

HUYSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

KIEFER, Anselm. Pintar como feito histórico. Trad. Leo Edpstein. *Gávea*, Puc-Rio, n.8, p.112-24, 1990.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Seconde Considération Intempestive*. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie (1874). Paris: Flammarion, 1988.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHUSTER, Peter-Klaus. Les enfants de Saturne. In: CLAIR, Jean. (Org.) *Mélancolie, génie et folie en Occident*. Paris: Réunion des Musées Nationaux ; Galimard, 2005. p.90-105.

SEBALD, Winfried Georg. *Os Anéis de Saturno*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Os imigrantes*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Die Auswanderten*. Vier Lange Erzählungen. Frankfurt: Fischer Verlag, 2002c.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovila e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ZWEITE, Armin. *Anselm Kiefer: The High Priestess*. New York: Harry Abrams; London: Anthony d'Offay Gallery, 1989.

## Ver e sentir: Stendhal e as artes visuais

Leila de Aguiar Costa\*

**RESUMO:** As artes visuais, sobretudo a pintura, perpassam toda a produção stendhaliana: romances, textos autobiográficos, narrativas de viagem, correspondência e crônicas jornalísticas são norteados, mesmo que lateralmente, pela acepção que tem Stendhal da representação das sensações por outros modos artísticos que não o literário. Para ele, então, a pintura, assim como a escultura e a arquitetura, deve falar essencialmente ao pátos do espectador. O objetivo deste artigo é, pois, o de acompanhar Stendhal – ou Henri Beyle – em suas observações sobre as belas artes italianas e francesas, e vê-lo assim conformar um edifício escritural marcado pela visão e pela emoção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, belas artes, emoção, subjetividade, Stendhal.

**ABSTRACT:** Visual arts, especially painting, mark the entire stendhalian textual production: novels, autobiographical writings, travel narratives, letters and journalistic chronicles are organized, somewhat latterly, by Stendhal's perspective on representations of sensations through non-literary means. According to him, painting, as well as sculpture and architecture, must speak essentially to the pathos of the spectator. Consequently, this article aims at the examination of Stendhal's—or Henri Beyle's—remarks on Italian and French fine arts, so as to see him configuring a scriptural building characterized by insight and emotion.

**KEYWORDS:** Literature, fine arts, emotion, subjectivity, Stendhal

“Que olho pode se ver a si mesmo?”

Itália. Itália paraíso terrestre, terra originária, terra materna, síntese ideal da existência: ali, amor e arte são uma

---

\* Doutora em Ciências da Linguagem pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

só coisa a trabalhar na constituição do sujeito stendhaliano. Stendhal, o Italiano. A italianidade é, pois, marca congênita da individualidade daquele que, civilmente, é conhecido como Henri Beyle. Mas de um Beyle que recusa toda sua pertença à França, terra paterna, para se assumir plenamente como um Gagnon – Guadagni ou Guadaniamo, italianos originários de um “país ainda mais belo que a Provença”, de um “país onde as laranjeiras crescem em plena terra” (Stendhal, 1973a, p.92-3). País de “delícias” que afasta Stendhal da “terrível repugnância” que sente por Grenoble, onde tudo “é vulgar e insípido”, onde tudo é “inimigo do menor movimento generoso” (ibidem, p.108). De um lado, então os Beyle, sobretudo Chérubin, o pai, “estrangeiro a todas as belas idéias literárias e filosóficas”, preocupado unicamente com o “dinheiro” e responsável por tornar a infância do filho “uma seqüência de penas, de dores amargas e de tristezas” (ibidem, p.108). De outro lado, os Gagnon, mãe, avô e tio, sobre os quais Stendhal edifica uma família ideal, de ascendência quase romanesca, que lhe garante uma filiação ao literário e ao artístico. França e Itália. Está assim definida a espacialidade na qual deambulará inicialmente Beyle, em seguida Brulard e, por fim, Stendhal. Um mundo dividido em dois universos diametralmente diversos: mundo setentrional, “petrificado” e “negro”; mundo meridional, que se confunde com sensações de “felicidade”, de “encanto”, de “bonomia” e, sobretudo, de “natural”.

Não surpreende, pois, que sua autografia, ou auto-retrato escritural,<sup>1</sup> intitulada *Vie de Henry Brulard*, seja perpassada pelas belas artes, de extração essencialmente italiana, que formam, conformam e norteiam temperamento e talentos do ser que constrói para si um eu à medida que (se) escreve e que anota suas sensações ao final de um dia de deambulações por Roma. É paradigmática a abertura da *Vie de Henry Brulard*, espécie de moldura – no sentido metafórico e visual – de tudo o que se seguirá. A passagem é bastante longa, mas sua transcrição aqui, quase na íntegra, impõe-se de modo incontornável:

<sup>1</sup> Seguindo as observações de Michel Beaujour (1980), parece-me mais apropriado qualificar a *Vie de Henry Brulard* como auto-retrato, uma vez que a escrita do eu que ali se constrói opera mais no registro do *discontinuum* que do *continuum*, da a-logicidade, sem preocupação com o seqüencial. O objetivo de Stendhal é registrar os efeitos do mundo e das coisas sobre o sujeito, a partir da “lembrança de uma imagem”, que é lembrança indireta, tênue. É como ele mesmo diz em *Rome, Naples et Florence* (Stendhal, 1973a, p.3): “Este esboço é uma obra natural. Todas as noites eu escrevia sobre o que mais havia de afetado”. Ou em *Souvenirs d'égotisme* (Stendhal, 1983, p.56): “Quase não tenho lembranças distintas destes tempos tempestuosos e passionais”, “Minhas idéias são tão vagas sobre esta época [...]”.

*Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro in Montorio, sur le mont Janicule, à Rome, il faisait un soleil magnifique. Un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits nuages blancs au-dessus du mont Albano, une chaleur délicieuse régnait dans l'air, j'étais heureux de vivre. Je distinguais parfaitement Frascati et Castel Gondolfo qui sont à quatre lieues d'ici, la villa Aldobrandini où est cette sublime fresque de Judith du Dominiquin. Je vois parfaitement le mur blanc qui marque les réparations faites en dernier lieu par le prince François Borghese [...] Bien plus loin, j'aperçois la roche de Palestrine et la maison blanche de Castel San Pietro qui fut autrefois sa forteresse. Au-dessous du mur contre lequel je m'appuie sont les grands orangers du verger des capucins, puis le Tibre et le prieuré de Malte, un peu après sur la droite le tombeau de Cécilia Metelle, Saint-Paul et la pyramide de Cestius. En face de moi j'aperçois Sainte-Marie-Majeure et les longues lignes du Palais de Monte Cavallo. Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses tombeaux et de ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin de Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue [...]*

*Quelle vue magnifique ! c'est donc ici que la Transfiguration de Raphaël a été admirée pendant deux siècles et demi. Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican ! Ainsi pendant deux cent cinquante ans ce chef-d'oeuvre a été ici, deux cent cinquante ans !... Ah ! Dans trois mois j'aurais cinquante ans, est-il bien possible ! 1783, 93, 1803, je suis tout le compte sur mes doigts... et 1833 cinquante. Est-il bien possible ! cinquante ! Je vois avoir la cinquantaine.*

*[...] Cette découverte imprévue ne m'irrita point, je venais de songer à Annibal et aux Romains. De plus grands que moi sont bien morts !... Après tout, me dis-je, je n'ai pas mal occupé ma vie, occupé ! Ah ! c'est-à-dire que le hasard ne m'a pas donné trop de malheurs, car en vérité ai-je dirigé le moins du monde ma vie ?*

*[...] Je me suis assis sur les marches de San Pietro et là j'ai rêvé une heure ou deux à cette idée. Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire.*

[...]... *Et là, comme je ne savais que dire, je me suis mis sans y songer à admirer de nouveau l'aspect sublime des ruines de Rome et de sa grandeur moderne; le Colisée vis-à-vis de moi et sous mes pieds le palais Farnèse avec sa belle galerie de Charles Maderne ouverte en arceaux, le palais Corsini sous mes pieds.*  
 [...] *Enfin je ne suis descendu du Janicule que lorsque la légère brume du soir est venue m'avertir que bientôt je serais saisi par le froid subit et fort désagréable et malsain qui en ce pays suit immédiatement le coucher du soleil.*<sup>2</sup> (Stendhal, 1973, p.27-30)

<sup>2</sup> “Eu me encontrava esta manhã, 16 de novembro de 1832, em San Pietro in Montorio, no monte Janiculo em Roma, fazia um sol magnífico. Um leve vento de *sirocco* quase imperceptível fazia flutuar algumas pequenas nuvens brancas acima do Monte Albano, um calor delicioso reinava no ar, eu estava feliz por viver. Eu distinguia perfeitamente Frascati e Castel Gandolfo que ficam a quatro léguas daqui, a villa Aldobrandini onde está aquele sublime afresco de Judith, do Dominicano. Vejo perfeitamente a parede branca que marca a últimas restaurações feitas pelo príncipe Francesco Borghese [...] Bem mais longe, percebo a rocha de Palestrina e a casa branca de Castel San Pietro que foi outrora sua fortaleza. Abaixo da parede contra a qual me apóio ficam as grandes laranjeiras do pomar dos capucinos, em seguida o Tibre e o priorado de Malta, um pouco depois à direita do túmulo de Cecília Metella, San Paolo e a pirâmide de Cestius. À minha frente apercebo Santa Maria Maggiore e as longas linhas do Palácio de Monte Cavallo. Toda a Roma antiga e moderna, da antiga *via Ápia* com as ruínas de suas tumbas e seus aquedutos até o magnífico jardim de Pincio construído pelos franceses, abre-se à vista [...]. Que vista magnífica! foi então aqui que se admirou durante dois séculos e meio a *Transfiguração* de Rafael. Que diferença com a triste galeria de mármore cinza onde ela está hoje enterrada, no fundo do Vaticano! Assim, durante duzentos e cinqüenta anos, aqui esteve esta obra-prima, duzentos e cinqüenta anos!... Ah! Dentro de três meses eu terei cinqüenta anos, será isso possível? 1783, 93, 1803, sigo toda a conta na ponta dos dedos... e 1833 cinqüenta. Será isso possível!? Cinqüenta! Farei cinqüenta. [...] Esta descoberta imprevista não me irritou, eu acabava de pensar em Aníbal e nos Romanos. Homens mais importantes que eu estão completamente mortos!... No final das contas, disse a mim mesmo, ocupei bem minha vida, *ocupei!* Ah! Isto quer dizer que o acaso não me deu grandes infelicidades, pois, na verdade, será que acaso sequer conduzi minha vida? [...] Sentei-me nos degraus de San Pietro e lá, durante uma hora ou duas, sonhei com a seguinte idéia: vou fazer cinqüenta anos, talvez tenha chegado a hora de me conhecer. O que fui, o que sou; na verdade, terei embaraços em dizê-lo. [...] E então, como não sabia o que dizer, pus-me novamente, sem perceber, a admirar o aspecto sublime das ruínas de Roma e sua grandezza moderna; o Coliseu face a mim e sob meus pés o palácio Farnese com sua bela galeria de Charles Maderne, aberta em arcos, com o palácio Corsini sob meus pés. [...] Somente descí do Janiculo quando a leve bruma da noite veio me avisar que logo eu seria tomado pelo súbito, bastante desagradável e malsão frio que, neste país, segue-se imediatamente ao pôr-do-sol”.

