou mudanças com os valores dos períodos que os antecederam.

Na linha de uma repentina mudança, LaCapra ressaltou o início do romance.

A pequena cidade de Verrières pode ser considerada uma das mais belas do Franco-Condado. Suas casas brancas com tetos pontiagudos de telhas vermelhas estendem-se pela encosta de uma colina, cujas menores sinuosidades são marcadas por tufos de vigorosos castanheiros. O Doubs corre a algumas centenas de pés abaixo de suas fortificações, construídas outrora pelos espanhóis e hoje arruinadas. Verrières está protegida, do lado norte, por uma alta montanha, um dos braços do Jura. Os cimos entrecortados do Verra cobrem-se de neve desde os primeiros frios de outubro²³³.

Linhas depois:

Logo que se entra na cidade, fica-se aturdido com o fragor de uma máquina barulhenta e de aparência terrível. Vinte pesados martelos, que se abatem com um ruído que faz tremer o chão são erguidos, por uma roda movida pela água da torrente. Cada um desses martelos fabrica todo dia, não sei quantos milhares de pregos. São mulheres jovens e bonitas que apresentavam aos golpes desses martelos enormes pedacinhos de ferro que são rapidamente transformados em pregos²³⁴.

Essa já pode ser considerada uma primeira ruptura na narrativa, pois em um primeiro instante temos uma idílica paisagem campal, calma e tranquila, que subitamente foi interrompida²³⁵. Tem-se, a partir desse momento, toda uma discussão sobre o valor das finanças e do lucro, sobre a circulação de jornais liberais e de poderio econômico – a serenidade de uma cidade interiorana que foi colocada em xeque.

233 BEYLE, Henri [Stendhal]. O vermelho e o negro. op.c it, p. 11.

234 Idem.

235 [LACAPRA, Dominick. Stendhal' Irony in Red and Black. Op.cit. p.,19.](#)

Um outro aspecto salientado diz respeito à força do narrador, que é onisciente. Isso pode ser notado graças aos títulos dos capítulos e epígrafes, que de certa forma anunciavam o que aconteceria e algumas vezes ironizavam nesses pequenos detalhes as circunstâncias descritas. Exemplifico com o seguinte: no Livro I, o capítulo VIII foi intitulado de “Pequenos acontecimentos” e a epígrafe era de D. Juan. O que se sucede em tal parte do livro? A Sr^a. de Rênal descobriu que Elisa, sua camareira, recebera uma pequena herança e pretendia desposar Julien, o que ocasionou na patroa um ataque de ciúmes e um pequeno acesso de febre por pensar em tal matrimônio. Julgava que iria perder Julien e começa a pensar que estava amando-o. Nessa parte ocorreu a ida da família de Rênal para sua propriedade em Verger e lá começam as investidas do protagonista para seduzir a sua primeira amante, ao segurar-lhe a mão. Nessa passagem do livro, foi anunciado, de antemão, pelo narrador, que haveria um processo de conquista e uma série de pequenos acidentes que levariam ao envolvimento dos dois personagens.

Ocorre ainda que muitas vezes esse narrador se arma com uma forte ironia e critica Julien, até mesmo por já saber o que aconteceria, compartilhando a teoria de que ele foi constituído de forma onisciente. Esse processo só se desfez nos quatro últimos capítulos do livro, que não possuem título e nem epígrafes, e o narrador passa a não compartilhar do destino de Julien. De certa maneira a figura do autor se aproximou da do narrador²³⁶. Isso teve como intento a não antecipação dos acontecimentos finais do livro, como ocorreu em todos os outros capítulos. Isso ocorre até o último capítulo, que possui título de “O Julgamento” e epígrafe atribuída a Saint-Beuve, e diz o seguinte:

A região se lembrará por muito tempo desse processo célebre. O interesse pelo acusado chegava a causar agitação; é que seu crime era espantoso, mas não atroz. Ainda que o tivesse sido, o jovem era tão belo! Sua alta fortuna, tão cedo terminada, aumentava a comoção. Irão condená-lo? Perguntavam as mulheres aos homens de suas relações, e empalideciam aguardando a resposta²³⁷.

No fim do capítulo, Julien, depois de um discurso, se colocou enquanto culpado e, após a sua condenação, as mulheres choravam e até mesmo o juiz tinha lágrimas nos olhos. Foi essa a última antecipação do narrador. Desse momento em diante, tudo foi revelado no fluxo da leitura,

236 Cf.: Idem.

237 BEYLE, Henri [Stendhal]. O vermelho e o negro. op. c it, p. 477.

termina a presença de um narrador onisciente no julgamento e nas reações provocadas.

Outros aspectos realçados por LaCapra dizem respeito à composição psicológica do personagem Julien enquanto alguém dividido entre seus próprios interesses sociais e uma nobreza interior, calculando astutamente seus atos para alcançar o que ansiava. Suas atitudes e posições vão se modelando de acordo com suas vontades de adquirir uma maior primazia social e econômica; isso pode ser adaptado a vários momentos, mas serve principalmente como “retrato de uma sociedade alienada e auto-enganada”²³⁸.

Ainda nas ações psicológicas, aparecem as características de Madame de Rênal, que funcionou como uma espécie de mãe adotiva para Julien, sendo que o pai e irmão deste foram mencionados, no começo do livro e no fim, após a condenação. Mas a mãe nunca apareceu e Julien ama a ex-patroa em uma espécie de “Complexo de Édipo”, mesmo que já tenha passado da fase infantil, e odeia seu pai. Observando a biografia do autor, essa relação foi bastante semelhante à sua vida, pois perdeu sua mãe aos sete anos de idade e disse que era “apaixonado” por ela; a partir desse momento passou a odiar seu pai, nutrindo por ele uma aversão. Ainda existe a decapitação de Julien, que para LaCapra corresponderia à castração e/ou impotência, a força do personagem se perde nesse momento, não tem como estabelecer mais suas vontades, ele, inclusive, antes disso passou a aceitar, resignado, a sua condenação.

As ações do protagonista, para LaCapra, são notoriamente marcadas por descrições sociais, o que acredito ser perfeitamente cabível. Em todos os instantes Julien se insere em grupos, que são descritos com uma forte imagem, proporcionada pela própria vivência do autor: os Rênal, o seminário, os la Mole, o julgamento e a prisão são marcas disso. Nos críticos literários Colette Renard e Jean Prévost, as diferentes inserções sociais do protagonista marcam um equilíbrio do texto, pois se tem vinte três capítulos sobre vida da burguesia e da nobreza na província e sete sobre a vida de Julien no seminário, no Livro I, e depois trinta e três capítulos sobre a vida da aristocracia parisiense e dez capítulos sobre a vida de Julien no seminário. Pode-se dizer assim que esses são os meios sociais em que as descrições são realizadas.

O último parágrafo do romance, após a execução de Julien e seu enterro por Mathilde, é sobre o destino da Madame de Rênal. O protagonista havia pedido que ela não atentasse contra sua própria vida após ser executado e ela “foi fiel a sua promessa. Não procurou de maneira nenhuma atentar contra sua vida; mas três dias depois de Julien, morreu abraçando os filhos”²³⁹. Para

238 LACAPRA, Dominick. *Stendhal' Irony in Red and Black*. op. cit, p. 22.

239 BEYLE, Henri. *O vermelho e o negro*. Op. cit, p. 507. Em algumas traduções aparece “beijando seus filhos”,

LaCapra, esse final foi minimamente romântico e laconicamente utópico, lançando dúvidas sobre um possível reencontro no além túmulo. Se constitui assim como uma paródia do final romântico, ou ao menos do que se espera de um final feliz. Esses aspectos apontados ocasionaram um anticlímax na obra, o que já começou a ocorrer na condenação de Julien, no meu entender, pois o protagonista, de quem em momentos tem-se dó ou em outros se repudia com vigor, não encontrara a felicidade e suas aspirações.

Michel de Winock, ao abordar *Henri Beyle: Cônsul da França*, fez um pequeno estudo sobre *O vermelho e o negro*. Na parte dedicada ao estudo dessa obra, disse-nos que o livro foi lançado nos meses subsequentes aos acontecimentos da Revolução de Julho, período em que “as revoluções, os motins, as convulsões sociais, não são nada favoráveis aos livreiros e os escritores”²⁴⁰. Seguindo nessa perspectiva, pode-se dizer que os grupos atacados e expostos no livro foram derrubados pelas mudanças propiciadas pela troca política na França.

Ao caracterizar algumas personagens, Winock nos expôs os seguintes pormenores: o marquês de La Mole seria o retrato de uma aristocracia empenhada na defesa do trono, da nobreza e do altar, seus pensamentos corresponderiam a uma nobreza formada no período anterior a Revolução Francesa, por ideais estamentais e de privilégio. Porém, esses grandes senhores “revelam-se tão preguiçosos quanto ambiciosos, tão aproveitadores quanto ingênuos, conspiradores de salão, enfarpelados num arcaísmo ridículo, minados por nascimentos e obsedados pela idéia de derrotar os republicanos”²⁴¹.

Logo em seguida caracterizou o personagem principal e enxergou nele características “maquiavélicas, cínicas e arrivistas e, ainda por cima, criminosas, só podia causar repulsa a boa sociedade e ofender a moral”²⁴². Julien realmente não foi nenhum exemplo de bom moço e retidão de caráter, mas deve-se entender a necessidade de tais atitudes para alcançar as suas aspirações sempre desejadas. A exposição de forma tão clara de pontos arrivistas e cínicos chocava a sociedade, pois aconteciam e sabia-se disso, de conluios e relações para conseguir o que se desejava, mas demonstrar, mesmo que nas páginas de um livro, solapava um falso ar de moralidade.

Daí o protagonista ser um personagem

enquanto em outras, “abraçando”, devido à dubiedade da frase em francês: “embrassant sans enfants”.

240 WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade*. Tradução de: Elóia Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 209.

241 Idem, p. 210.

242 Idem.

*humilhado, orgulhoso, desclassificado, alvo de desprezo das pessoas a quem serve e que ele próprio despreza, observando as vilanias e a religião do dinheiro. Sozinho contra todos, homem infeliz em guerra contra toda a sociedade*²⁴³.

Mas por trás desse tipo, ele concluiu que Stendhal exaltou a “essência do herói romântico: a energia”. Concordo que Julien possuiu uma profunda energia na sua composição, mudanças de opiniões, sedução, entre outros são pontos que podem ser entendidos como um exemplo disso. Mas não concordo que todas as características de Julien possam ser entendidas como maquiavélicas, pois nos momentos cruciais ele agiu por simples impulso, sem levar em conta o que poderia ocorrer. Ao atirar em Madame de Rênal, logo após conseguir alcançar a glória social, mesmo que essa tenha enviado a carta denunciando as imposturas do seu ex-amante, não seguiu a lógica de um pensamento estruturado e calculista. O tiro dado foi um impulso de vingança.

Winock ainda colocou que Julien é um “predador, seduz a sr^a de Rênal sem amá-la e teria correspondido, por vaidade, às investidas de Mathilde de la Mole; mas puro o bastante para se apaixonar por ambas”²⁴⁴, ocasionando uma tensão entre as amadas pelo protagonista, mesmo desejando nos capítulos finais apenas a primeira delas. Essas seduções e investidas podem ser visualizadas como o “desejo triangular”²⁴⁵, que corresponderia a uma tríade de personagens que se envolvem por desejo, querer e ciúme. René Girard destacou que isso não se concretizou somente em aspectos de envolvimento amoroso do livro, mas também em outras passagens como quando Valenod e o Sr. de Rênal disputam Julien para o trabalho de preceptor de seus filhos.

Isso marcaria ainda os três pontos fundamentais do romance: o desejo de querer, o ciúme e os grandes desejos. Pode-se notar isso na passagem da Marechala de Fervacques. Esta começou a se interessar por Julien notando uma estratégia dele para provocar ciúmes na Srta. de la Mole, o que despertou ciúmes instantâneos na jovem nobre, que passou a desejar ardentemente o empregado de seu pai. Uma forma de jogo psicológico de interesses e retraimentos, para depois expor as vontades mais complexas.

O escritor José Saramago declarou que só considera seus livros como romance quando este

243 Idem.

244 Idem.

245 Cf.: GIRARD, René. Le désir “triangulaire”. In: _____. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1992.

possui uma personagem feminina marcante²⁴⁶. Se aplicarmos essa teoria aos escritos de Stendhal, temos: em *O vermelho e o negro*, a Sr^a. de Rênal e Mathilde, que compõem a base triangular dos envoltimentos amorosos de Julien, além de serem personagens marcantes por suas ações, ao enfrentarem a sociedade, por exemplo, na parte final para tentarem salvar seu amado. Em *A Cartuxa de Parma*, temos Gina Sanseveriana, que manipula seu marido, seus pretendentes e até mesmo o rei de Parma para conseguir seus anseios de preservar e proteger seu sobrinho, Fabrício del Dongo. Beatrice Didier constatou que a Marquesa de Merteuil, de Chordelos de Laclos, era uma das maiores inspirações de Stendhal; assim, posso dizer que suas heroínas sofrem influências desta outra personagem, estabelecendo seus objetivos, jogando com seus seduzidos; sabiam qual seu lugar na sociedade e utilizavam seus atributos para conseguir o que desejavam. Sabiam, entretanto, que dependendo do que ocorresse poderiam cair em um ostracismo social e na exortação pública. Mas enfrentavam isso e estabeleciam as suas vontades, de sobremaneira nos episódios passados na prisão de Besançon: uma quer, através de seus amigos, chegar aos recônditos do Chateau Saint-Cloud para pedir perdão do crime de seu amado e a outra planejava se lançar a frente da carruagem real na primeira oportunidade.

Os caracteres hipócritas de Julien, seja em Winock, LaCapra ou Ginzburg. Isso não é mais que

uma fachada. Ela [a hipocrisia] é sua única defesa contra o meio hostil que o cerca e que está pronto para esmagar os seus sentimentos distantes e superiores. Ele é obrigado a dissimular seus sentimentos e a adotar a mesma linguagem que seus inimigos. Seu drama reside no conflito permanente entre a ambição que o anima e o seu comportamento Tartuffó que ele adotou²⁴⁷.

Na citação acima, nova tensão na obra de Stendhal vem a tona: ou Julien adotava os mesmos meios de seus inimigos para alcançar seus desejos, contrastando com o seu pensamento interior, ou utilizava uma mordaz crítica social das relações humanas que envolviam a religião e a ascensão social. Daí citação da figura de Tartuffó. Mais que hipócrita, como já foi dito anteriormente, ele apenas usava das suas armas para conseguir uma melhora de vida.

246 SARAMAGO, José *apud* GUEDES, Larissa Andrioli. *O plantador (não só) de naus a haver*: relações entre a representação feminina nas cantigas de amigo de D. Dinis e na prosa de José Saramago. Artigo apresentado na II Semana de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

247 LITTO, Victor. *Posface*. op. cit, p. 551

Por essas razões, tendo a discordar de Winock quando diz que “o romance que ele concluiu, então, é uma incontestável condenação da sociedade da Restauração que ele abomina. E é só”²⁴⁸. O livro não dizia respeito somente a isto, apesar de usar a conjuntura de escrita como pano de fundo. Questões maiores e mais gerais também foram abordadas.