Stendhal põe-se assim no mirante – mirante que o permite contemplar rastros de uma civilização presente que guarda traços de uma mais antiga; mirante que o faz escutar sua interioridade para, enfim, se conhecer. O sujeito que então se dedicará à escrita de si é a mão que, à noite, no palácio Conti, Piazza Minerva, escreve a lembrança dessa manhã radiosa no Monte Janiculo; é também o olho que, ao descobrir Roma envolta na luminosidade solar, inventará sua própria paisagem. Donde a interrogação que perpassa toda a *Vie de Henry Brulard*: “Que olho pode se ver a si mesmo?”, interrogação que localará a escritura no registro do visual e, se se preferir, da figuração, da *imagerie*. A imagem que se abre ao olhar inscreve o Eu no tempo e no espaço, tempo e espaço incorporados pelo sujeito. Estar pela manhã no Monte Janiculo, desfrutar um “sol magnífico”, respirar o “leve vento de *sirocco*”, deixá-lo roçar as faces do mesmo modo que ele faz “flutuar algumas pequenas nuvens brancas”, sentir-se envolver pelo “calor delicioso”: eis a felicidade. Que pode mesmo se tornar amor, uma vez que, para Stendhal, a Itália confunde-se com o “amor”, é “como o amor”, como ele diz em determinado momento de *Rome, Naples et Florence*. Escrever sobre essa “vista magnífica”, ecos daquele “país de delícias”, é apagar, pelo ato mesmo da escritura de uma lembrança, a distinção entre esse Eu, que observa e admira, e o momento e o lugar, cercados pela profusão luminosa. E pela felicidade que é resultado dessa tríade ver-viver-escrever. “Eu estava feliz por viver” não é senão o registro de um sujeito que vê, para depois viver e, depois ainda, escrever. Não por acaso, então, as quatro primeiras frases da passagem se declinam no imperfeito – “eu estava...”, “fazia um sol magnífico...”, “um leve vento de *sirocco* fazia flutuar...”, “eu estava feliz...”, “eu distinguia...” –, imperfeito da mão que escreve a lembrança de uma visão recente, para em seguida mergulhar no presente, presente verbal – “eu vejo...”, “eu percebo”, “apóio-me...” – e presente da escritura que torna o passado um presente efetivo, atualizado pela descrição, aqui, de obras arquitetônicas. A imagem

presta-se, pois, como fonte de inspiração e, ao mesmo tempo, como meio mesmo de expressão – no sentido primeiro do termo, isto é, trazer algo à exterioridade e, igualmente, no seu sentido segundo, de ato de escritura.

Esse olho stendhaliano que vê é olho em deslocamento, que em suas errâncias acaba por com-pôr o espaço à medida que desfilam diante dele *Frascati* e *Castel Gandolfo*, a vila *Aldobrandini*, o “muro branco”, a “rocha de Palestrina”, a “casa branca de *Castel San Pietro*”, as “grandes laranjeiras” e o “pomar dos capucinos”, o Tibre, o “túmulo de Cecília”, a igreja de São Paulo, a “pirâmide de Cestius”, *Santa Maria Maggiore*, Palácio Monte *Cavallo*... toda Roma, enfim. Olho errante a ver o mundo, mundo que lhe reenvia seu reflexo e que acaba por se tornar como que reflexo de um Eu cuja imagem é a imagem percebida e captada pelo olhar. Olho e mundo refletidos tornam-se uma só paisagem. Aquele “lugar único no mundo”, aquela “vista magnífica” – de Roma; de si mesmo? –, e as pedras dos “degraus de *San Pietro*”, dão conta da medida humana do tempo – “Ah! em três meses farei 50 anos, será possível? [...] Será possível?! cinquenta!”; impulsionam ao auto-conhecimento, ao “quem fui”, ao “quem sou”; à busca de uma resposta para a interrogação balizar “Que olho pode se ver a si mesmo?”. Aquele olho não poderia ser outro senão um olho *scriptor*, que se (re)presentará escrituralmente a partir de seu próprio olhar. Olho *scriptor* que recupera sensações experimentadas, reavivando-as pelo movimento mesmo da retroação:

*depuis trois ans m'est venue, sur l'esplanade de San Pietro in Montorio (Janicule), l'idée lumineuse que j'allais avoir cinquante ans et qu'il était temps de songer au départ et auparavant de se donner le plaisir de regarder un instant en arrière.*<sup>3</sup> (Stendhal, 1973, p.115)

Reavivar, reviver após ter pensado “na partida”. O futuro é, pois, um passado. Um passado que, curiosamente, é a origem da história que pertence ao Eu que somente se põe a existir pelo movimento da escrita e pela consti-

<sup>3</sup> “Há três anos, na esplanada de San Pietro in Montorio (Janiculo), veio-me a idéia luminosa que eu faria cinquenta anos e que era tempo de pensar na partida e de se permitir, antes disso, o prazer de olhar um instante para trás.”

tuição de um texto. Eis porque é somente a sete capítulos do final da *Vie de Henry Brulard* que o sujeito da escritura exclama: “Vou nascer, como diz Tristram Shandy” (Stendhal, 1973, p.358).

Caso algum olho não tenha lido o que viu Stendhal: a *Transfigurazione* de Rafael... que atuaria como uma espécie de figura de substituição. O quadro de Rafael, enterrado no fundo do Vaticano – no preciso momento em que o olho de Brulard percorre a vista de Roma –, é a um tempo toda Roma e o próprio sujeito stendhaliano, que se apropria do passado, *hoje* locado sob o “mármore cinza”, para torná-lo memória a ser revivida – memória da cultura artística e rememoração do sentimento em face da obra de arte. Sem contar que a *Transfiguração* narra, justamente, dois episódios: na parte superior, o momento em que Jesus se metamorfoseia diante de Moisés e de Elias, “seu rosto brilhando como o sol e suas roupas tornando-se radiantes como a luz”, como quer o Antigo Testamento; na parte inferior, o momento em que um pai clama pela intervenção de Jesus a fim de salvar seu filho, possuído pelo diabo. Filho trans-figurado e filho des-figurado, o que parece se apresentar ao olho de Brulard é a possibilidade de se figurar nesse quadro, invisível e legível,<sup>4</sup> que é como um rito de passagem ou um percurso iniciático de descoberta da verdadeira face do sujeito. A pintura presta-se então aqui a provocar a memória e o ato mesmo da escrita, que traço após traço da mão que escreve reconstitui tempos e lugares e situações experimentadas.<sup>5</sup>

### “A vida em mim se esgotara”

Se escrever sua vida passa em grande medida pelo reavivar de sensações experimentadas junto a edifícios e ruínas arquitetônicas, e a quadros pictóricos; se o Eu que se escreve se com-põe graças a certos lugares, construindo assim para si uma espacialidade própria inspirada de uma espacialidade histórica, não surpreende que em Stendhal

<sup>4</sup> Quadro que aqui não se reproduz uma vez que o que interessa é o convite à leitura da visão de Brulard e não propriamente o objeto de sua visão... a *Transfiguração* aí está, mesmo em toda a sua ausência.

<sup>5</sup> Em *Souvenirs d'égotisme*, a presença da *Vénus de Urbino*, de Ticiano, possuiria a mesma função: Beyle, ao narrar seu *fiasco* sexual por ocasião de uma visita ao prostíbulo, convoca a figura feminina nua e deitada em seu ato total de entrega ao olhar, do espectador e do aspirante ao amor. E a *Vénus* de Ticiano, que se torna a prostituta Alexandrina, não é outra senão a representação de um outro corpo ausente e desejado, aquele de Matilde Dembowski, por quem Stendhal se apaixona em 1818; essa paixão, inicialmente retribuída, mas infeliz ao final em razão de calúnias contra Stendhal, servirá de *motus* ao *De l'amour*, publicado em 1822. Observe-se, ainda, que Matilde é descrita por Stendhal como uma beleza lombarda, cujos traços se assemelham à nobreza terna das figuras femininas de Leonardo da Vinci.

admirar uma bela obra de arte signifique o esvaziamento da própria vida. Ver uma bela obra de arte e, então,... ver sua vida se esvaír. É o que sente ele quando, em 22 de janeiro de 1817, em Florença, percebe-se subitamente à beira de um desfalecimento, ao contemplar, na igreja de *Santa Croce*, na capela Niccolini, os afrescos de Volterrano:

*Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sybilles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait. J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence [...] Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur [...]; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber.*<sup>6</sup> (Stendhal, 1973a, p.480)

“Eu caminhava temendo cair”... *síndrome de Stendhal!* Que a própria psicologia incorporou a seu leque de males psicossomáticos... Síndrome de Stendhal que acomete, pois, àqueles se expõem excessivamente à contemplação de obras de arte. E se uma obra de arte não faz desfalecer, ao menos deve levar seu espectador às lágrimas, à emoção duradoura. Eis o que, justamente, alguns anos antes, em 27 de setembro de 1811, também em Florença, se dá com Stendhal (1981-1982, p.782-3) ao contemplar o quadro *Limbes*, do mesmo Volterrano: “Senti-me comovido até às lágrimas [...] Meu Deus, quanta beleza! Minha emoção durou duas horas”. Uma obra de arte deve, igualmente, ser capaz de provocar não apenas o encantamento, mas, igualmente, o súbito enamoramento. E são uma vez mais os afrescos de Volterrano, naquele mesmo dia de setembro de 1811, que enlevam Stendhal, como ele mesmo descreve em seu *Journal*: “[...] *Quant au quatre Sibylles, je n'en puis rien dire d'assez fort. C'est grandiose, c'est vivant, ça paraît la nature en relief; l'une [...] a cette grâce qui, jointe*

<sup>6</sup> “Ali, sentado no estrado de um genuflexório, a cabeça recostada e apoiada sobre o aparador, para poder melhor ver o teto, as *Sibilas* de Volterrano deram-me quiçá o mais vivo prazer que a pintura me proporcionou. Eu estava em uma espécie de êxtase pelo fato de estar em Florença [...] Absorto na contemplação da beleza sublime, eu a via de perto, quase a tocava para assim dizer. Eu chegara àquele ponto de emoção em que se encontram as *sensações celestes* dadas pelas Belas Artes e pelos sentimentos passionais. Saindo de *Santa Croce*, sofria de palpitações [...]; a vida em mim se esgotara, eu caminhava temendo cair.”

<sup>7</sup> “[...] Quanto às quatro Sibilas, sobre elas não posso falar nada que seja mais forte. É grandioso, é vivo, parece a natureza em relevo; uma delas tem aquela graça que, ao lado do grandioso, torna-se imediatamente apaixonado.”

<sup>8</sup> Observe-se que Stendhal é, aqui, quase que um homem do século XVII, sobretudo se pensarmos que Roger de Piles (1989, p.15), em seu *Cours de peinture par principes*, afirmava que o *coloris* é a parte da pintura que “mais participa do efeito sobre o espectador”. Roger de Piles (1989, p.176) discorre, ainda, sobre o claro-escuro, e em suas observações reconhecemos uma vez mais a perspectiva de Stendhal: “Pela palavra de claro-escuro se entende a arte de distribuir de modo conveniente as luzes e as sombras que devem se encontrar em um quadro, tanto visando ao repouso e à satisfação dos olhos quanto ao efeito de todo o conjunto”.

<sup>9</sup> Rossini é outro compositor de predileção de Stendhal (1980, p.58), que destaca a sua ópera *Bianca e Faliero*. Ali, a música, em razão de seu devaneio, predispõe ao amor: “uma ária triste e melancólica, se ela não é muito dramática, se não obriga a imaginação a pensar na ação, levando puramente ao devaneio do amor, é deliciosa para as almas ternas e infelizes: por exemplo, o timbre prolongado do clarinete, no começo do quarteto de *Bianca e Faliero*, e a narração da Camporesi, na metade do quarteto”.

*au grandiose, me rend sur-le-champ amoureux* (Stendhal, 1973a, p.480, n.2).<sup>7</sup> Se os afrescos de Volterrano tanto impressionam Stendhal tal se daria, quiçá, pelo fato de esse gênero de pintura conter em si o espaço da peça em que se encontram. Como nota com propriedade Richard N. Coe (1965, p.42), em seu artigo “*Quelques réflexions sur Stendhal paysagiste*”, os afrescos têm a propriedade de criar uma “ilusão de distância” em relação ao olho do espectador; suas “cores apagadas” contribuem, por conseguinte, àquele “efeito de sensações veladas que sempre fez vibrar” a sensibilidade stendhaliana.