Ainda surgem os aspectos, em Winock e Girad, da percepção histórica sociológica, mais trabalhada nesse último, da composição do romance. Para isso, utilizou de confrontos entre: a Província e Paris; a aristocracia e a burguesia; a Itália e a França. Como já foi dito, a arte da observação, dos costumes, da política, da vida comum pode ser vista como um mergulho nas condições e mínimas estruturas, possibilitando um retrato dos momentos franceses que perpassaram a escrita da obra.

Por fim quero ressaltar um estudo pequeno, porém de grande profundidade no texto de Stendhal, de Josué Montello, que originalmente foi publicado pela *Revista Manchete*, em 3 de novembro de 1973, em uma seção dedicada às *Obras primas que poucos leram*. A publicação tinha como interesse “falar das obras de literatura – da Antiguidade até o século XX – que mesmo 'famosas' para o grande público, fossem comparativamente pouco lidas”²⁴⁹.

Para Montello, em

*1830 quando escreveu O vermelho e o negro, Stendhal já contava com uma dupla experiência: a da escrita, pois não era um romancista estreado, e de vida, porque andava pelos 47 anos de idade. Seu primeiro romance, Armance, de assunto um tanto escabroso para o tempo tinha saído em 1827, sem proporcionar ao seu autor a notoriedade merecida. Stendhal já era Stendhal, na maneira de escrever e em certas notações de ordem psicológica, mas a sua pena de romancista ainda não tinha encontrado o caminho exato da obra-prima, que só iria palmilhar à hora em que baseado, num episódio verdadeiro, recolhido da crônica judiciária, começasse a escrever O vermelho e o negro.*²⁵⁰

A experiência de vida, não só pela idade, mas pelos fatos que foram vividos pelo autor, pôde propiciar à sua narrativa a inserção de aspectos que se encontravam na formação e na concepção de mundo de Stendhal. Pode-se levantar, assim como já foi feito, a noção da influência napoleônica, da

248 WINOCK, Michel. *As vozes da liberdade*. Op. cit, p. 211.

249 SEIXAS, Heloísa (org). *As obras-primas que poucos leram*. Vol. 2º ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005, p. 9.

250 MONTELLO, Josué. O vermelho e o negro – de Stendhal por (por Josué Montello). In.: SEIXAS, Heloísa (org). *As obras-primas que poucos leram*. Vol. 2º ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005, p.p. 294 e 295

cultura de salão e das artes de observar, colocadas no capítulo 1. Além de *Armance*, o escritor publicou também as obras *Racine e Shakespeare*, *As vidas de Haydn, Mozart e de Métastase*, *Do Amor e Passeios em Roma*, além de *Sobre novo complô contra os industriais*. Mesmo com a acusação das biografias de músicos serem plágios, editorialmente Stendhal estava acostumado a publicar e já havia feito incursões pelo universo das letras.

Ainda segundo Josué Montello Stendhal buscava “o termo exato e frio, não a palavra eloquente”²⁵¹. Os rebuscamentos e floreios da escrita também eram rechaçados e colocados em xeque, a idéia tinha que ser clara e precisa, com uma “sobriedade modelar”²⁵². Montello exemplificou tais fatores aludindo à *Cartuxa de Parma*, pois

*Ficou famosa, em A Cartuxa de Parma, a descrição da batalha de Waterloo. Outro romancista, na posse desse assunto, ter-se-ia derramado, no estilo das grandes pintores da batalha. Stendhal limitou-se a 10 ou 12 linhas. E deu-lhe um novo enfoque. Em lugar de pintar a batalha, tendo dela uma visão panorâmica, pintou-a do ângulo de seu personagem, Fabrício del Dongo, que via a correria dos cavalos, ou soldados caídos na estrada e ouvia e percussão espedaçada dos tiros*²⁵³

Outro ponto que destaco é o fato de Montello tratar o livro como romance, apesar da epígrafe crônica do século XIX. Acredito que essas duas formas de ver o livro podem ser compartilhadas e adotadas para o seu estudo²⁵⁴. É uma crônica por retratar com grande precisão os fatos que marcaram a França de inícios do XIX, desde a Restauração, mito napoleônico, a Igreja Católica, entre outros; mas é também romance por propiciar uma narrativa que marcou o envolvimento de um homem e duas mulheres, por paixão e desejo, apesar do final trágico.

Montello ainda ressaltou que a inspiração do livro foi a partir de um caso real. Colocou que Stendhal era um espírito da análise, o que coaduna com a percepção de uma observação histórica sociológica. Ele criou o drama de Julien Sorel, baseando-se no caso de Antoine Berthet, pois

não tinha a imaginação dos fatos, para urdir episodicamente o romance, tinha em alto grau a imaginação dos sentimentos, para dar à sua estrutura, com a experiência de si

251 Idem, p. 295.

252 Idem.

253 Idem.

254 Adoto no capítulo 1 a opção por Stendhal cronista.

O ponto fundamental, que foi elencado acima, diz respeito à veracidade psicológica dos personagens, muito bem delineados e constituídos com características próprias e diversas em muitos momentos, desde o monarquista, figura do marquês de la Mole, passando pelos liberais, como o conde Altamira, e pela mulher doce, a Sr^a. de Rênal, até uma outra, orgulhosa e imponente, Mathilde. Dessa forma, pode-se notar que os sentimentos foram colocados, no decorrer da narrativa, de forma a nos convencer do caráter de cada personagem.

O artigo ainda prosseguiu argumentando que a Julien foram dadas várias características do próprio autor, como a aversão ao pai, a ausência de uma figura materna, o antijesuitismo (já que o autor foi educado por um padre de tal ordem e considera esse período como a “Tirania Raillane”²⁵⁶). Colocava, assim, “no papel tipos e figuras que trazia na memória, com reminiscências bem vividas”²⁵⁷, e daí a afirmação de Montello, quando diz que Stendhal mencionava sempre: “Julien sou eu”²⁵⁸.

Ainda colocou em xeque a questão do “vermelho” significar o republicanismo e o “negro” os eclesiásticos, pois não haveria “um testemunho escrito na vasta documentação stendhaliana”²⁵⁹. Levantou, assim, novamente a problematização que cerca o título do livro, com as várias possibilidades, algumas já elencadas no capítulo 1.

A epígrafe do capítulo XIII, do Livro I, “Um romance é um espelho que se leva ao longo do caminho”, também é emblemática; tal frase foi cunhada por Saint-Real. Pela citação, percebemos que o romance não deve ser apenas lido, de certa maneira deve ser analisado e pensado. Outro ponto nessa parte foi o subtítulo “crônica do século XIX”, pois o romancista queria “fazer de seu livro um quadro de costumes sociais e políticos”²⁶⁰. Aqui aparecem as duas possíveis abordagens do livro, enquanto romance (maioria dos estudos) e crônica.

A narrativa para Montello se desenvolveu em três cenários: “Verrières, o Seminário de Besançon e o Hôtel de la Mole”²⁶¹. Entretanto, outro cenário se fez presente na escrita do livro: a

255 MONTELLO, Josué. *O vermelho e o negro* – de Stendhal. Op. cit., p. 296.

256 BEYLE, Henri [Stendhal]. *Vie de Henry Brulard*. DIDIER, Béatrice (ed). Paris: Éditions Gallimard, 1973.

257 MONTELLO, Josué. *O vermelho e o negro* – de Stendhal. Op. cit., p. 297.

258 Idem, p. 296.

259 Idem, p. 297.

260 Idem, p. 298.

261 Idem, p. 299.

prisão de Besançon, local no qual o protagonista passa seus últimos dias vivo e decide que a melhor solução para ele seria a morte, pois nesse mundo ele não conseguia se enquadrar.

O senso de realidade, ou de real, para Montello, se fez muito presente em toda a obra, pois para o autor de *O vermelho e o negro*, ao descrever “um homem, uma mulher, tenha sempre em mente alguma coisa do real”²⁶². Como já foi colocado, Julien, ou ao menos a inspiração para o personagem, proveio de um caso real. Somando-se a isso houve acréscimos da personalidade do autor, o que reforçava as imagens do real. O próprio Stendhal mencionou que “não estamos diante de simples comparsas de um drama, mas sim de seres humanos, retirados da vida real para o livro, e em cujo espelho de paixões e sentimentos vemos refletidos os nossos sentimentos e paixões”²⁶³

A segunda amante de Julien, que no fim do livro enterrou a cabeça de seu amado com as próprias mãos, reviveu a cena da Rainha Margô ao sepultar a cabeça de seu amante preferido, que foi executado durante as Guerras Religiosas Francesas, e pertencia à família la Mole. Demonstrou como tal personagem foi construída apegada a uma história de seus antepassados; em 30 de abril se veste de negro para lembrar o destino trágico de um la Mole.

A influência de Napoleão se fez presente, para Montello, na constituição do protagonista, pois

*Napoleão é o professor de energia que inspira Julien Sorel. O herói romântico, a que o exílio de Santa Helena dá uma auréola de martírio igualmente romântica, ajusta-se à sensibilidade do personagem de Stendhal – como se ajustara à sensibilidade do próprio romancista, que nele identificava o imperador e o chefe, a quem também acompanha na Campanha da Rússia*²⁶⁴.

Mais uma vez, o imaginário e a força do mito napoleônico são apontados, coisa constante, aliás, em todas as abordagens de *O vermelho e o negro*. A imagem do ex-imperador ressoou na composição de Julien Sorel, assim como em Fabrício del Dongo, de *A Cartuxa de Parma*. Não se deve esquecer do caráter político e social que o autor tentava estabelecer em seu livro; assim, ao recuperar a figura do corso, mostrava como, em determinadas parcelas da sociedade, ainda existiam os sonhos e ideais do período de Bonaparte.

Por último, Montello nos disse que mesmo em vida, depois que

262Idem, p. 300.

263Idem, p. 300.

264 Idem, p. 300.

Balzac lhe dedicou um longo ensaio, tendo como pretexto A Cartuxa de Parma, Stendhal continuou a ser o autor do pequeno público, até que se criou à sua volta, andando o tempo, o interesse universal que o coloca na linha dos primeiros psicólogos de todos os tempos, mestre admirável na arte de conhecer os mais escondidos recantos da alma humana.

[...]

*pelo seu estilo, pela maneira de conduzir a narrativa e sobretudo pela precisão humana das figuras, é um livro mais para o século XX que para o XIX, em que foi pensado, sentido e elaborado*²⁶⁵.

Termino com o seguinte: um ponto que sempre foi tocado, desde o século XIX, diz respeito ao aspecto psicológico se ressaltando em diferentes críticos. Mesmo não aparecendo com essas palavras, Stendhal trouxe à baila a forma de pensar, internamente, para as páginas de seu livro. Isso foi um dos aspectos que garantiu a sobrevivência de tal obra. A alma humana, compartilhando da percepção de Montello, aqui exposta em todos os seus mínimos detalhes. Cito por último Prosper de Mérimée, ao acusar Stendhal do mais grave dos delitos humanos: “o de desnudar e pôr em plena luz certas chagas do coração humano, [que] são por demais repugnantes de se ver [...] Vocês são repletos de verdades intoleráveis”²⁶⁶. Com essa citação posso concluir que, ao expor a alma humana, foi talvez um dos primeiros psicólogos, ao usar o discurso direto livre, o desejo triangular e uma observação histórica sociológica, tudo em uma única obra, Stendhal inseriu seu livro no patamar das *Grandes Obras da Literatura Universal*.

Nos séculos XIX e XX predominou a interpretação, do *O vermelho e o negro*, com características psicologizantes. Ao juntar as análises dos autor enquanto cronista de seu tempo, denunciando imposturas e mazelas, e romancista psicológico, com uma individualização e interiorização dos personagens, são fornecidas as bases para uma interpretação das semelhanças com a teoria do grotesco. Essas duas vertentes são preponderantes para a minha análise “antropofágica” do livro, em quais partes localizo pontos da escrita de Stendhal com o grotesco do tipo de câmara.

265 Idem, p. 301

266 GINZBURG, Carlo. A áspera verdade. Op. cit, p. 185

4. GRUTAS, RISOS, IRONIAS, CHISTES, SUBLIMAÇÕES E DESENCANTAMENTOS: AS DIFERENTES APARIÇÕES DO GROTESCO.

Ao abordar o conceito de grotesco, é preciso enxergar as especificidades e as nuances que existiram, em diferentes períodos, para esse mesmo termo. Para uma perspectiva de uma recuperação histórica dos usos das palavras, há que se levar em conta a sincronia e a diacronia²⁶⁷. A primeira corresponde ao uso do conceito dentro de determinado tempo e por setores diferentes e a segunda diz respeito à mudança do conceito com o passar dos anos.

A percepção da genealogia conceitual também é necessária para perceber os diferentes momentos do conceito, pois permite notar as diferentes interpretações que as palavras carregaram em seu bojo. Ao notar as misturas e conflitos que aparecem nos vocábulos, é importante dissociar e desconstruir certezas. Nesse ponto, ressalto que a “arqueologia” busca uma pureza, uma origem para conceitos que muitas vezes não existiu, e a genealogia mostra que não há uma origem pura²⁶⁸.

Quando falo em grotesco, a pluralidade de abordagens que tal conceito carregou, e ainda carrega em seu interior, tem de ser notada, sendo muito mais do que o bizarro, disforme, ridículo que tomam como características para a pessoa grotesca, como dizem os dicionários²⁶⁹. Devemos distinguir entre a palavra e seu uso, para que possamos entender a polissemia do conceito como abarcador de vários significados, pois

O grotesco atravessa de fato tempos diversos, à maneira de uma constante supra temporal, como aquela que o crítico da cultura Eugenio D’Ors chamava de éon, isto é a categoria mística procedente do neoplatonismo e utilizada pelos alexandrinos, que suprime a oposição entre o racional e o real e introduz a vicissitude da diferenciação histórica no que é permanente e estável²⁷⁰.

267 Para compreender melhor a diacronia e a sincronia dos conceitos, assim como a polissemia, conferir: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

268 FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: _____. *Ditos e escritos*. [s.cit][s.ed].1971. A noção de genealogia e diacronia dos conceitos, esta de Reinhardt Koselleck e aquela de Michel de Foucault, assemelham-se nesse ponto. Ambos os autores trabalham com as mudanças e as variantes conceituais ao longo dos tempos.

269 PAES, José Paulo. Sterne ou o horror a linha reta. In: _____. STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984, p.28.

270 SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p. 20.

Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva, ao aplicarem o conceito de grotesco no cinema e na televisão, na segunda metade do século XX, obras como as de Fellini, Ettore Scola, Jean Pierre Jeunet, entre outros, brincaram com a antiga tradição européia buscando o monstruoso e o escatológico. Para eles, o ano de 1973 foi um marco decisivo, pois

Foi o ano de aparecimento de La Grande Bouffe, de Marco Ferreri: um grupo se reúne ao redor de uma mesa para comer animais até a morte. Já em Sweet Movie (1974) de Dusan Makavejev, registra-se uma encenação teatral em que atores defecam no palco, e uma mulher cobre-se de chocolate derretido, oferecendo-se literalmente à deglutição²⁷¹.

Sodré e Paiva também traçaram um panorama do cinema até o final dos anos 90 e ilustraram o estudo com obras como: *American Pie* e *Shrek*, por exemplo. O primeiro seria um encontro com a sexualidade a partir de situações ridículas e o segundo é uma história de

contos de fadas com sinas trocados, cujo herói é um ogro verde de dois metros de altura, feio, gordo e antipático, cativante para o grande público. Trata-se de um exemplo paródico-crítico, assentado contra o padrão convencional (estilo Disney) dos contos de fadas, com personagens grotescamente humanos²⁷².