Eis porque Stendhal é grande admirador do *coloris*,<sup>8</sup> do claro-escuro, do que ele chama “*dégradation*” [*dégradé*]. Admirador, por conseguinte, de Correggio, tantas vezes evocado em suas obras de cunho autobiográfico, assim como naquelas de fatura romanesca – a título de exemplo, basta lembrar que, em carta endereçada a Balzac, que compusera um *Étude sur la Chartreuse de Parme*, Stendhal diria que “muitas passagens referentes à duquesa de Sanseverina são copiadas de Correggio”; ainda na *Chartreuse de Parme*, o protagonista, Fabrice del Dongo apresenta uma “fisionomia à la Correggio”, belo, grave, pálido. Correggio, pois. Ao pintor renascentista, Stendhal reserva todo um capítulo, o sexto, de seu texto intitulado *Écoles italiennes de peinture*. Oferecer “prazer ao olho”: eis a marca distintiva da pintura de Correggio, toda repousada na nuança, “nuança de uma bela noite de verão”, nuança obtida pela luminosidade de “estrelas cintilantes” que se mistura “ao escuro azul dos céus” (Stendhal, 1932, p.7-8). Tudo está no *coloris* e nas cores, nessas “cores que dão a idéia de algo celeste e feliz” (ibidem, p.8) e, ao mesmo tempo, de terno e de melancólico; tudo é resultado de um jogo com a luz e com as sombras. A pintura de Correggio, assim como uma brilhante noite de verão, é “espetáculo que faz sonhar, que faz suspirar” (ibidem, p.7-8). Ela é “quase como música” – e sabe-se o apreço de Stendhal pela música vocal, sobretudo aquela de Cimarosa e de Mozart.<sup>9</sup>

*Corrège a rapproché la peinture de la musique. Un beau chant<sup>10</sup> donne un plaisir physique à l'oreille, et pendant que la partie physique de nous-mêmes est doucement touchée par ce plaisir actuel, notre imagination se livre avec volupté aux images qui lui sont indiqués par le chant.* (ibidem, p.8)

Correggio e seu claro-escuro, Correggio e o *dégradé* das tonalidades: a espécie de “cristal” que parece cobrir seus quadros, espécie de fino véu, é responsável pela emoção que o olho stendhaliano experimenta ao espetáculo da pintura. Também em Ghirlandaio Stendhal reconhece a “justa *dégradation* de luz e de cores” que faz que os espectadores pensem, “surpresos”, que há ali uma “profundidade”. É o que o amante da Itália qualifica de “perspectiva aérea”:

*Quel est l'homme qui, passant sur le Pont Royal, ne voit pas les maisons voisines de la statue de Henri IV, sur le Pont Neuf, beaucoup plus colorées, marquées par des ombres et des clairs bien plus forts que la ligne du Quai de Grève qui va se perdre dans un lointain vapoureux ? A la campagne, à mesure que les chaînes de montagnes s'éloignent, ne prennent-elles pas une teinte de bleu violet plus marquées ? Cet abaissement de toutes les teintes par la distance est amusant à voir dans les groupes de promeneurs aux Tuileries, surtout par le brouillard d'automne. Ghirlandaio s'est fait un nom immortel dans l'histoire de l'art pour avoir aperçu cet effet [...]”* (Stendhal, 1868, p.106-7)

<sup>10</sup> Philippe Berthier (1995, p.140), em *La Chartreuse de Parme de Stendhal*, observa que “o canto aparece como a inevitável modulação lírica do sentimento verdadeiro; aquecido a certa temperatura, ele não pode deixar de naturalmente empregar todos os seus recursos emotivos para se tornar melodia: quando alcança o máximo da agitação vibratória, a palavra ‘decola’ por assim dizer e ascende ao horizonte infinito de uma significação transcendental pela inflexão musical”. O canto seria, então, “palavra soberana, inefável” (ibidem, p.142), capaz de unir, em meio aos ruídos da civilização, os protagonistas da *Chartreuse de Parme*: Fabrice e Clélia encontram-se pela primeira vez em um recital, em que se cantam árias de Cimarosa e Pergolesi; com os olhos plenos de lágrimas, sem se olharem, entregam-se à paixão amorosa.

<sup>11</sup> “Qual o homem que, passando pelo Pont Royal não vê as casas vizinhas à estátua de Henri IV, no Pont Neuf, muito mais coloridas, mais marcadas pelas sombras e pelos claros bem mais fortes que a linha do Quai de Grève que vai se perder em um longínquo vaporoso? No campo, à medida que as cadeias de montanhas se afastam, não assumem elas uma tonalidade de azul violeta mais marcada? É divertido ver aquela diminuição de todas as tonalidades pela distância nos grupos de caminhantes nas Tuileries, sobretudo por ocasião da bruma de outono. Ghirlandaio tornou-se um nome mortal na história da arte por ter percebido este efeito [...]” (tradução livre)

<sup>12</sup> Correggio igualmente prima por tal efeito: “Sua arte foi a de pintar como no longínquo até mesmo as figuras do primeiro plano” (Stendhal, 1868, p.107). Stendhal o descobre também em Poussin: “Poussin, com suas paisagens, mergulha a alma no devaneio; ela pensa se encontrar nestes longínquos tão nobres e ali encontra aquela felicidade que nos foge na realidade” (ibidem, p.106).

<sup>13</sup> Stendhal faz aqui referência à execução do *Cenacolo*, trabalho pictórico de envergadura. Veja-se minha leitura da perspectiva stendhaliana de tal empreitada neste artigo.

<sup>14</sup> “Ele tinha aquele colorido melancólico e terno, abundante em sombras, sem ostentação nas cores brilhantes, triunfante no claro-escuro. De modo que, se ele não tivesse existido, seria preciso inventá-lo para tratar tal assunto.”

<sup>15</sup> Segundo Stendhal (1868, p.131), a pintura de Leonardo é marcada por três momentos, ou três “estilos”. O primeiro mostra-se “seco e mesquinho, embora apresente graça”; ele corresponde ao *Menino no berço*. O segundo, representado pela *Virgem dos rochedos*, é carregado de “sombras extremamente fortes” (ibidem).

<sup>16</sup> “A duquesa tinha talvez em excesso aquela beleza conhecida como ideal, e sua cabeça lombarda recordava deveras o sorriso voluptuoso e a terna melancolia das belas Herodiades de Leonardo da Vinci”. (tradução livre) Leia-se,

Aquele “cristal” que cobre os quadros de Correggio corresponde, em Ghirlandaio, à “magia dos longínquos”<sup>12</sup> que não faz senão comover “as imaginações ternas”, convidando-as a dar a última pincelada. Eis porque “magia dos longínquos”, esse inefável, aproxima uma vez mais a pintura da música.

Entre o Ghirlandaio inventor da “perspectiva aérea” e o Correggio mestre do *dégradé* – que supera mesmo Rafael –, Leonardo da Vinci, cujo “gênio o consagrava a inventar o *belo moderno*” (ibidem, p.131): “*Il avait ce coloris mélancolique et tendre, abondant en ombres, sans éclat dans les couleurs brillantes, triomphant dans le clair-obscur, qui, s'il n'avait pas existé, aurait dû être inventé pour un tel sujet*”<sup>13</sup> (ibidem, p.140).<sup>14</sup>

A terceira fase de seu estilo,<sup>15</sup> “mais tranqüilo e de uma harmonia quase terna” (ibidem, p.132), confere “graça” à expressão fisionômica justamente por empregar os “meios-tons”, aquele célebre *sfumato* obtido pela economia das luzes e pela prodigalidade das sombras – e Stendhal destaca como paradigma dessa fase a *Herodiade* da tribuna de Florença. Aliás, todas as Herodiades leonardianas servirão a Stendhal de paradigma da beleza feminina em geral e da “beleza lombarda” em particular. É o caso, por exemplo, da figura romanesca da duquesa de Sanseverina, na qual Stendhal reconhece não apenas os traços de Correggio, mas igualmente de Leonardo: “*La duchesse avait un peu trop la beauté connue de l'idéal, et sa tête vraiment lombarde rappelait le sourire voluptueux et la tendre mélancolie des belles Hérodies de Léonard de Vinci*”<sup>16</sup> (Stendhal, 1949, p.253).

Não surpreende, ainda, que ele atribua a Matilde Dembowska os traços quase celestes das figuras femininas de Leonardo:

*Mais comment exprimer le ravissement mêlé de respect que m'inspirent l'expression angélique et la finesse si calme de ces traits qui rappellent la noblesse tendre de Léonard de Vinci ? Cette tête qui aurait tant de bonté, de justice et d'élévation, si elle pensait à vous, semble rêver à un bonheur absent. La couleur des cheveux, la coupe du front, l'encadrement des yeux, en*

*font le type de la beauté lombarde. Ce portrait, qui a le grand mérite de ne rappeler nullement les têtes grecques, me donne ce sentiment si rare dans les beaux-arts : ne rien concevoir au-delà. Quelque chose de pur, de religieux, d'antivulgaire, respire dans ces traits [...]»<sup>17</sup> (Stendhal, 1973a, p.316)*

### Ler a pintura: o *Cenacolo* como cena romanesca

Ao leitor de *Histoire de la peinture en Italie* que deseja ali reconhecer “descrições exatas” de pinturas célebres, Stendhal endereça um convite: Feche o livro, você não fará senão se aborrecer! Pois o que interessa a Stendhal é se afastar da “verdade histórica” da representação pictórica de acontecimentos passados para deles apreender unicamente os elementos que falam às emoções. Eis porque a leitura que oferece do *Cenacolo* de Leonardo da Vinci é mais do que o *morceau de bravoure* que caracteriza toda éfrase: a descrição que ele faz do afresco pintado no refeitório do convento dominicano Santa Maria delle Grazie passa essencialmente pela percepção emotiva que o espectador stendhaliano tem das figuras de Jesus e de seus discípulos. Pouco importa se Leonardo não respeita a verdade – se fosse fiel à “verdade das circunstâncias judaicas que acompanharam” a “última ceia de Jesus”, ele deveria ter representado Jesus e seus apóstolos “deitados sobre camas, e não sentados a uma mesa” (Stendhal, 1868, p.154-5). E se Leonardo tivesse seguido essa “verdade histórica”, os espectadores de seu afresco não “pensariam em ser comovidos” por ele (ibidem, p.155). A descrição stendhaliana do *Cenacolo* é, pois, essencialmente ligada à impressão de um Stendhal espectador e não de um Stendhal historiador da pintura. Ela torna-se como que uma cena literária, em que Jesus e os doze apóstolos aparentam-se a heróis romanescos envoltos em intrigas, perfídias e... traições. O protagonista da cena é, bem evidentemente, Jesus, que profere “com enternecimento” a frase “Na verdade, eu vos digo, um de vós me trairá”. A Jesus, Stendhal empresta a nobreza de caráter de suas personagens romanescas de

ainda, a descrição da marquesa del Dongo, mãe de Fabrice. Segundo Robert, jovem oficial francês convidado ao palácio dos Del Dongo, “ela estava então no apogeu da beleza; você a conheceu com aqueles olhos tão belos e duma doçura angelical e com os lindos cabelos dum louro escuro que desenhavam tão bem o oval desse rosto encantador. Eu tinha no meu quarto uma Herodiade de Leonardo da Vinci que parecia seu retrato” (Stendhal, 1949, p.6). (tradução livre)

<sup>17</sup> “Mas como expressar o arrebatamento confundido com o respeito que me inspiram a expressão angelical e a elegância tão calma destes traços que lembram a nobreza terna de Leonardo da Vinci? Esta cabeça que teria tanta bondade, tanta justiça e tanta elevação se pensasse em nós, parece sonhar com uma felicidade ausente. A cor dos cabelos, o corte da testa, o enquadramento dos olhos transformam-na no tipo da beleza lombarde. Este retrato, que tem o grande mérito de não se assemelhar em absoluto às cabeças gregas, proporciona-me aquele sentimento tão raro nas belas artes: nada conceber além. Algo de puro, de religioso, de anticomum, respira nesses traços.” (tradução livre)

<sup>18</sup> “Dilacerado pela execrável indignidade de uma ação tão sombria, e vendo os homens tão maus, ele toma desgosto pela vida, e julga mais doce se entregar à celeste melancolia que preenche sua alma do que a salvar uma vida infeliz que seria para sempre vivida entre semelhantes ingratos.”