No cinema brasileiro detectaram que o Cinema Novo colocou um fim às chanchadas, que tinham como predomínio temas estéticos de palhaçada e de paródia, características das farsas e de teatros burlescos. Para Sodré e Paiva, o Cinema Novo teve certas incursões em aspectos grotescos. Para isso citam filmes como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, na cena em que o protagonista gangorra sobre uma feijoada gigantesca, com partes do corpo humano, e em *Bye, Bye, Brasil*, de Cacá Diegues, que apresentava uma interação entre a comunicação “de massa e as formas populares de recepção, em que o melodrama e a breiguice ocupam um lugar de destaque”²⁷³.

Na televisão, os autores detectaram, em programas como *Ratinho*, *Silvio Santos*, *Hebe*

271 Idem, p. 92. Devo ressaltar que Muniz Sodré e Raquel Paiva, são pertencentes à área de comunicação.

272 Idem, p. 98.

273 Idem, p. 99.

Camargo e Leão Lobo, uma redução de complexidade dos problemas e rebaixamento de padrões para facilitar a assimilação da mensagem e deixar a platéia, em casa ou no auditório, ficar em uníssono com o apresentador²⁷⁴. Apresentam também a estética de David Cronenberg, que se assemelha às primeiras pinturas e esculturas do grotesco e a seus elementos híbridos, pois

*costuma colocar seus filmes na rubrica do “horror”, do “maravilhoso” ou do “terror biológico”, [mas] eles são, na verdade, perpassados quase sempre pela temática da fusão entre homens, máquinas e animais, o que enseja a criação de seres híbridos (monstruosidades orgânicas e tecnológicas), a meio caminho entre fantasia científica, o terror e o grotesco*²⁷⁵.

Um outro ponto revelador foi a diferenciação, para os especialistas da comunicação, dos tipos de grotesco. Primeiramente, há dois tipos de gênero: o “representado (cenas ou situações pertinentes aos diferentes tipos de comunicação indireta) e o atuado (trata-se das situações de comunicação direta, vividas na existência comum ou nos palcos, interpretadas como grotesco da natureza)”²⁷⁶. Esses tipos se subdividem; o primeiro pode apresentar um suporte escrito ou imagético. Já o atuado se subdivide em espontâneo (rebaixamento espiritual ou irrisão); encenado (com jogos cênicos); e carnavalesco (quando predomina a carnavalização).

Além desses gêneros, existiram as espécies de grotesco, a saber: escatológico (situações que envolvem o baixo corporal); teratológico (deformações); chocante (apenas para provocar o choque perceptivo); crítico (desvelamento das situações, tendendo a mostrar algo)

274 Com exemplo de quadros desses programas podemos citar no primeiro os testes de DNA, que geravam brigas e a utilização de xingamentos, a parte que oferecia cirurgia plástica para curar deformidades físicas; neste caso, todas as etapas eram acompanhadas, desde a ridicularização que sofriam as pessoas que participavam, até o fim, quando o problema físico havia sido sanado. Em Silvio Santos, o quadro que para Sodré e Paiva é mais representativo é a “Porta da Esperança”, quando uma pessoa que teve sua vida marcada por infortúnios e problemas poderia solucionar tudo, caso escolhesse a porta certa e alcançasse o grande prêmio. No programa da Hebe ocorria a mesma postura no quadro de princesas, com meninas que haviam sofrido provações cotidianas em suas vidas. Tal ponto pode ser visto como transferido atualmente para o programa do apresentador e vereador de São Paulo, Netinho de Paula, quando leva suas princesas, geralmente da periferia dos grandes centros, para passar um dia em sua companhia, com direito a limusine e compras nos espaços mais nobres. Por fim, Leão Lobo, com suas fofocas, leva o grande público a se “inteirar” da vida dos artistas, sem mostrar as outras possíveis interpretações. Constantemente esses apresentadores, através do seu tom de voz e sua postura, levam as pessoas que estão no seu auditório, ou mesmo em casa, a tomarem as suas opiniões sem problematizar e buscar outros pontos de vista.

275 Idem, p. 95. A “mulher com cauda de peixe”, de Montaigne, que será abordada mais abaixo, foi adaptada para as novas formas tecnológicas do mundo. O orgânico e o “industrial” se fundiram e originaram as novas figuras grotescas do século XX. Creio que exemplar nessa nova estética seja o filme “Robocop”, onde máquina e homem fundem-se.

276 Cf.; SODRÉ; Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. Op. Cit.

A partir dessas idéias o conceito de grotesco deve ser entendido e abordado nas suas diferentes fases. Não podemos tentar enxergar as mesmas formas de ação nos diferentes momentos, apesar de em alguns pontos serem próximos e bem semelhantes. Embora normalmente nos remeta a ironias, sátiras, anagramas e personalidades brincalhonas e alegres, o “grotesco” revestiu-se e adquiriu uma polissemia de significados e significações ao longo do tempo. A preocupação maior desse trabalho é exatamente em um momento em que estas características não eram tão pronunciadas ou explícitas como no grotesco medieval e renascentista, ou seja, diz respeito ao período Romântico, quando apareceu “uma reflexão que acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas das coisas, inquietando e fazendo pensar”²⁷⁷, como percebo nas linhas de Stendhal.

Na trajetória do conceito é de fundamental importância o trabalho do teórico russo da linguagem Mikhail Bakhtin, em especial em *Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Nas abordagens do pensador, a presença de um método histórico-literário se fez presente e nessa percepção a problemática “está ao mesmo tempo estritamente ligada aos problemas da poética através da história”²⁷⁸.

Bakhtin alertou para o dialogismo e a polifonia dos discursos. O primeiro corresponde à interação de textos e à correlação com discursos similares; não isolava as características intrínsecas e extrínsecas do objeto e da fonte, já que a “linguagem registra a gama completa da atividade e visão de um povo, (...) transcreve a sociedade num panorama difuso e detalhado. Em qualquer momento histórico, a linguagem é heteroglota de alto a baixo”²⁷⁹. Já a polifonia corresponde a uma pluralidade de discursos num mesmo discurso, não havendo mais uma voz unificadora, unitária com relação aos textos. O dialogismo, juntamente com a polifonia, fornece as bases para que possamos notar as “vozes/interpretações”, que circundam os textos, bem como possibilitar a base teórica para diferentes interpretações.

Tendo elencado os pontos bakhtinianos acima, proponho realizar o seguinte percurso: em um primeiro momento, tento recuperar a genealogia do conceito, com as interpretações do grotesco desde o período da Idade Antiga até chegar ao século XIX, a fim de melhorar e compreender a especificidade do grotesco no período oitocentista. Em um segundo momento, abordo *O vermelho e*

277 Idem, p.72.

278 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p.103.

279 MORSE, Richard M. A linguagem na América. In: _____. *A volta de McLuhanáima: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 24.

o negro, arriscando traçar semelhanças entre a teoria do grotesco e outros aspectos presentes na obra de Stendhal. Depois desses possíveis paralelos, como já foi mencionado, tentarei recuperar a mencionada genealogia do conceito. Para isto, inicio a discussão que envolve a temática do grotesco.

4.1.Uma diacronia do conceito de grotesco: das figuras fantásticas da Antiguidade a interiorização pelas normas de civilidade.

Quando o termo grotesco surgiu, referia-se às pinturas localizadas em grutas, cujas descobertas ocorreram primeiro em Roma e depois na Itália²⁸⁰. Nesse momento serviu para designar as figuras disformes e fantásticas que ornavam as paredes das cavernas, e “que viraram moda no final do século XV, depois da descoberta dos afrescos que decoravam o Domus Áurea, onde se misturava o híbrido e ornamental”²⁸¹. Além destas escavações, ocorreram as do Palácio Dourado de Nero, em frente ao Coliseu²⁸². As pinturas traziam as pessoas com corpos de gente e rostos de animais, ou o inverso. Para uma parcela dos historiadores da arte, como Giorgio Vasari, em um primeiro momento “os grotescos são uma espécie de pintura licenciosa e muito ridícula que os antigos faziam para ornamentar espaços vazios”²⁸³.

Vasari e os historiadores da arte tentavam dessa forma desmerecer esses tipos de afresco, que possuíam um abuso ferino das formas e dimensões naturais²⁸⁴. Porém, devemos buscar compreender esse estilo no tempo e espaço que surgiu. Conforme esclarece Serge Gruzinski,

por muito tempo menosprezou-se sua importância, projetando-se olhares anacrônicos sobre o passado medieval e renascentista. É tempo de devolver a esses espaços o papel e o

280 Coloco como Roma e depois Itália porque no século XVI, quando as primeiras grutas foram descobertas a península Itálica ainda eram marcada por uma pluralidade de reinos, como os de “Veneza”, os “Estados Papais”, “Milão”, “Florença”. A unificação deles ocorreu somente no século XIX.

281 GINZBURG, Carlo. Montaigne, os canibais e as grutas. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 56.

282 HARPAM, Galt apud RUSSO, Mary. Introdução. In: _____. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 15.

283 GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.163.

284 Cf.: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op. cit.

*significado que lhes cabem, restabelecendo as relações por vezes cômicas, por vezes sutis, que mantêm com o motivo principal*²⁸⁵.

Percebendo tal especificidade J. Pinski nos dissesse

*no grotesco, a vida passa por todos os estágios; desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais móveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas, porém unitárias. Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si, e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico. À primeira vista o grotesco parece apenas engenhoso e divertido, mas na realidade possui outras grandes possibilidades*²⁸⁶.

Ou seja, em um primeiro momento o termo foi tomado para designar os afrescos fantásticos e fantasiosos. As citações de Pinski e Gruzinsky tendem a fazer com que pensemos mais detidamente sobre as características estilísticas dessas pinturas como representantes de uma forma “alternativa” das estruturas artísticas. Posteriormente, o conceito das artes foi trasladado para as obras literárias. Segundo Wolfgang Kayser²⁸⁷, Michel Eyquem de Montaigne foi um dos primeiro a realizar essa transposição:

(...) contemplando o trabalho de um pintor que tinha em casa, tive vontade de ver como procedia. Escolheu primeiro o melhor lugar para pintar um tema com toda a habilidade de que era capaz. Em seguida encheu os vazios em volta com arabescos, pinturas fantasistas que só agradam pela variedade e originalidade. O mesmo ocorre neste livro, composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem, sem lógica e que só se datam por acaso uns aos outros: “o corpo de uma bela mulher com uma cauda de peixe”²⁸⁸ [grifos nossos]

Montaigne, como pode ser percebido pela citação, possuiu em sua casa uma pintura com motivos do bizarro, do grotesco, que exemplificava a moda de possuir obras desse modelo artístico,

285 GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. Op. cit., p. 159.

286 PINSKI, L. *apud* BAKHTIN. Op. cit., p. 29.

287 KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

288 MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Da amizade. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1980, p. 91.

além de haver feito uma viagem à Itália, que lhe proporcionou ter contato com as grutas²⁸⁹. Dizia também que seu livro era composto de pedaços estranhos e sem ordem, o que caracterizou, em certa medida, o grotesco medieval. De forma que, das artes pictóricas, o conceito passava então a obras do domínio literário.

Outro escritor e pensador francês, Jean de La Bruyère, também transportou a aproximação de figuras metade pessoas e metade animais para sua obra, ao manifestar sua indignação com a deformidade da obra de Rabelais

Rabelais, que aquecia o coração de Luís XIII, tornou-se um espantalho, um monstro incompreensível da era gótica. Como se pode rir de suas obscenidades? Pergunta-se em 1690, La Bruyère na quinta edição de Caracteres: Marot e Rabelais são indesculpáveis por terem semeado tanta sujeira em seus escritos; ambos tinham muito gênio e criatividade para poder dispensar esse lixo, mesmo para aqueles que preferem rir a admirar. Rabelais, especialmente, é incompreensível; seu livro é um enigma, ou seja, inexplicável; é uma fantasia, é o rosto de uma bela mulher com pés e cauda de serpente ou qualquer outra besta disforme; é a monstruosa união de uma moral engenhosa e fina com uma suja corrupção²⁹⁰.

Antes de passarmos ao período medieval considero importante recuperar uma figura da Idade Antiga cuja influência nos escritos daquele período e do Renascimento foi fundamental: o poeta grego Luciano de Samosáta, inventor da “brincadeira séria”²⁹¹, que nasceu na Ásia Menor, por volta do ano 120.

Luciano foi o iniciador de uma corrente que acredita²⁹² que o recurso ao riso e à brincadeira proporcionou o surgimento de um novo tipo de literatura, não mais baseada somente nas grandes epopéias como, por exemplo, Ilíada e Odisséia, e sim na dessacralização dos cânones literários. Este gênero culminou em uma literatura popular na Idade Média, ou mesmo nos romances românticos e realistas das épocas posteriores,²⁹³ principalmente na Idade Média e Renascimento.

289 Cf.: GINZBURG, Carlo. Montaigne, os canibais e as grutas. Op. Cit.

290 MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p., 407.

291 GINZBURG, Carlo. O Velho e o Novo Mundo vistos da Utopia. In: _____. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

292 Para detectar essa corrente me baseio em Carlo Ginzburg, citado na nota anterior, e Mikhail Bakhtin, que, em “Epos e o Romance”, mostra a brincadeira trazendo os deuses para mais perto dos mortais. BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Homero Freitas de Andrade; BERNADINI, Aurora Fornoni; et all. São Paulo: UNESP, 1993.

293 Cf.: Idem.

O cômico e popular renascentista, conforme colocado anteriormente, deve muito a Luciano, e teve como seus maiores representantes neste período o grotesco de Rabelais, Cervantes, e em certa medida Thomas Morus²⁹⁴, todos muito influenciados pelas obras do grego, uma vez que

Luciano zomba de tudo e de todos, filósofos, deuses, charlatães, falsos profetas, sábios, loucos e até dos céticos, dos cínicos e dele mesmo. Uma derrisão tão radical acaba em sabedoria debochada diante da “imensa idiotice dos homens” em uma terra que “ninguém faz nada por nada”. A moral da vida “é deixar passar rindo da maior parte dos acontecimentos sem levar nada a sério”, nem a terra, nem o céu nem o inferno²⁹⁵.

Pela ironia e sátira, Luciano censurava e criticava toda a sociedade e o contexto que o cercava. O riso servia como “dessacralizador” das altas esferas. Antes, as artes literárias eram marcadas pelas epopéias, que eram as principais formas literárias²⁹⁶. Com Luciano teve-se “um riso ainda mais inextinguível para com os deuses (...) Resultado: à força de crer em qualquer coisa, os homens não crêem em nada”²⁹⁷. Com isso, segundo Bakhtin, puderam iniciar-se novos escritos, pois o caráter intocável dos deuses e heróis foi questionado. Devido a isso, o termo *luciânico* “era usado por toda a Europa (inclusive por João Calvino) como sinônimo de descrente, ateu”²⁹⁸, sendo associado a coisas demoníacas e sem sinal de fê.

Esse modelo de crítica, que trazia à tona as grandes questões escondidas por meio do riso, é peça fundamental para que consigamos entender o grotesco do período medieval. Uma das principais obras desse estilo, considerada como basilar para a compreensão do conceito no período medievo, é *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, cuja forma de literatura parte de um “formato literário vigente, mesmo estando fora dos padrões estabelecidos pela Igreja e pelo

294 Para a caracterização de Morus como representante de uma vertente cômica, baseio-me na obra de Carlo Ginzburg. O historiador propõe que deve ser feita uma leitura muito atenta da obra *Utopia*, para que possamos compreender a sutil ironia ali presente, como, por exemplo, o sobrenome do protagonista “Hitlodeu” que significa “versado em grandes patranhas”. Ou ainda que busquemos o “Prefácio a Gillies”, que foi retirado das edições da *Utopia*. Devo ressaltar que a postura de Ginzburg ao abordar a *Utopia* de Morus como “brincalhona” não é uma postura unânime, outros a consideram como exemplar de uma seriedade extremamente forte. Para a postura de Ginzburg conferir a obra: GINZBURG, Carlo. O Velho e o Novo mundo vistos da Utopia. In: _____. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. Um crítico que tratou a Utopia com o olhar da seriedade foi, por exemplo, Oswald de Andrade, como pode ser conferido em: ANDRADE, Oswald. A marcha das utopias. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

295 Cf.: MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Op. cit.

296 BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: (sobre a metodologia de estudo do romance) op.cit.

297 MINOIS. Op. cit, p. 67.

298 GINZBURG, Carlo. Op. cit, p. 30.

Estado”²⁹⁹. Apesar de o frade Rabelais ter escrito sua obra antes de Montaigne, o termo grotesco, como caracterização literária, foi usado para designar uma obra literária pela primeira vez pelo autor dos *Ensaio*s.

Nos cinco livros que a compõem *Gargântua e Pantagruel*, pode-se perceber uma enorme crítica à sociedade, envolvida nos panos do riso e do fantástico, sendo que a última característica, tão cara às pinturas, permaneceu nas obras literárias desse período. Afinal, dois gigantes que levaram uma vida marcada por festas, banquetes e aventuras são personagens principais. Um trabalho central para a compreensão do conceito medieval de grotesco foi o de Mikhail Bakhtin³⁰⁰, sendo que sua obra é fundamental na compreensão do conceito de “grotesco”. Na introdução, ele traça um panorama dos representantes dessa forma estilística, mas não fez referências a Montaigne. Contudo, creio que, pelo que foi colocado aqui, o escritor francês pode ser totalmente percebido como representante dessa forma literária, além de ele mesmo se colocar como tal.

Segundo Bakhtin, é possível identificar diferentes fases do grotesco. Ele traçou a trajetória do conceito com a finalidade de melhor analisar a obra de François Rabelais, autor renascentista que, em sua opinião, teria sido o maior expoente do estilo na época medieval. A primeira fase, que o autor denominou de “realismo grotesco”, abrangeu um tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações, compreendendo a Idade Média e o Renascimento e, em ambas, o grotesco atingiu o auge de seu significado e pluralidade. Na primeira, o estilo predominava na vida das pessoas, principalmente na vida “não-oficial”: as feiras, a praça pública, as festas populares e o carnaval. Já na segunda, o estilo não estava mais tão presente no cotidiano, mas persistia na literatura, sempre amparado nas influências da cultura popular.

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda a separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo o caráter ideal abstrato, a toda a pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que tem em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo³⁰¹. [grifos nossos]

299 LAMHA, Gibren Grunewald. *A teatralidade em Rabelais, no estudo de Mikhail Bakhtin*. 2008. 24 f. (Bacharelado em História). Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008, p.13.

300 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op.cit.

301 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 16.

Nos escritos dos autores grotescos dessa primeira fase, devemos levar em conta também alguns pontos de suma importância, como: a ambivalência (caracteres de dois valores diferentes), o baixo corporal (preponderância de excrementos e órgãos sexuais) e o trono - destrono (tudo que em um momento pode ser coroado, no seguinte pode ser rebaixado)³⁰². Era o grotesco cômico, apontado por Mary Russo e que, segundo ela, foi associado à análise bakhtiniana de Rabelais³⁰³. Na perspectiva do grotesco, temos de entender também o papel fundamental das máscaras, que eram usadas de uma forma alegre e brincalhona; através delas, ocorriam possibilidades de renovações e regenerações, e se tinha a possibilidade de adotar várias atitudes em um único momento. Isto tudo caracterizava

a ambivalência que foi fundamental nesse tipo de grotesco, os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma³⁰⁴.

Logo após o Período medieval, mais especificamente durante os séculos XVII e XVIII³⁰⁵, ocorreu uma tentativa de descaracterizar totalmente a cultura popular, podendo as palavras de baixo calão. Os princípios renovadores dos órgãos sexuais e excrementos perderam espaço, uma vez que as “normas de civilidade”³⁰⁶ condenavam esses tipos de obras e comportamentos.

Quando o grotesco ressurgiu [no século XVIII] representando de certa forma uma reação contra os cânones de sua época, apareceu com um novo sentido, com uma visão de mundo mais subjetiva e individual, perdendo a influência direta das formas carnavalescas de espetáculos populares. O riso toma forma de ironia ou sarcasmo, deixa de ser jocoso e alegre, o aspecto regenerador reduz-se e o universo se torna alheio ao homem, ou seja, o mundo se torna exterior, diferentemente da primeira fase onde o mundo corporifica o

302 Idem.

303 Cf.: RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Op. cit.

304 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op. Cit., p. 23

305 Para essa tentativa de descaracterização do popular e de normas que controlem o comportamento e atitudes baseio-me, principalmente, no “Processo Civilizador”, de Norbert Elias. Há ainda obras como “As fortunas do Cortesão”, de Castiglioni, ou “Dos Pueris”, de Erasmo de Roterdã, que trabalham uma severa postura de controle gestual e linguístico para que fosse possível uma melhor “convivência” entre as pessoas.

306 Cf.: por exemplo, ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. V. 1 e v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

*homem*³⁰⁷.

Os séculos supracitados foram decisivos na total mudança do conceito de grotesco. Como Bakhtin alertou, os Homens de Letras da sociedade desses períodos não souberam, ou não quiseram, adotar uma perspectiva de carnavalização³⁰⁸, apropriando-se do que deveria ser entendido como característico dessa forma de pensamentos e comportamento. Ao discutir essa transposição da noção de grotesco, Voltaire é ilustrativo. Ele foi um dos mais irônicos escritores de todos os tempos e possuía uma das maiores armas no período, que ficou conhecida como o “sarcasmo voltairiano”³⁰⁹

*Voltaire utiliza-os [os sarcasmos e as ironias] em benefício da sátira, que conserva ainda seu universalismo, seu valor de concepção do mundo; o riso ao contrário, reduz-se ao mínimo, até a ironia nua, é o famoso “riso voltairiano”: toda a sua força e sua profundidade residem na agudeza e no radicalismo da negação, enquanto que o aspecto renovador e regenerador estão quase ausentes; o positivo é exterior ao riso e confina-se na idéia abstrata*³¹⁰.

A segunda fase do grotesco disse respeito ao romantismo, no século XVIII. Para Bakhtin, essa corrente literária, que caracterizou o século XIX, teria adquirido tons do grotesco tal qual discutido por Kayser, para quem o grotesco possuiu, em todas as suas manifestações, algo de diabólico. O riso foi visto simplesmente como portador de características infernais, com intenção de discriminação, humilhação e aproximação do homem aos instintos bestiais. Mesmo quando admitia certo poder regenerador e renovador no riso, alerta para que não se perdesse de vista o caráter diabólico³¹¹.

Segundo Mary Russo, o trabalho de Wolfgang Kayser pode ser visto como um mundo estranho e excepcional.

307 Cf.: LAMHA, Renata Willig; SILVA, Daniel Eveling da. *O riso que persiste: influências grotescas na obra de Chico Buarque*. In: *VIRTU*. Disponível em: www.virtu.uff.br. Julho de 2008.

308 A carnavalização, para Bakhtin, trazia no seu bojo aspectos como a inversão hierárquica, não somente de grupos sociais, mas também de sexo, e liberalidade da sociedade; por exemplo, homens se vestem de mulher, a bebida e diversão são liberadas. Além disso, a praça pública teve um fator decisivo nas estruturas carnavalescas, pois é nesses lugares que a cultura popular surge com toda a força.

309 DURAND, Will. Introdução. In: VOLTAIRE [Françoise Marie Arouet]. *Os Pensadores* [s.n.t]

310 Cf.: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op.cit, p. 102

311 Cf.: KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Op. cit.

O grotesco como o estranho volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção, com risco iminente de inércia social. Emergindo com o conceito de sublime romântico, a categoria do grotesco estranho está associada com a vida da psique³¹².

Em começos do século XIX o grotesco adquiriu tons de “humor negro”, no sentido de ser pejorativo, com o único intento de ofender e aparentar um pensamento, enquanto no íntimo dos personagens percebemos o contrário do que nos tenta ser demonstrado, configurando-se em uma herança de uma série de normas de civilidade dos séculos XVII e XVIII³¹³.

A partir do século XVIII, entretanto, com a reorganização da relação entre as esferas pública e privada – e, poder-se-ia acrescentar, recorrendo mais uma vez a Tocqueville, com o surgimento dos primeiros sinais da irresistível e universal revolução democrática – a unidade entre os dois aspectos da sinceridade é quebrada. Ser sincero à ordem social a que se pertence não é mais condição para ser sincero a si mesmo. Para alguns, passa a ser considerado um impedimento. A sociedade é apresentada, segundo Trilling, em parte da literatura e da filosofia européias, a partir do século XVIII, como corruptora do caráter do indivíduo, de sua capacidade de ser sincero consigo próprio³¹⁴.

Ou seja, no século XIX percebemos que o que antes era popular, cômico e alegre passou a se apresentar como um tipo de grotesco no qual

todos nós sem qualquer provocação, vivemos no círculo mágico de poderes insidiosos. Precisamente o nosso mundo cotidiano, as pequenas coisas, aparentemente tão confiáveis, do trato diário mostram-se estranhos, maus e possuídos por demônios hostis que podem lançar-se sobre nós a cada instante e, em especial, quando nos afetam de maneira mais sensível³¹⁵.

312 RUSSO, Mary. O grotesco feminino. Op. cit, p. 20. Mary Russo contrasta o trabalho de Kayser e o de Bakhtin, pois o primeiro poderia levar a uma inércia social, sem qualquer atividade nas ruas e praças, o que é o contrário da teoria bakhtiniana.

313 Passarei brevemente pelo grotesco do século XIX, nessa parte, pois irei me ater detalhada e especificamente nessa forma mais adiante.

314 MELLO, Luzia Larangeira da Silva. *A Sensibilidade Aristocrática* - a narrativa das culturas nacionais inglesa e norte-americana na ficção e na literatura de viagem de Henry James. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212958129_ARQUIVO_TextoLuizaLarangeira.pdf

315 KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Op.cit, p. 99

Nos escritores grotescos do século XIX, a dissimulação passou a ser um caráter fundamental. A fim de entender as verdadeiras intenções do autor, temos de perceber seus despistes. As máscaras que anteriormente possuíam percepções renovadoras e alegres adquiriram aspectos sombrios e lúgubres. O riso e a ironia, fundamentais para a percepção do estilo, perderam completamente os seus aspectos mencionados acima: de riso e ironia alegre, começaram a ser usadas em um sentido pejorativo e depreciativo em relação ao outro.

No século XIX, Bakhtin demarcou dois momentos de grotesco, que apesar de compartilharem das características gerais mencionadas, apresentavam especificidades nas suas estruturas. O primeiro corresponderia ao grotesco do tipo romântico ou grotesco de câmara³¹⁶.

(...) uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma na linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média³¹⁷.

O grotesco romântico possuiu um caráter sublimado. No grotesco medieval a obra literária não tinha a necessidade de possuir uma coerência interna e podia adquirir aspectos muitas vezes diversos do tipo de câmara ou romântico, adquirindo tons mais lineares e acadêmicos. Nesse ponto reside uma das maiores críticas de Bakhtin ao trabalho de Wolfgang Kayser, pois este parte das concepções artísticas, tanto literárias como pictóricas, do século XIX para entender os vários momentos do conceito, não percebendo, assim, as singularidades de cada período. Kayser aplicava a internalização das idéias e pensamentos a todos os períodos.

O grotesco de câmara ou romântico poderia também assumir um caráter de mostrar a realidade social. Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva, seria de uma espécie crítica.

Neste caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado. Ou seja, não propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar. É assim um recurso

316 Esta forma será mais bem discutida ao abordar semelhanças com a obra de Stendhal.

317 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op.cit, p. 33

*estético para desmascarar convenções e idéias, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo*³¹⁸.

Segundo Bakhtin, os autores dessa fase de grotesco ainda eram fortemente influenciados pelos autores do grotesco medieval. Em meu entender, eles podem ser percebidos como sendo aqueles que Stephen Toulmin denomina de “Modernidade Humanista Literária”, ou seja, autores renascentistas³¹⁹, cuja escrita era fortemente marcada pelas experiências pessoais e que privilegiavam o particular-universal de situações bem específicas, desta forma conseguindo atingir a humanidade como um todo. Alguns autores do século XIX, ainda na percepção de Bakhtin, compartilhavam das próprias experiências e vivências para a escrita de suas obras. Assim, acredito que se assemelhassem aos renascentistas. Ainda existia o fato de que tais autores do século XIX foram marcados pela leitura dos autores do século XVI; no caso de Stendhal, suas afinidades com Shakespeare e Montaigne são explicitadas, com o primeiro em um livro intitulado *Racine e Shakespeare*, e com o segundo na forma de escrita de sua obra *Do Amor*³²⁰.

Ainda nessa concepção de grotesco do século XIX pode-se também incluir Victor Hugo. Conforme Célia Berrentini, para o escritor francês o grotesco surgiu como um

*novo tipo no domínio da arte, uma vez que já está presente na Iliada e Odisséia, além dos dramas satíricos. (É bem verdade que Hugo reconhece “o grotesco antigo”, mas este - diz ele - é tímido demais e procura esconder-se). Sua longa análise sobre o grotesco, considerado sobre vários aspectos em seu papel estético, foi, no entanto, admirado por muitos*³²¹.

Para Victor Hugo, o grotesco foi o ponto de partida para enxergarmos com maior clareza o belo, para perceber a concepção do estilo e as atitudes grotescas como possuidoras de atitudes mais

318 SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Op.cit., p. 69

319 Cf.: TOULMIN, Stephen. *Cosmópolis: The hidden agenda of modernity*. Nova York, The Free Press, 1990. Os autores da Modernidade Humanista Literária seriam: Rabelais, Cervantes, Shakespeare e Montaigne e se oporiam a autores de certa seriedade, como Descartes e Newton. Para Toulmin, o surgimento de uma cultura lecto-escritora marcou o início das preocupações com o geral-universal, porém as obras de tais autores se tornaram datadas, diferentemente das obras de uma cultura transmitida pela oralidade.

320 CHAUI, Marilena. Montaigne: vida e obra. In: MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1980.

321 BERRENTINI, Célia. Introdução. In: HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 9.

terrenas. Para isso, ele opôs o grotesco ao sublime³²². Segundo ele,

na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes, é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita³²³.