<sup>19</sup> “Jesus vê seu sistema de amor universal aniquilado. ‘Enganei-me, diz a si mesmo, julguei os homens segundo meu coração’. Seu enternecimento é tal que, ao dizer aos discípulos aquelas tristes palavras ‘Um de vós me trairá’, não ousa olhar para nenhum deles.”

extração italiana: ele nada tem de “um homem vulgar” que perderia seu tempo “em um enternecimento perigoso”; se assim fosse, “teria apunhalado Judas ou, ao menos, partido em retirada, cercado por seus discípulos fiéis” (ibidem, 1868, p.137). O Jesus de Leonardo visto pelos olhos de Henri Beyle e descrito por Stendhal é de uma “celeste pureza”, de “sensibilidade profunda” e de temperamento que o aproximam de algumas personagens das *Chroniques italiennes* e da *Chartreuse de Parme* em razão de seu desprendimento, de sua bondade, de sua dignidade e de sua devoção filial:

*Déchiré par l'exécrable indignité d'une action aussi noire, et voyant les hommes si méchants, il se dégoûte de vivre, et trouve plus de douceur à se livrer à la céleste mélancolie qui remplit son âme qu'à sauver une vie malheureuse qu'il faudrait toujours passer avec de pareils ingrats.*<sup>18</sup> (Stendhal, 1868, p.137)

Personagem essencialmente passional, que acredita na amizade e que prefere a morte à falência do amor:

*Jésus voit son système d'amor universel renversé. « Je me suis trompé, se dit-il, j'ai jugé des hommes d'après mon coeur ». Son attendrissement est tel, qu'en disant aux disciples ces tristes paroles : L'un de vous va me trahir, il n'ose regarder aucun d'eux.*<sup>19</sup> (ibidem, p.137-8)

Stendhal (1868, p.138) passa, em seguida, a descrever o “movimento de indignação” que “se pinta em todos os rostos” e volta seu olhar para a figura do “cruel Judas”. É de notar que a descrição stendhaliana, para além de parecer conferir um real movimento à cena, trata-a como um romancista às voltas com uma personagem pérfida, movida por um vil motivo – “uma soma de dinheiro” –, e capaz de trair a confiança não só de um, mas de vários amigos:

*Saint-Jean, accablé de ce qu'il vient d'entendre, prête quelque attention à saint Pierre, qui lui explique vivement les soupçons qu'il a conçus sur un des apôtres assis à la droite du spectateur. Judas, à demi tourné en arrière, cherche à voir saint Pierre et à découvrir de qui il parte avec tant de feu, et cependant il assure*

*sa physionomie, et se prépare à nier ferme tous les soupçons. Mais il est déjà découvert. Saint Jacques le Mineur passant le bras gauche par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy, qui est au bout de la table [...] s'est levé pour mieux voir le traître.*<sup>20</sup> (ibidem, p.38)

O tom patético<sup>21</sup> empreendido por Stendhal à cena ganha em modulação poética quando a descrição se volta uma vez mais para a figura do “sublime mestre”:

*La douleur si noble qui l'opprime serre le coeur. L'âme est ramenée à la contemplation d'un des grands malheurs de l'humanité, la trahison dans l'amitié.*<sup>22</sup> *On sent qu'on a besoin d'air pour respirer; aussi le peintre a-t-il représenté ouvertes la porte et les deux croisées qui sont au fond de l'appartement. L'oeil aperçoit une campagne lointaine et paisible, et cette vue soulage [...] La lumière du soir, dont les rayons mourants tombent sur le paysage, lui donne une teinte de triste conforme à la situation du spectateur.*<sup>23</sup> (ibidem, p.139)

<sup>20</sup> “São João, arrasado por aquilo que acaba de ouvir, presta atenção em São Pedro, que lhe explica vivamente as suspeitas que concebeu sobre um dos apóstolos sentado à direita do espectador. // Judas, com o corpo metade voltado para trás, tenta enxergar São Pedro e descobrir o que ele fala com tanto fogo, ao mesmo tempo em que mantém sua fisionomia impassível e em que se prepara para negar firmemente todas as suspeitas. Mas ele já foi descoberto. São Tiago Menor, passando o braço esquerdo sobre os ombros de Santo André, avisa São Pedro que o traidor está a seu lado. Santo André olha Judas com horror. São Bartolomeu, que está na extremidade da mesa, [...] levantou-se para melhor ver o traidor.”

<sup>21</sup> E o termo é a ser tomado em seu sentido primeiro, isto é, que diz respeito às paixões.

<sup>22</sup> Importa relevar que a descrição de Stendhal nada tem de uma sensibilidade religiosa: tudo aqui é trabalhado em razão de um único motivo, precisamente essa “traição na amizade”.

<sup>23</sup> “A dor tão nobre que o oprime aperta seu coração. A alma é levada à contemplação de uma das grandes infelicidades da humanidade, a traição na amizade. Sentimos que necessitamos de ar para respirar; eis porque o pintor representou as portas abertas e as duas janelas que estão ao fundo do aposento. O olho percebe um campo longínquo e tranqüilo, e esta vista alivia [...] A luz da noite, cujos raios que se extinguem caem sobre a paisagem, a esta conferem uma tonalidade triste conforme a situação do espectador.”

Um Jesus enternecido – e que entenece – e melancólico. Retratado, não por acaso, por uma “alma delicada e terna” (ibidem, p.162), cujo estilo não poderia ser outro senão um “estilo melancólico e solene”, “pleno de um profundo conhecimento da *tristeza*” (ibidem, p.171).