Hugo defendeu que se devia romper com o bom gosto da tradição clássica utilizando-se de uma “dialética do riso e da tristeza. No próprio seio da tragédia, o riso sempre tem lugar”³²⁴. Para ele,

era intelectualmente estratégico fundar uma estética capaz de acolher primeiramente o gênio e, conseqüentemente, qualidades que façam o gosto clássico rebaixar-se ante a genialidade, como o extravagante, o feio, o incongruente... Defende suas posições num tom teórico-prático. Para começar deixa claro que, em matéria de poesia romântica, rejeita qualquer distinção entre gêneros literários. Depois, nega quaisquer unidades dramáticas, inclusive a unidade de ação. Finalmente enfatiza a importância do grotesco no drama³²⁵.

Para Victor Hugo o caráter grotesco estava intimamente ligado à deformidade física³²⁶, o que pode ser visto, por exemplo, no personagem Quasímodo, de *O corcunda de Notre Dame*. Porém, acredito que algumas semelhanças dos aspectos da teoria do grotesco podem ser localizadas em obras que não possuem em seus personagens qualquer caráter de problemas físicos, como foi o caso de Stendhal.

322 Há toda uma discussão sobre o que viria a ser o caráter sublime, que já havia sido utilizado no período helenista e foi redescoberto em traduções de meados do século XVII, como, por exemplo, Boileau e seu “Tratado do sublime e do maravilhoso”, de 1674. Entre 1756 e 1759, Edmund Burke propôs que o sublime são impressões que podem ser deleitosas quando se sente horror de algo, por exemplo, diante de um temporal, opinião compartilhada com Arthur Schopenhauer. Essas são apenas algumas das problemáticas que envolvem o termo sublime; existem ainda os seguintes pensadores que o abordaram: Kant, Schiller, Friedrich Schlegel, Hegel, entre outros. Sobre isso, cf: ECO, Humberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

323 HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 35- 36.

324 MINOIS, Georges. *História do riso e do Escárnio*. Op.cit, p. 543.

325 SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. Op.cit., p. 42.

326 Cf.: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op. cit.

O segundo momento do grotesco no século XIX foi marcado por um esquecimento dessas formas de visão do mundo. Aqueles que tocavam na temática do grotesco referiam-se apenas à sua fase arcaica, como fez, por exemplo, Hegel, que o definiu como a expressão do estado de alma pré-clássico e pré-filosófico³²⁷. Vou deter-me no grotesco de câmara no próximo subitem. Embora Bakhtin tenha feito poucas referências a Stendhal, vou tentar detalhá-las e demonstrar, pois

As imagens grotescas do Renascimento, diretamente ligadas à cultura carnavalesca (em Rabelais, Cervantes e Sterne), influíram em toda a literatura realista dos séculos seguintes. O realismo em grande estilo (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens etc.) esteve sempre ligado (direta ou indiretamente) à tradição renascentista, e a ruptura desse laço conduziu fatalmente ao abastardamento do realismo, à sua degeneração em empirismo naturalista³²⁸.

Além do que foi acima citado, Bakhtin também ressaltou que o “grotesco romântico” foi um acontecimento da literatura mundial. Para André Legarde e Laurent Michard, o “individualismo, energia, paixão poderosa, a vida perigosa, o sabor e a sensação agradável de felicidade conhecidas: estas características tornam caro a Stendhal os carbonários na Itália ou no Renascimento”³²⁹.

Ao avaliar as obras dos autores que Bakhtin elencou como do grotesco romântico, noto algumas dessas características. Julien, por exemplo, tomou no decorrer do livro posições que beneficiaram somente a ele, desde sua vontade de se tornar padre, para melhorar sua condição de vida, até o envolvimento com a Srta. de La Mole. A vida perigosa pode ser vista nos diferentes envoltimentos amorosos do protagonista e nas conseqüentes reações que encadearam: a ira de um marido traído, que teve vontade de surrá-lo e depois matá-lo para “limpar sua honra”; a raiva de um dos mais poderosos homens da França, que como primeira medida quis mandar prender Julien, porém depois muda de opinião e dá-lhe títulos e propriedades.

Os escritores dessa corrente foram marcados por terem escrito da primeira metade do século XIX, e representaram,

em certo sentido, uma contestação ao estabelecido, aos padrões vigentes, para ele era

327 Idem, p. 39

328 Idem, p. 45.

329 LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XIX^e Siècle*: Les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, [s.d], p. 329.

*“uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc.”*³³⁰

Ressalto que, na abordagem de tal temática, um fator central é a lógica da “apropriação”³³¹, pois é nas diferentes leituras de uma obra que reside a sua longevidade. Assim encontrei os seguintes aspectos, salientados por Bakhtin, na escrita de stendhaliana: dissimulação, pois as máscaras adquiriram tons “negros do humor”, em certa medida passaram a enganar e dissimular, muitas vezes um “vazio horroroso, o nada”, e com isso perdem seu caráter renovador e regenerador; crítica cifrada, pois os desvelamentos da sociedade passam a ser colocados sutilmente e dessa forma precisa-se ter acesso a códigos para que se possa entender certas passagens; o chamado riso voltairiano, fortemente sarcástico e com objetivo de ataque, apesar de Bakhtin destacar que o riso não foi exclusivamente satírico; e, por fim, o “infinito interior”, quando os indivíduos passaram a procurar no seu íntimo o lugar propício para que possuíssem ou desempenhassem seus verdadeiros desejos³³².

4.2. O vermelho e o negro e alguns apontamentos do grotesco romântico em suas páginas.

Tomando como base os apontamentos acima, arrisco traçar algumas aproximações entre o que Bakhtin definiu como grotesco de câmara, ou romântico, e a escrita do livro de Stendhal. Ressalto que nas artes Literárias ou na História um aspecto preponderante para a caracterização dos

330 Idem, p. 33

331 CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1990.

Destaco também que tal como apontado por Dominick LaCapra, os “textos complexos”, ou grandes textos da tradição ocidental, são constantemente re-significados e apropriados com uma grande pluralidade ao longo do tempo. Cf.: Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. *Giro Lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

332 BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*. Op. cit., p. 32

trabalhos são as diferentes “escrituras” do texto e seus aspectos semiológicos³³³. Partilhando dessa percepção, tento constituir a minha leitura/interpretação da obra stendhaliana, em específico *O vermelho e o negro*.

Como primeira característica que ressalto, percebo que os autores incluídos nessa corrente possuíam em sua personalidade um sentido de não pertencimento ao contexto e ao universo que os cercavam, agindo e pensando como incompreendidos. Nesse aspecto a constatação de Robert Mandrou, ao dizer que se devem buscar as raízes psicológicas de determinados personagens para que possamos compreender suas especificidades e atos, garante que se possa perceber a forte presença da psicologia histórica³³⁴.

Com isso, aplico essas constatações de psicologia histórica na abordagem da obra *O vermelho e o negro*, pois os autores ou as personagens possuem a sensação de

*uma espécie de carnaval [em] que o indivíduo representa a solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se dizer corporalmente vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e Renascimento*³³⁵.

A comunhão que o indivíduo possuía com o mundo no grotesco do século XVI quebrou-se neste tipo de grotesco de câmara: os românticos deixaram de viver “corporalmente” as sensações que os cercam, uma vez que os instintos naturais foram podados, assumindo formas sublimadas. Os indivíduos adquiriram uma condição de outsider³³⁶ na sua solidão. Isso foi propiciado pelo não enquadramento nos grupos.

Stendhal, ao descrever as posições de Julien, coadunou com o apontado acima, uma vez que o protagonista não se enquadrava em nenhum dos ambientes que o cercavam, pois em sua família seu pai via-o como inapto e preguiçoso, além de sofrer espancamentos e perseguições por parte dos irmãos por não se dedicar aos trabalhos na serralheria da família. Ao trabalhar na casa da família de Rênal, enxergava a vida de seu patrão como extremamente maçante, pois a grande preocupação

333 Cf.: BARTHES, Roland. Aula; Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de: Leyla Perrone-Moyses. São Paulo: Cultrix, 2003.

334 Cf.: MANDROU, Robert. Magistrados e feiticeiros na França do século XVII: uma análise de psicologia histórica. São Paulo: Perspectiva, 1979.

335. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e Renascimento*. Op.cit, p. 33

336 Cf.: ELIAS, Norbert. Introdução. In.: _____. *Os estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

deste era o lucro. Por fim, ao ir para Paris e trabalhar como secretário do marquês de La Mole, era completamente rejeitado pelos grupos que frequentavam os salões da nobre família. Porém, começa a desejar tal padrão de vida para si e se envolve, por mero interesse, com Mathilde, filha do aristocrata.

Assim, a condição de “outsider” fez-se muito presente nas posturas de Julien; “há, por um lado, superficialidade, cerimônia, conversas formais; por outro, vida interior, profundidade de sentimentos, absorção de livros, desenvolvimento da personalidade individual”³³⁷. A posição de “stranger”, ou “outsider”, refletiu em Julien voltando-se em determinados momentos para o caráter do infinito interior, “como um indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável”³³⁸.

A característica do estranhamento, que é diferente da condição de “stranger”, em obras literárias pode fornecer, segundo Ginzburg, alguns aspectos interessantes, pois “é um antídoto eficaz contra o risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade”³³⁹. Creio que aqui se assemelham as posições de “stranger” e “estranhamento”, pois ambas colocam em xeque e questionam o que cerca os atores/autores.

Nessa posição de isolamento, por não se identificar e não ser identificado pelos grupos que compunham os ambientes, encontrava-se Julien. Sua aproximação com a condição de “stranger” evidenciava-se no fato de ele não dominar determinados detalhes sobre a sua posição nos recintos que frequentava. O “estranho é sinônimo de forasteiro e surge de uma paisagem onde as pessoas têm percepção suficiente de suas próprias identidades para poderem criar regras sobre quem se enquadra e quem não se enquadra”³⁴⁰.

Para que Julien dissimulasse sua posição de “outsider”, além de voltar-se para seu interior, começou a utilizar máscaras, pois, segundo Bakhtin, “no romantismo a máscara dissimula, encobre, engana, etc.”³⁴¹, e se elas têm a preocupação de não deixar transparecer os verdadeiros sentimentos, segundo Émile Zola,

337 ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. vol. 1. Tradução de: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 37. Elias argumenta sobre a obra Werther, de Goethe, a meu ver tocou em alguns pontos semelhantes à de Stendhal.

338 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*. Op.cit, p. 38.

339 GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-História de um procedimento literário. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distancia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.41.

340 SENETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 68.

341 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*. Op.cit. p. 35.

*uma das grandes preocupações de Stendhal foi a arte de mentir. Como outros nascem policiais, ele parecia ter nascido diplomata, com as complicações do mistério da duplicidade hábil, que faziam a glória legendária do ofício [...] Stendhal colocava igualmente a superioridade humana nesse ideal de um espírito poderoso que se dá ao prazer de enganar aos homens e de ser o único a usufruir de seus embustes*³⁴².

Uma pequena digressão para a biografia de Stendhal pode ajudar a entender esse uso das máscaras, pois a “arte de mentir”, com estas dissimulando as verdadeiras intenções, pode ser percebida na própria vida do autor. Segundo Souza Júnior e Casemiro Fernandes, ele usava de artifícios mentirosos para se proteger do ambiente familiar, visto que, como já foi dito, tinha aversão à figura paterna, e assim “Henri começa a fingir, a esconder a sua alma [...] mente para se tornar misterioso e interessante”³⁴³. Assim, Stendhal colocava nas linhas de seu romance uma postura que era utilizada normalmente por ele.

Sobre Henri Beyle, Souza Júnior e Fernandes ainda ressaltam que,

*apesar de tudo, haverá poucos homens que tenham dito de si tantas verdades quanto esse apaixonado da dissimulação. Com um desembaraço que faz coroar e até estremecer, conta ousada e cinicamente seus mais íntimos sentimentos e observações, e faz confissões que outros não se atrevem nem a pensar*³⁴⁴.

Como já foi dito, Stendhal condenava a Sociedade da Restauração Francesa, em especial o enfado e as tramas que permeavam as posições dos grupos envolvidos nesse período. Por isso, na escrita do livro ele tenta demonstrar opiniões contrárias ao posicionamento que toma. Um exemplo é que coloca no enredo do livro uma severa crítica à distribuição de cargos políticos, como governadores, diplomatas, cônsules, e até mesmo de títulos nobiliárquicos, por meramente frequentarem as reuniões da família de La Mole. Entretanto, na sua vida, como já foi explanado, foi nomeado para os cargos de funcionário do Estado Francês graças a uma rede de relações muito semelhante à condenada por ele, e o último cargo que exerceu foi o de cônsul, tendo conseguido-o graças à participação em salões. Estas posturas se fizeram muito presentes no segundo tomo do

342 ZOLA, Emile. *Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1995, p. 71

343 SOUZA JÚNIOR, FERNANDES, Casemiro. *O Vermelho e o negro*. São Paulo/ Rio de Janeiro/ Porto Alegre: Globo, 1946, p. 6.

344 Idem. p. 6-7.

romance, que foi marcado, como já foi dito no capítulo anterior, pela vida aristocrática, sendo muito preponderante nesse aspecto o fato da *teatralização*³⁴⁵ da sociedade de corte.

O que se considera é muito mais o indivíduo em seu contexto social, em sua relação com os outros. Aqui também se mostram os vínculos estreitos entre o cortesão e a sociedade (...) Trata-se de uma observação de si mesmo para a disciplina do convívio em sociedade: “Um homem conhecedor da corte é senhor de seu gesto, de seus olhos, de seu semblante; ele é profundo, impenetrável; dissimula os maus serviços, sorri a seus inimigos, domina o seu humor; disfarça suas paixões, desmente o seu coração, fala, age contra seus sentimentos”³⁴⁶.

No filme *Ligações Perigosas*³⁴⁷, baseado na obra *As Relações Perigosas*³⁴⁸, de Chordelos de Laclos³⁴⁹, esta escrita em 1787, há uma cena emblemática de dissimulação: quando a Marquesa De Merteuil discute com o Visconde de Valmont. Transcrevo a fala da marquesa para elucidar:

Quando entrei na sociedade aos quinze anos, já sabia o papel ao qual estava condenada: o de permanecer em silêncio e o de obedecer; dar-me-ia a chance perfeita de ouvir o observar. Não o que me diziam, que nenhum interesse tinha, mas o que as pessoas tentavam esconder. Pratiquei o distanciamento, aprendi a parecer alegre enquanto me espetava com o garfo debaixo da mesa. Tornei-me uma virtuose do engodo. Não buscava prazer, mas, sim, conhecimentos. Consultei um moralista para saber como me portar. Filósofos, para saber o que pensar. E escritores, para saber do que ficar impune. Resumi tudo a um princípio maravilhosamente simples: Vencer ou morrer!³⁵⁰ [grifos nossos]

345 Cf.: GOULEMONT, Jean Marie As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ÁRIES, Philippe & CHARTIER, Roger (orgs.). *História da vida privada*. Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 Ou REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: ÁRIES, Philippe & CHARTIER, Roger (orgs.). *História da vida privada*. Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

346 ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001, p. 121. A citação entre aspas e de La Bruyère, na obra de Elias.

347 *Ligações Perigosas*. Stephen Frears. Warner Bros, 1987. 120, som, cor.

348 Escrito em uma sociedade que ainda não passara pela Revolução Francesa, o livro de Chordelos foi ambientando em um grupo aristocrático sem a presença forte de uma burguesia. Resumidamente a história gira em torno de Visconde de Valmont e da Marquesa de Merteuil. Essa o procura para que seduzisse sua prima Cecile e a sr^a de Tourvel. Como um dos maiores conquistadores românticos Valmont aceita tal missão, porém só se interessava, em um primeiro momento, por Tourvel que era uma das damas mais devotas da França. Conquista essa, por quem se apaixona, e Cecile. Depois manipulado por Merteuil se afasta de Tourvel, que morre de “infelicidade” e rompeu com Merteuil. Valmont morre em um duelo e com uma amante de Cecile e Merteuil morre socialmente ao ser vaiada na Ópera pelo que havia feito. Uma vez que Valmont guardava todas as cartas que Merteuil escrevia para ele e aparecia toda a armação feita por ela, e entrega para que fossem divulgadas. Condenando assim a marquesa ao ostracismo social.

349 Cf.: LACLOS, Pierre Amboise Chordelos. *As relações perigosas*. São Paulo: Abril, 1971.

350 Cf.: Idem

Na fala da personagem da marquesa, o que me interessa são as observações sobre a sociedade, especificamente a corte. Ela sabia que as pessoas escondiam seus verdadeiros pensamentos e opiniões, inclusive ela mesma. Seu papel, definido desde o seu nascimento, era de ser uma mulher obediente e calada, e com a arte de observar falada por Elias, tirou o melhor proveito possível. Ao manipular os “brios” sociais das pessoas que compunham seu círculo, Merteuil ameaçava os papéis “no grande teatro do mundo”, e aquelas acabavam cedendo aos desígnios de tão grande dama. Ao usar da dissimulação, escondia o que realmente desejava e adquiria ares lúgubres. As máscaras, que no grotesco antigo e medieval tinham como objetivo demonstrar os verdadeiros sentimentos, nesse tipo de grotesco são opostas.

Pelo colocado acima, é possível perceber dentro da estrutura da Corte a necessidade de saber qual a posição e o papel desempenhados por cada um, para que isso ocorresse inúmeras vezes acontecia a dissimulação dos verdadeiros sentimentos. As “máscaras” são usadas para o disfarce³⁵¹, percebem-se exatamente os ares lúgubres do romantismo. Acredito que a citação também serve para Julien, pois ele constantemente passa a usar desse artifício, tanto para criticar o estilo de vida, quanto as pessoas que o cercam.

A máscara passou a ser utilizada em Julien da seguinte forma: ele aparentemente é um perfeito “domestique”, sabendo qual lugar possui na sociedade, não criando qualquer problema com relação a isso. Mas internamente demonstra que todas as posturas que está tendo são meramente para que ele consiga seus verdadeiros interesses. Isto ilustra perfeitamente o caráter da máscara que passou a ser utilizada apenas para encobrir os verdadeiros sentimentos. Para Bakhtin,

*no grotesco romântico, a máscara arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc.*³⁵²

351 As máscaras abordadas na obra de Bakhtin são vistas como uma das mais fortes expressões populares; através delas, ocorriam renovações na sociedade. Uma análise bem semelhante é a de Octavio Paz ao enxergar na sociedade do México esse mesmo viés interpretativo, com as máscaras representando uma grande força popular. Cf.: PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

352 BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*. Op. cit, p. 33 e 35

Em Paris, para Honoré de Balzac, outra forma de teatro é executada, já que:

Sentimentos genuínos são uma exceção; são quebrados pelo jogo de interesses, esmagados entre as rodas desse mundo mecânico. Aqui, a virtude é difamada; aqui a inocência é vendida. As paixões são vendidas barato para gostos e vícios ruminosos, tudo é sublimado, analisado, comprado e vendido. É um bazar, onde tudo tem seu preço, e os cálculos são feitos em plena luz do dia, sem escrúpulo³⁵³. [grifos nossos].

Uma das epígrafes de *O vermelho e o negro* é: “Em Paris há pessoas elegantes; na província, pode haver pessoas de caráter”³⁵⁴. Creio que o aspecto salientado por Balzac junta-se perfeitamente com o de Stendhal: a capital francesa foi vista como um antro de vicissitudes e falsidades. Para conseguir sobreviver nesses ambientes, era necessário que fossem fingidas as reações e relações.

Um aspecto que coaduna com a teatralização apontada mais acima, e que muda na percepção do grotesco de câmara em relação ao renascentista, é o fato de a rua e a praça passarem a servir de espaços de diferenciação social. Juntamente com isso, nos séculos XVII e XVIII, apontados por Bakhtin como sendo os que não souberam “ler” a obra de Rabelais, começou a morte do riso, com as normas de civilidade e polidez, iniciaram-se as leis suntuárias, que reforçavam o uso de determinados trajés, objetos, cores, insígnias e carros somente por certas parcelas da sociedade³⁵⁵. Nessa perspectiva a hierarquia era reforçada e mantida, o sentido de um mundo carnavalesco não era passível de ser compreendido, pois a mobilidade social e cultural era rigidamente controlada e não era vista com bons olhos por boa parte da sociedade. Isto era radicalmente diferente do grotesco medieval, quando as praças e ruas eram o centro das discussões e da “mistura” dos grupos.

Outro ponto que alinha com as constatações bakhtinianas diz respeito ao riso e ao diabo. Ambos passaram a ser vistos como algo infernal, sombrio e maligno. O diabo era visto na antiguidade e na Idade Média com um princípio alegre e renovador, sendo

um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o

353 BALZAC, Honoré de apud SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Companhia das Letras, 1993, p. 197.

354 STENDHAL. *O vermelho e o negro: Crônica do século XIX*. Porto Alegre; L& PM Pocket, p. 76.

355 Cf.: SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Cia das Letras, 1993.

representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante, nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno “assegura a todos que os diabos eram boa gente”). As vezes o diabo e o inferno são descritos como meros “espantalhos alegres”. Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno.³⁵⁶

No fim do romance, quando Julien já havia sido condenado a guilhotina e a morte certa se aproximava, lê-se:

E pôs-se a rir como Mefistófeles. Que loucura discutir esses grandes problemas! [sua morte]

1º) Sou hipócrita, como aqui houvesse alguém para escutar-me;

2º) Esqueço de viver e amar, quando me restam tão poucos dias de vida... Ai! A Sr^a de Rênal está ausente; talvez seu marido não a deixe mais voltar a Besançon e continuar a desonrar-se³⁵⁷.

Ressalto que Mefistófeles encarna na literatura uma das mais recorrentes visões e paralelos com a figura de um diabo, ele pôde ser entendido como o “herói danado, (muitas vezes herdeiro do diabo miltoniano)”. Conforme Humberto Eco, se Kant “ainda sustentava que a feiúra que provoca repulsa não pode ser representada sem que destrua qualquer prazer estético, com o romantismo este limite foi superado”³⁵⁸. De forma que o protagonista do romance pôde carregar perfeitamente em si aspectos que anteriormente eram insustentáveis em seu comportamento. Essa perspectiva de Humberto Eco, a meu ver, coaduna perfeitamente com a teoria de Bakhtin, segundo a qual o método grotesco propiciou que as obras fossem libertas de padrões estéticos pré-estabelecidos e definidos. No meu ponto de vista, a questão de um protagonista ser o inverso de um “bom moço” pode ser elucidativa, ao invés do ideal de um cavalheiro romântico que prezava por seus valores e virtudes, ele não teve qualquer receio de passar, em alguns momentos, por cima de seus princípios para atingir seus anseios.

Alguns pontos da análise de Bakhtin podem ser visualizados na citação de Stendhal sobre

356 BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*. Op.cit.

357 BEYLE, Henri [Stendhal] *O vermelho e o negro*. Op. cit. p. 500

358 ECO, Humberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 282. Para Milton, em sua obra “Paraíso Perdido”, de 1667, as características do diabo seriam: rebelião contra o poder estabelecido; há uma beleza decaída; uma indômita dignidade; não é revolucionário, “pois lhe falta um objetivo que vá além do sentimento de vingança.” p. 179.

Mefistófeles, colocada mais acima. Primeiramente, abordemos a questão do riso maligno. Como sabemos, a figura do Mefistófeles, seja de Marlowe ou Goethe, envolvia a figura do diabo, que o arrasta para o “lado das trevas” pelo desejo de uma sabedoria e um poderio econômico. Julien, na sua ânsia de adquirir *status quo*, faz um movimento bem próximo ao de Fausto,³⁵⁹ passando por cima de princípios, como já foi dito, para conseguir atingir seus objetivos.

O caráter diabólico de Mefistófeles “é dialeticamente insinuante e convincente” e se tornou mais perigoso e preocupante, “pois já não é inocentemente feio como se costumava pintá-lo”³⁶⁰. Julien utilizava essas táticas ao não se importar em fingir mudanças de posturas para conseguir as coisas almeçadas por ele. Por exemplo, se em um primeiro momento tenta atingir seus objetivos através de Mathilde, declarando-se apaixonado por ela, e de certa maneira estando envolvido, ao perceber que ela o ignorava, passa a flertar com a Marechala de Fervaques. Conseguiu com isso despertar ciúmes na filha do Marquês, que se mostrou completamente transtornada com o envolvimento de Julien com a outra nobre e declara seus sentimentos a ele. Após esse episódio, Julien simplesmente passa a ignorar a Marechala, que estava encantada com aquele jovem, e volta suas atenções para a Srta. de la Mole.

O próprio Stendhal deixou indícios que compartilhava da percepção sobre *Fausto* de Goethe. Além das passagens no *O vermelho e o negro*, há em *Armance ou algumas cenas de um salão de Paris em 1827* a seguinte passagem, quando a mãe de Octavio, este o grande amor da personagem principal, Armance, preocupada pelo excesso de leitura e afastamento do filho, questionava seu rebento sobre as leituras dele.

*Querido Octávio, esse desejo extravagante resulta possivelmente da tua paixão desordenada pela ciência. Os teus continuados estudos fazem-me tremer. Receio que venhas a acabar como o Fausto de Goethe. Queres voltar a jurar-me, como fizeste no domingo, que não lerás apenas maus livros?*³⁶¹

Pelo colocado posso perceber que, de certa forma, Julien tornou-se um “Fausto”, pois possuía ao mesmo tempo um enorme desejo de ascender socialmente para que pudesse possuir o

359 Cf.: WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

360 ECO, Humberto. *História da Feiúra*. Op. cit., p.182.

361 BEYLE, Henri [Stendhal]. *Armance ou algumas cenas de um salão de Paris em 1827*. Lisboa: Gris Impressores, 1971, p. 16.

que desejava e tinha aspectos do diabo miltoniano, uma vez que era um “modelo de pura energia em revolta” e de auto-afirmação³⁶².

Outra característica presente no grotesco são os “desvelamentos” das estruturas hierárquicas e sociais, desde Luciano de Samosáta, passando por Rabelais, tinham como um dos pontos característicos a “brincadeira séria”, queriam mostrar através da sátira e ironia as mazelas e desigualdades sociais. No grotesco romântico tais críticas passaram a ser cifradas e para que pudessem ser compreendidas era necessário dominar os códigos que cercavam os autores. Nesse sentido as epígrafes colocadas no começo de cada capítulo, por Stendhal, são emblemáticas, e nos ajudam a entender esse sentimento de aproximação e desvelamento, pois

o romancista de O vermelho e o negro abria com uma epígrafe cada capítulo de seu livro. Essa epígrafe, conforme ele mesmo acentuou, tinha como objetivo constituir um aumento de sensação de emoção do leitor; “se emoção ele pode ter aí, e ainda mais apresentar um julgamento da situação” romanesca³⁶³.

No Livro I a epígrafe foi atribuída a Danton: “La vérité, l’ âpre vérité”, e no II, “Elle n’est pas jolie, elle, n’ a point de rouge”³⁶⁴. Através dessas frases, Stendhal queria demonstrar uma “verdade” que

queria dizer, antes de mais nada, recusa de qualquer embelezamento. Meu livro, declarava orgulhosamente, não é bonito: é imediato, direto, áspero [...] Por meio de um relato baseado em personagens e acontecimentos inventados, ele procurava alcançar uma verdade histórica mais profunda³⁶⁵.

Ao recusar esse “embelezamento” das palavras, Stendhal teve o grande mérito de “repudiar o falso brilho verbal dos românticos e trazer a si um fundo de verdade humana indiscutível”³⁶⁶.

362 ECO, Humberto. *História da Feiúra*. Op. Cit, p. 198.

363 MONTELLO, Josué. O vermelho e o negro – de Stendhal. In.: SEIXAS, Heloísa (org). *As obras- primas que poucos leram*. Vol. 2º ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005, p. 298.

364 As traduções são: “A verdade, a áspera verdade” e “Ela não é bonita, ela não usa rouge.”

365 GINZBURG, Carlo. *A áspera verdade - um desafio de Stendhal aos historiadores*. In: _____. *O Fio e os rastros: Verdadeiro, Falso, Fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 174.

366 CARONI, Italo. A Utopia Naturalista. In: ZOLA, Emile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goucourt*. Tradução de: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1995, p. 17.

Também percebendo essa forma de escrita que vai ao cerne das questões, Émilie Zola nos diz que “ninguém ousou associar a imaginação a Balzac e Stendhal”³⁶⁷, por tratarem de assuntos característicos da natureza humana.

Segundo Leyla Perrone, a obra de Stendhal foi marcada pelos “petit fait vrais”³⁶⁸, pois, através da inserção de elementos de inspiração real, tentava mostrar a “feiúra” da sociedade, em uma perspectiva angustiada. O livro, como já foi dito, teve como base de sua inspiração o caso Berthet, quando um antigo preceptor tentou matar a sua protetora e antiga patroa. Além disso, havia o fato de se tentar evidenciar as hipocrisias e a falsidade que rondava os ambientes de inícios do século XIX. Sobre mostrar esses caracteres da vida,

Mériméé afirmava que alguém havia acusado Stendhal do mais grave dos delitos, de desnudar e pôr em plena luz certas chagas do coração humano que são demais repugnantes em se ver.

“Essa observação me pareceu justa”, escreveu Mériméé. “O caráter de Julien [protagonista de um de seus livros] tem traços atrozes; são inegavelmente verdadeiros atrozes, mas nem por isso deixam de ser horríveis. O objetivo da arte não é de lançar luz sobre esses lados da natureza humana”. E Mériméé compara O vermelho e o negro a O quarto de vestir de madame Swift, observando: “vocês são repletos de verdades intoleráveis”³⁶⁹.

O interior da sociedade e suas formas de pensamento eram expostos com todos os seus detalhes sórdidos, o que chocava e tornava a obra de Stendhal tão controversa. A própria personalidade dele, que não levava muito a sério a sociedade de corte e cobria de sarcasmos as solenidades, são pontos reveladores de sua atitude contestadora. E a meu ver, podem ser entendidos como contestações e exposições de uma sociedade que estava coberta de vícios e falsidades, na percepção do autor, pois como já foi discutido a Restauração Francesa era combatida por uma parte do círculo a que Stendhal pertencia, como, por exemplo, Courier. Contestavam-na, pois havia trazido para a sociedade todo o re-estabelecimento dos antigos valores e percepções, criticavam assim uma “dominação subliminar, não necessariamente discursiva”³⁷⁰. Acredito que o autor tentava

367 ZOLA, Emile. Op. cit, p. 23.

368 Cf.: PERRONE- MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivainha*: Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

369 GINZBURG, Carlo. *A áspera verdade* - um desafio de Stendhal aos historiadores. Op.cit, p.185.

370 Cf.: LAMHA, Gibran Grunewald. *A teatralidade em Rabelais, no estudo de Mikhail Bakhtin*. 2008. 24 f. (Bacharelado em História). Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008, p.19. Lamha, nessa parte da monografia discute a problemática que envolve o “Clown”, palhaço de origem inglesa, que segundo ele tem como função demonstrar e problematizar a sociedade, acredito que a problematização da

trazer à baila essas posturas do Antigo Regime, que haviam sido novamente inseridas na sociedade e que tinham como objetivo unicamente manter os pensadores sem uma liberdade para suas obras.

Um aspecto que se mostrou revelador para determinada feiúra do século XIX, que já foi ressaltado no capítulo 1, foi apontado por Erich Auerbach ao discorrer sobre o enfado nos salões da sociedade francesa. Segundo ele, as discussões não eram mais pautadas na grande maioria dos grandes pensadores, eram marcadas por um livre pensamento. Explico: com o advento do “le monde”, alguns dos grandes intelectuais passaram a depender das benesses de grandes senhores para que pudessem viver, digamos, com um maior conforto. Entretanto, os pensadores passaram a ser controlados e vigiados por esse “le monde”, em especial a aristocracia, que determinava quais autores poderiam ou não participar dele; isso já ocorria em finais do século XVIII³⁷¹.

Com a Revolução Francesa, toda uma classe de literatos, até então afastados dos grandes círculos, puderam exercer atividades e publicar suas obras, o que propiciava uma maior liberdade nas letras. Findando o período revolucionário, Napoleão restabeleceu uma espécie de nobreza de serviço, que de certa maneira passou a ter acesso e influir novamente nas nomeações e nas escolhas dos “letrados”. Após esse período, com a Restauração, sabemos que os antigos privilégios de classes foram restaurados e, assim, para entrar no “le monde”, novamente tornava-se necessário um “padrinho” político influente e poderoso. Stendhal sabia bem disso, pois como já foi mencionado, só conseguiu alcançar seu cargo de cônsul graças a sua freqüência nos salões franceses.

Uma das maiores críticas que percebo no livro foi justamente o fato desses salões se tornarem a “porta de entrada” para o “le monde”. O acadêmico que só freqüentava a casa da família para conseguir postos na Academia para si e seus familiares, chegando a se ajoelhar frente à Sr^a. de La Mole. Concordo com Auerbach que alguns dos “philosophes”, para usar a nomenclatura de Darnton, passaram a deixar de ser pensadores para se submeter aos padrões dos grandes senhores.

Pelo colocado acima, um dos pontos que julgo poder ser entendido como a “feiúra do século XIX” é a falta de uma liberdade de pensamento, sendo um dos pontos que são colocados em questão na análise de Bakhtin e que perpassa a obra de Stendhal. Só poderia ser apadrinhado e ser reconhecido quem se submetesse às regras estipuladas pela nobre família do enredo do livro, e que acredito ser o que acontecia na sociedade francesa. Stendhal criticava dessa forma os

questão do palhaço, nesse aspecto de denunciar a dominação em mínimas coisas se aproxima da forma a qual Stendhal tentava se expressar.

371Cf.: DARNTON, Robert. *Boêmia Literária e Revolução: O submundo das letras do Antigo Regime*. Tradução de: Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

filósofos/pensadores que se “domesticavam”³⁷² e que “integravam-se a uma sociedade de ricos patrocinadores e cortesões, para mútuo benefício: a gens du monde ganhava entretenimento e instrução, a gens de lettres refinamento e posição social.”³⁷³

Assim, Stendhal criticava um círculo vicioso no qual estava inserido e que garantiu sua sobrevivência financeira, mas que enxergava como problemático. Afinal, era “homem de carne e osso, desejoso de encher a barriga”³⁷⁴ assim como também os outros que compartilhavam dessa mesma percepção.

Stendhal conhecia a trajetória de Rousseau, inclusive sendo um admirador de sua obra, mas sabia que Jean-Jacques alcançou o “monde” com o *Discurso sobre as Artes e Ciências* e decaiu com o *Discurso sobre as origens da desigualdade entre os homens*. Stendhal, pesaroso que pesasse sobre ele o “ostracismo” financeiro e social e, por que não dizer, simbólico, que caiu sobre Rousseau após sua obra, resolveu ser mais sutil em suas ironias e “desmascaramentos”. Acontecia assim uma “feiúra de pensamento”, quando abstinha-se de uma liberdade intelectual, pois Julien percebe que no nobre salão

*tudo pode ser discutido, desde que não se falasse bem nem de Beránger, nem dos jornais da oposição, nem de Voltaire, nem de Rousseau, nem de tudo que se permite quem não tem papas na língua; contanto que jamais se falasse de política, podia-se discorrer sobre tudo*³⁷⁵.

Um aspecto do grotesco apontado por Norma Discini, e que corrobora com as análises bakhtininas, aponta que o controle de gestos, e conseqüentemente, de reações, são marcas características do grotesco de câmara. Alguns exemplos: Merteuil, a marquesa de Chordelos de Laclos citada mais acima, tem total controle das suas reações,, o que pode ser visto como uma característica de autocontrole até certo ponto, pois no fim do romance caiu no ostracismo social e conseqüentemente no fim de uma vida marcada pelas aparências, sendo descobertos os conluios e armações promovidos por ela. Nesse ponto ela se afasta de suas preocupações de manter a aparência e transparece as suas verdadeiras intenções, como a vingança contra Cecile de Volanges. Julien

372 Idem, p. 17.

373 Idem, p. 23.

374 Idem, p. 14.

375 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op.cit, p. 259.

questiona-se se deveria continuar freqüentando os jantares na mesa da família de La Mole, pois para ele

é a parte mais penosa do meu emprego. No seminário, entediava-me menos. Às vezes, vejo até a Srta. de La Mole bocejar, ela que deve estar acostumada à amabilidade dos amigos da casa. Tenho medo de adormecer, por favor, obtenha-me a permissão de ir jantar por quarenta vinténs em algum albergue obscuro. O abade, verdadeiro novo-rico, era muito sensível à honra de jantar com um grande senhor³⁷⁶.

Ou ainda quando Julien diz: “Terei de fazer muitas outras injustiças se quiser vencer, e ainda por cima saber ocultá-las sob belas frases sentimentais”, e por fim “Julien agora era um perfeito dândi e compreedia a arte de viver em Paris. Demonstrou uma frieza perfeita para com a Srta. de La Mole³⁷⁷.”

Mathilde, ao estar “segura de ser amada, desprezou-o completamente [Julien]”³⁷⁸, no seu íntimo gostaria de passar todos os momentos com o protagonista, chegando mesmo a desenhá-lo. Porém, depois do envolvimento carnal dos dois, “os remorsos da virtude e os do orgulho tornavam-na, naquela manhã, igualmente infeliz. Sentia-se, de certo modo, arrasada pela terrível idéia de ter dado direito sobre ela a um padrezinho, filho de camponês³⁷⁹”. Apesar desses sentimentos, Mathilde ama Julien e passa a controlar todas as reações que pudessem denunciá-la disso; passou a tratá-lo com total frieza e distanciamento, apesar de sua vontade constante ser a de se lançar nos braços do protagonista. Só deixou essa postura com o flerte de Julien com a Marechala, já mencionado.

Existe ainda Sr^a. de Rênal, disfarçando frente ao seu marido, apesar de toda a criadagem da casa saber de seu envolvimento com Julien, pois o Sr. de Rênal recebeu uma carta anônima denunciando este fato. A esposa, para se livrar de tal suspeita, disse “exijo uma coisa de você: que mande embora, e sem demora, esse Sr. Julien.” A sr^a de Rênal teve pressa de dizer essa frase, talvez um pouco antes da hora, para “livrar-se da terrível perspectiva de ter que dizê-la³⁸⁰” ou ainda

376 Idem, p. 260.

377 Idem, p. 286.

378 Idem, p. 356.

379 Idem, p. 370.

380 Idem, p.134.

*a Sr^a de Rênal teve um sangue frio inalterável durante toda essa penosa conversa, da qual dependia a possibilidade de viver ainda sob o mesmo teto que Julien. Ela buscava as idéias que julgava mais capazes de guiar a cólera cega do marido. Ficava insensível a todas as reflexões injuriosas que este lhe dirigia, não as escutava, pensava então em Julien: Ele estará contente comigo?*³⁸¹

O que pretendo demonstrar com essas três passagens do livro de Stendhal, sobre Julien, Mathilde e Rênal, foi o fato de os três conseguirem controlar todas suas reações frente ao imprevisto, nesse caso o imprevisto que envolveu situações amorosas. Discini ressaltou que duas estéticas são presentes, o amor tangível, que é marcadamente de cunho grotesco, e o amor intangível, que é de cunho platônico³⁸². O amor tangível é consumado e realizado no livro, pois, quebrando convenções sociais e hierárquicas, Julien realiza seus amores, primeiro com a Sr^a. de Rênal, depois com Mathilde.³⁸³

Concordo com Discini ao colocar o grotesco como da ordem das coisas tangíveis, mas ressalto que alguns aspectos, como os amores colocados acima podem ser vistos como elucidativos para a compreensão de um grotesco romântico. Acredito também que nem toda forma de “amor grotesco” vai ser marcado pela ironia. Em *O vermelho e o negro*, o amor, de certa forma, é corporalmente vivido, lembrando e citando Bakhtin ao mostrar o período medieval.

Por fim, quero ressaltar algo sobre a noção de infinito interior.

*Sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado*³⁸⁴.

Friedrich Nietzsche, em *Genealogia da Moral*, quando analisou a consciência humana, destacou a seguinte ponderação, que acredito se aproximar do “infinito interior” apresentado por Bakhtin:

381 Idem, p.135.

382 Análise semelhante possui Victor Hugo e foi abordada na parte relativa ao século XIX.

383 DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 69.

384 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op.cit, p. 39

Todos os instintos que não se descarregam para fora voltam-se para dentro - isto é o que chamo de interiorização do homem: é assim que no homem cresce o que depois se denomina "alma". Todo o mundo interior, originalmente delgado, como entre duas membranas, foi se expandindo e se estendendo, adquirindo profundidade, largura e altura, na medida em que foi inibido em sua descarga para fora.³⁸⁵ [grifos nossos]

Renato Janine Ribeiro diz que antes desse caráter de sublimação e interiorização do indivíduo, através da moralidade houve o “processo de adestramento que terminou fazendo do homem um *animal interessante*, um ser providente e previsível”³⁸⁶. Socialmente, sabe-se quais as reações são esperadas e admitidas; as atitudes, opiniões e comportamentos que fogem às imposições são mal vistos e rechaçados. Assim, caso aspire-se executar determinadas coisas, devemos nos voltar para nosso íntimo, pois assim poderemos realizar os nossos desejos, sem o julgo da sociedade. Janine Ribeiro argumenta isso ao colocar essa problemática no século XVI, com as normas de civilidade, ou seja, civilidade para ele, ao se basear na obra de Nietzsche, que foi construída sobre os instintos primordiais do homem.

A ordenação do mundo com papéis muito rígidos e estabelecidos e o “infinito interior” desempenhando o lugar no qual todas as possibilidades e tentativas poderiam ser executadas são pontos que podem explicar uma grande questão de *O vermelho e o negro*: o surgimento da paixão de Mathilde “pelo *domestique* de seu pai[, que] é toque de mestre de Stendhal”³⁸⁷. Ou ainda a total entrega da Sr^a. de Rênal a Julien a ponto de, no fim do livro, desafiar as convenções, expôs de certa maneira essas relações que eram guardadas no íntimo dos personagens. Esta atitude de Mathilde “ajuda a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais”³⁸⁸.

Fugindo totalmente do habitual, Stendhal envolveu nas linhas de seu romance um caso de amor entre um *domestique* e a filha de um dos maiores pares da França. Pode-se pensar que muitos aristocratas tinham amantes entre seus serviçais, mas a grande questão é um autor expor de forma tão clara esse envolvimento, quebrando toda uma série de hierarquias e posicionamentos que cercavam os franceses do período.

385 NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 67.

386 RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação a Norbert Elias. In.: ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Op.cit, p. 10.

387 AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 5ªed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 405.

388 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Op. cit, p. 30.

Ainda percebemos no grotesco do século XIX um ponto levantado por Nietzsche sobre o riso:

(...) o homem descobre sua solidão em um universo que não tem sentido preestabelecido. Enquanto acreditamos, durante séculos, que havia um piloto no comando que nos guiava para um destino conhecido, Nietzsche nos ensina que “Deus está morto”, ou antes, que ele nunca existiu e que estamos a bordo de um barco à deriva que não vai a lugar nenhum. É, de fato, para morrer de rir!³⁸⁹

Uma das maiores crises de Julien no final do livro se dá exatamente no momento em que

*Ele foi agitado pelas lembranças dessa Bíblia que sabia de cor... Mas como a partir do momento em que são três pessoas numa só, acreditar nesse grande nome de DEUS, com o terrível abuso que fazem dele nossos padres?
Viver isolado!... Que tormento!...
Eis o que me isola [a ausência da Sr^a. de Rênal], e não a ausência de um Deus justo, bom, todo poderoso, sem maldade, sem avidez de vingança.
Ah! Se ele existisse... Eu cairia a seus pés! Mereci a morte, lhe diria; mas devolve-me; ó Deus grande, Deus bom, Deus indulgente, aquele que amo!³⁹⁰*

De uma forma diferente de Nietzsche, Stendhal questionava dogmas religiosos, não de uma forma tão aberta e explícita, mas com pequenas inserções em seus textos. Até porque, conforme bem lembrado por Octavio Paz, a

literatura moderna não demonstra nem predica nem raciocina, seus métodos são outros: descreve, expressa, revela, descobre, expõe, ou seja, põe a descoberto as realidades reais e as irrealidades não menos reais de que são feitos o mundo e os homens³⁹¹.

Para Émile Zola, uma personagem de Stendhal “é uma máquina intelectual e passional perfeitamente montada”³⁹². Através desses pequenos detalhes críticos e de personalidade na

389 MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Op.cit, p. 517.

390 BEYLE, Henri [Stendhal] *O vermelho e o negro*. Op. cit, p.. 499 e 500.

391 PAZ, Octavio. Propósito. In: _____. *O ogro filantrópico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 12.

392 ZOLA, Émile. *Do romance*. Op. cit, p. 61.

composição de seus personagens, ilustrava-se, segundo Ginzburg, uma sublimação dos sentimentos típica do período, ressaltada de forma objetiva e clara.

Ainda com relação a um grotesco e suas posturas no século XIX, Georges Minois ressaltava uma posição de Nietzsche sobre a relação com um riso filosófico: se por um lado não gosta do

agelasta Hobbes, por outro coloca nas alturas “aqueles que são capazes de risos dourados”; e se ele admira Chamfort é porque vê nele “um pensador que julgava o riso necessário como remédio contra a vida e que considerava quase perdido o dia que não conseguia rir”³⁹³.

Ele ilustrou isto com um trecho de Nietzsche: *A gaia ciência*. O aforismo é o seguinte:

É singular que apesar de tal amigo e defensor - temos as cartas de Mirabeau para Chamfort -, esse mais espirituoso dos moralistas tenha permanecido um estranho para os franceses, de modo não diferente de Stendhal, que talvez tenha tido, entre os franceses deste século, os olhos e ouvidos mais ricos de pensamento. Será que este, no fundo, tinha demasiado de alemão e de inglês para que os parisienses o suportassem? – enquanto Chamfort, um homem rico de profundidades e segundos planos, de alma sombria, ardente, sofredor - um pensador que achava o riso necessário como remédio para a vida e que considerava praticamente perdido o dia que não dava uma risada -, parece antes um italiano, um parente de Dante e Leopardi do que um francês!³⁹⁴

Nietzsche, neste aforismo, refere-se não apenas a Chamfort como um adepto do riso, mas também a Stendhal: aliás, Nietzsche considerava Stendhal como um dos poucos escritores que não pertenciam ao “rebanho”³⁹⁵, que foi para o filósofo alemão o grupo de pessoas que não aceitavam as proposições que são passadas sem questionar, formando assim um senso comum. A não participação do literato franco-suíço no rebanho, por mostrar um outro lado do convencional, pode ser visualizada pelo fato de que em suas obras a natureza humana é pintada com tons lúgubres, em

393 MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Op. cit, p. 518.

394 NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de: Paulo César de Oliveira. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 120.

395 Cf.: LEFORT, Claude. O "sentido histórico": Stendhal e Nietzsche. In: NOVAES, Adauto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Cia da Letras, 1992.

alguns casos retratando com grande competência a realidade do mundo que o cerca. Isso pode ser entendido, a meu ver, como a postura do “grotesco romântico”, desnudando o mundo que o cerca. Balzac, coadunado com Nietzsche, ainda escreveu: “M. Beyle e M. Merrimé, apesar da profunda seriedade, têm um não sei quê de irônico e zombeteiro no modo pelo qual se estabelecem os fatos. Neles o cômico é refreado”³⁹⁶. Nessa citação percebemos que um dos maiores escritores da Literatura Francesa, que foi reconhecido ainda em vida, Balzac, compartilhou da opinião de que Stendhal possuiu em sua escrita um caráter satírico e irônico, e acredito que tal se reflita nas críticas realizadas ao universo ao seu redor, tentava demonstrar as vicissitudes da sociedade em que se inseria.

Para terminar quero destacar o final de Julien. Após a execução na guilhotina, Mathilde decidiu enterrar seu amante com todas as honras de um aristocrata. O lugar escolhido foi uma gruta em uma das mais altas montanhas do Jura, e “por cuidados de Mathilde, essa gruta selvagem foi ricamente ornada de mármore ricamente esculpido na Itália”³⁹⁷. Mármore da Itália são famosos como símbolos de sofisticação, porém ao inseri-los em uma gruta, me remeteu às famosas grutas do Palácio Dourado de Nero, as grutas exploradas por Montaigne na sua viagem a Itália e que foram descobertas em meados do século XV, podem ter sido relidas e aplicadas à França. Stendhal, que dizia ser um “italiano”, dava indícios de também ter conhecido as “grutas rústicas”³⁹⁸.

396 BALZAC, Honoré de. Estudo sobre Henry Beyle (Stendhal). In: STENDHAL [Henry Beyle]. *A Cartuxa de Parma*. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1948, p. 8.

397 BEYLE, Henri [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. Op.cit.p.,507.

398 Cf.: GINZBURG, Carlo. *Montaigne, os canibais e as grutas*. Op. Cit.

5. CONCLUSÃO.

O vermelho e o negro, de Stendhal, como outros “grandes textos da tradição literária”³⁹⁹, é passível de sofrer inúmeras abordagens e interpretações, “re- escrituras”, bem como inúmeras “transformações sofridas pelos textos particulares”⁴⁰⁰. O que digo com isso é que os textos/ fontes são passíveis de sofrerem diversas abordagens, com uma pluralidade de “olhares” sobre eles. Essas constantes (re)interpretações dos “clássicos” pode ser vista como um dos fatores que garante a sua longevidade, atestada pelo número e diversidade de trabalhos que os privilegiem, essa dissertação tentou realizar mais um discurso sobre o escrito de Stendhal.

Uma primeira constatação disse respeito ao viés da análise de cronista do livro, constituindo uma análise privilegiada da sociedade em que foi concebido e retratado. Conforme vimos encontramos *O vermelho e o negro* referências a praticamente todos os debates e indagações mais importantes então em curso na França no período que se estende de 1798 a 1830. Nestas problemáticas, tal qual expressas no romance, pode-se notar o substrato cultural, político, econômico e social que perpassavam os grupos e ambientes que cercavam seu autor. Ou seja, o Stendhal como cronista.

Visto como uma romance psicológico, o livro explora em profundidade a vida interior de suas personagens centrais, muito mais descritos por seus pensamentos e ações do que pela descrição exaustiva dos meios em que eles se inseriam. Essa vertente, de uma matriz dos pensamentos e problemas humanos, foi fundamental para a caracterização aqui esboçada de incluir a obra, pelo menos em certa medida, no que Bakhtin denominou grotesco de câmara, pois este teria sido caracterizado justamente pelo infinito interior dos personagens que compartilhem dessa interpretação.

Ao se abordar Stendhal como cronista, no capítulo 1, e como romancista de cunho psicológico no capítulo 2, estabeleci as bases que guiaram a estruturação do capítulo 3. Esta foi a forma que considerei a mais apropriada para mostrar como algumas características do grotesco apareceram na obra *O vermelho e o negro*. O que pretendi demonstrar foi que, apesar de Bakhtin não ir muito além de uma pequena citação sobre tal autor, a teoria dele pode ser adaptável à obra em

399 LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. .Op.cit.

400 BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1928-1989)*. São Paulo: Unesp, 1990, p. 99.

questão.

A teoria bakhtianiana me permitiu uma abertura de horizontes, e que notasse, nas páginas do escritor franco-suíço, algumas características do grotesco do tipo de câmara: o infinito interior, a sensação de outsider e a individualização. Finalizo reafirmando que não foi minha intenção enquadrar, ou muito menos restringir Stendhal em qualquer corrente literária, mas apenas mostrar mais uma possível interpretação, entre as inúmeras possíveis releituras que pode sofrer um clássico da literatura universal. Neste caso em específico lê-lo a luz das teorias sobre o grotesco do século XIX.

REFERÊNCIAS

ABENSOUR, Miguel. Le Rouge et le Noir à l'ombre de 1793? In: _____. *Critique de la politique*. Paris: 2006, UNESCO. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001460/146025fo.pdf>> . Acesso em: 16 de dez de 2006,...

AMARAL, Tarsila do. Stendhal: Prefacio escrito para *O vermelho e o negro*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT642542-1655,00.html>>. Acesso em: 28 de out de 2006..

ANDRADE, Oswald. A marcha das utopias. In.:_____ *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BACZKO, Bronislaw Imaginação Social.In: *Enciclopédia Einaudi*. V.5. Anthopos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In.: _____. *Questões de literatura e estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Homero Freitas de Andrade; BERNADINI, Aurora Fornoni; et all. São Paulo: UNESP, 1993.

BALZAC, Honoré de. Estudo sobre Henry Beyle (Stendhal). In: STENDHAL [Henry Beyle]. *A Cartuxa de Parma*. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1948.

BARTHES, Roland. *Aula: Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França (pronunciada em 7 de janeiro de 1977)*. Tradução de: Leyla Perrone-Móyses. São Paulo: Cultix, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In.:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. V. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. In: _____. *Tudo que é sólido*
- BERRENTINI, Célia. Introdução. In: HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BEYLE, Henri [Stendhal]. *Armance ou algumas cenas de um salão de Paris em 1827*. Lisboa: Gris Impressores, 1971.
- BEYLE, Henri [Stendhal]. Carta a Honoré de Balzac. In.: _____. *A Cartuxa de Parma*. Tradução de: Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1948.
- BEYLE, Henri [Stendhal]. *A Cartuxa de Parma*. Tradução de: Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1948.
- _____. *O vermelho e o negro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002..
- _____. Segundo prefácio. In: _____. *Do Amor*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ [Stendhal]. *Vie de Henry Brulard*. DIDIER, Béatrice (ed). Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (org). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 10º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1928-1989)*. São Paulo:Unesp, 1990.
- CALVINO, Ítalo. O conhecimento atomizado em Stendhal. In.: _____. *Por que ler os clássicos?*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARONI, Italo. A Utopia Naturalista. In: ZOLA, Emile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Gouncourt*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1995.

CEFAI, Daniel. Expérience, culture et politique. In: *Cultures politiques*. Paris: PUF,

CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas: In: _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena. Montaigne: vida e obra. In: MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaíos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1980.

CHÉREAU, Patrice. *A Rainha Margot*. [s.cit]: Le Studio Canal+ / Centre National de la Cinématographie /D.A. Films / Degeto Film / France 2 Cinéma / NEF Filmproduktion / RCS Films & TV / Renn Productions, 1994.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

COTEA, Lídia. Le Rouge et le Noir ou comment ne pas être Sorel. In: FLOREAN, Dana. et all.. *ARCHES: Revue Internationale des Sciences Humaines* éditée par l'Association Roumaine des Chercheurs Francophones em Sciences Humaines Disponível em: <<http://www.arches.ro/revue/no04/no4art02.htm>> , acesso em: 10 de dez de 2006.

CRAVERI, Benedetta. *La Cultura de la conversación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

DARNTON, Robert. *Boêmia Literária e Revolução: O submundo das letras do Antigo Regime*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DAVIS, Natalie Zemon. *Cartas de Perdão: e seus narradores da França do século XVI*. São Paulo: Cia das Letras. de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Vol. 1. Lisboa: Estampa, 1994.

desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

DURAND, Will. Introdução. In: VOLTAIRE [Françoise Marie Arouet]. *Os Pensadores* [s.n.t]

ECO, Humberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

_____. Introdução. In.: _____. *Os estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. V. 1e v. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: _____. *Ditos e escritos*. [s.cit] [s.ed].1971

FURET, François. Bonaparte. In: _____; OZOUF, Mona. *Dicionário crítico da Revolução Francesa*. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Nova Fronteira, 1989.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: Pré-História de um procedimento literário. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distancia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *O Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In.: _____. *Mitos, Emblemas e Sinais:*

Morfologia e História. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

GIRARD, René. Le désir “triangulaire”. In: _____. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1992.

GOULEMONT, Jean Marie As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ÁRIES, Philippe & CHARTIER, Roger (orgs.). *História da vida privada*. Vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUEDES, Larissa Andrioli. *O plantador (não só) de naus a haver*: relações entre a representação feminina nas cantigas de amigo de D. Dinis e na prosa de José Saramago. Artigo apresentado na II Semana de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KLEIN, Christine; LIDSKY, Paul. *Le rouge et le noir*: Stendhal. Paris: Haitier, 1971.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

_____. *historia/ Historia..* Madrid: Minima Trota, 2004.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. *Giro Lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

_____. Stendhal' Irony in Red and Black. In: _____. *History, Politics and the Novel*. New York: Cornell University Press, 1989.

LACLOS, Pierre Amboise Chordelos. *As relações perigosas*. São Paulo: Abril, 1971.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Saint Simon ou o sistema da Corte*. Tradução de Sérgio Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XIX e Siècle: Les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, [s.d].

LAMHA, Gibran Grunewald. *A teatralidade em Rabelais, no estudo de Mikhail Bakhtin*. 2008. 24 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

LAMHA, Renata Willig; SILVA, Daniel Eveling da. *O riso que persiste: influências grotescas na obra de Chico Buarque*. In: *VIRTÚ*. Disponível em: <www.virtu.ufjf.br> . Julho de 2008.

LE GOFF, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd'hui? Le débat, Paris, n° 54, mars/avril, 1989.

LECLERC, Yvan. L' affaire << Le Rouge et le Noir >>. *Le Monde*. Paris 09 de junho de 2006. Des Livres, p.6. Disponível em: <http://medias.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20060608/781242_sup1.pdf> , acesso em: 16 de dez de 2006.

LEFORT, Claude. O "sentido histórico": Stendhal e Nietzsche. In: NOVAES, Adauto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Cia da Letras, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Disponível em: <http://www.autopacte.org/Stendhal_problemes.html>, acesso em 25 de out 2009.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos e abusos da História Oral*. FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (org). Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

LEVY, Ann – Deborah. *10 textes expliqués, Le Rouge et le Noir: Stendhal*. Paris: Hatier, 1987.

Ligações Perigosas. Stephen Frears. Warner Bros, 1987. 120, som, cor.

LITTO, Victor. Preface. In: STENDHAL. *Le rouge et le noir*. [s.n.t].

LUKÁCS, George. A polêmica: Entre Stendhal e Balzac. In: _____. *Ensaio sobre a literatura*. Tradução de: Leandro Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Cultrix, [s/d].

MANDROU, Robert. *Magistrados e feiticeiros na França do século XVII: uma análise de psicologia histórica*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MELLO, Luzia Larangeira da Silva. *A Sensibilidade Aristocrática - a narrativa das culturas nacionais inglesa e norte-americana na ficção e na literatura de viagem de Henry James*. Disponível em:
<http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212958129_ARQUIVO_TextoLuziaLarangeira.pdf>, acesso em 15 de ago de 2008

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Da amizade. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1980.

MONTELLO, Josué. O vermelho e o negro – de Stendhal. In: SEIXAS, Heloísa (Org.). *As obras-primas que poucos leram*. Vol. 2. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.

MORSE, Richard M. A linguagem na América. In: _____. *A volta de McLuhanáima: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de: Paulo César de Oliveira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror a linha reta. In: _____. STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PAZ, Octavio. Propósito. In: _____. *O ogro filantrópico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

PERRONE- MOYSÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: Ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

RÉMOND, René. *O século XIX 1815-1914: Introdução à história do nosso tempo*. 8. ed. Tradução de: Frederico Pessoa de Barros: São Paulo: Cultrix, 2002.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: ÁRIES, Philippe & CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, Vol. 3

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAID, Edward W.. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SAINT-SIMON. *A Corte de Luiz XIV: Memórias de um Cortesão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1944.

SAINTE- BEUVE, Charles Augustin Introdução: o sr. De Stendhal, suas obras completas. In: BEYLE, Henri [Stendhal]

SEIXAS, Heloísa (Org.). *As obras-primas que poucos leram*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005. Vol. 2.

SENETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SENETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Cia das Letras, 1993.

Sidney Chaloub em entrevista para Ronaldo Pereira de Jesus. In: FERNANDES, Cássio da Silva.. *Locus: História da Historiografia e Teoria da História*. Juiz de Fora, nº22, 2006.

SIMMEL, Georg. Sociabilidade - um exemplo de sociologia pura ou forma. In: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O Império do Grotesco. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SOUZA JUNIOR; FERNANDES, Casemiro. Stendhal (Henri Beyle). In.: Henry Beyle [Stendhal]. *O vermelho e o negro*. 1. ed. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1958..

STAM, Robert. Of canibals and Carnivals. In: _____. *Subversives Pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press, 1989.

TAINÉ, Hippolyte. O vermelho e o negro. In.: _____. *O vermelho e o negro*. 1ª ed. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1958, p.12.

TOULMIN, Stephen. *Cosmópolis: The hidden agenda of modernity*. Nova York, The Free Press, 1990.

VERHAEGHE, Jean- Daniel. *The red and the black*. Paris: TELEFRANCE/ TF1/Koch Lorber, 1997, 207 min, cores.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WINOCK, Michel. *As Vozes da Liberdade: os escritores engajados do século XIX*. Tradução de: Elóia Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ZOLA, Emile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goucourt*. Tradução de: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1995.