### “Peço uma alma à pintura”

Mas não é tão – somente para a arte italiana que Stendhal volta seus olhos: a partir de 1824, o romancista, autobiógrafo e “historiador da arte” exercita-se na crítica jornalística de arte, publicando em jornais ingleses e franceses suas impressões sobre as exposições parisienses de arte organizadas em 1822, 1824 e 1827 no Louvre.<sup>24</sup> Se Stendhal, em seus romances autobiográficos e em suas histórias sobre a pintura, pedia às artes visuais, italianas como vimos, que interpelassem diretamente seu espectador, provocando junto a ele uma gama variada de emoções, suas crônicas sobre a pintura francesa de início do século XIX não são muito diferentes: as observações ali registradas são norteadas pelo efeito que as obras expostas nos salões causam junto ao público que a eles acorre. Importa, contudo, relevar que esse prazer é essencialmente contemporâneo, pois que os salões stendhalianos revelam-se uma defesa bastante eloqüente do romantismo nas artes – e esses salões valem mais pelos comentários gerais a respeito do estado das artes do que propriamente pelos julgamentos a respeito de obras em particular, de artistas para nós hoje pouco conhecidos. O que equivale a dizer que Stendhal se impõe como o advogado de tudo o que é novo e moderno nas artes. Não por acaso, é possível dizer que ecoam em suas páginas jornalísticas a definição que ele mesmo cunhara para os termos de *romanticismo* e de *classicismo* em seu *Racine e Shakespeare*:

*Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.*

<sup>24</sup> Vale notar que Henri Beyle exerceu a função de inspetor do Mobiliário da Coroa: sua tarefa era aquela de fazer o inventário das obras de arte que chegavam de todos os cantos da Europa para o museu Napoleão.



*Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.*<sup>25</sup> (Stendhal, 1994, p.36)

Basta, por exemplo, substituir os termos “obras literárias” e “literatura” por “pintura” e “escultura” que se terá de modo bastante preciso o que Stendhal entende por arte visual romântica e arte visual clássica. Considerar o seu tempo: eis o que confere à pintura e à escultura sua modernidade. E os tempos modernos, esse século XIX que se inicia, têm sede de energia, de natural e de liberdade; querem se libertar das amarras dos antigos e, por conseguinte, de tudo o que é afetado e falso – o Stendhal crítico de arte aproxima-se aqui, uma vez mais, do Stendhal romancista, daquele que opõe mundo meridional, imerso nas verdadeiras paixões, a mundo setentrional, derrotado pelo tédio e pelo vazio dos sentimentos. Às obras expostas no Louvre, Stendhal (2002, p.85 e 81) pede “verdade dos sentimentos do coração” e, mais do que isso, “uma alma à pintura”. É imprescindível, para tanto, que a pintura se afaste de certa teatralidade que imprime aos movimentos passionais representados ares bastante caricatos; é como se, no gênero do retrato, por exemplo, as figuras ali representadas parecessem encenar algo, com o “desejo de causar efeito” (ibidem, p.98). Onde a censura nas crônicas de arte stendhalianas à imitação em pintura de gestos e modos do ator Talma, célebre por sua interpretação cênica adaptada da arte antiga:

*Veut-on savoir ce qu'on trouve sans cesse au Salon de cette année [1824] au lieu de l'expression ? L'IMITATION DE TALMA. Qu'est-ce, par exemple, ce Serment des trois Suisses, jurant la liberté de leur patrie, par M.Steube ? [...]*  
*Que trouvê-je dans les figures des trois héros suisses ? Mon coeur est-il touché par quelque chose de vrai et de pris réellement dans la nature ? Hélas ! non; je ne vois que la copie d'une imitation. Ces trois héros, qui se dessinent noblement, ne sont que trois copies de Talma pris dans des rôles différents [...] ces gens-ci, faisant à demeure les gestes fugitifs de Talma, n'ont*

<sup>25</sup> “O romantismo é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus costumes e de suas crenças, são passíveis de lhes proporcionar o maior prazer possível.

O classicismo, ao contrário, apresenta-lhes a literatura que proporcionava o maior prazer possível a seus bisavós.”

Na crítica ao Salão de 1824, Stendhal (2002, p.140)

praticamente repete os termos empregados em *Racine et Shakespeare*: “Le romantique dans tous les arts, c'est ce qui représente les hommes

*d'aujourd'hui, et non ceux de ces temps héroïques si loin de nous, et qui probablement n'ont jamais existé [...]* Le classique, au contraire, ce sont les hommes entièrement nus qui remplissent le tableau des Sabines”

[O romântico, em todas as artes, é o que representa os homens de hoje e não aquele dos tempos heróicos tão longe de nós e que provavelmente jamais existiram [...]. O clássico, ao contrário, são os homens inteiramente nus que povoam o quadro das Sabines]. Veja-se, a respeito do quadro *Sabines*, de David, e da falta de adequação da pintura oitocentista à modernidade, a nota 28.

*l'air que d'histrions. Je n'y vois nulle simplicité, nulle naïveté.*<sup>26</sup> (ibidem, p.82)

Os “tesouros da pintura” (ibidem, p.83) não poderiam ser, então, senão a simplicidade e a ingenuidade, capazes de representar de modo “justo os movimentos da alma” (ibidem, p.101). A busca deve ser, por conseguinte, da representação do natural – motivos, aliás, recorrentes à produção romanesca stendhaliana.

Mas há um grande problema a reger a produção artística, sobretudo a pictórica e a escultórica: a distância que os artistas mantêm em relação ao natural, e, conseqüentemente, a inadequação dos assuntos representados à modernidade. A célebre frase “Estamos às vésperas de uma revolução nas belas artes”, enunciada em artigo sobre o Salão de 1824, diz respeito precisamente ao que de novo se exige das artes: afastar-se dos modelos e maneiras clássicas (antigas) de se compor quadros e pintar enfim como um moderno.

<sup>26</sup> “Desejam saber o que se encontra sem cessar no Salão deste ano [1824] no lugar da expressão? A IMITAÇÃO DE TALMA. ? // O que significa, por exemplo, esse *Serment des trois Suisses*, que se comprometem a libertar sua pátria, do senhor Steube? // O que encontrei nas figuras dos três heróis suíços? Meu coração se comoveu com algo de verdadeiro e de realmente emprestado da natureza? Infelizmente, não! Não vejo senão a cópia de uma imitação. Estes três heróis, que se mostram nobremente, são unicamente três cópias de Talma em papéis diferentes [...] estas pessoas, que fazem gestos fugidios de Talma, somente têm ares de histriões. Não se reconhece ali simplicidade alguma, ingenuidade alguma”. Lê-se, ainda, a respeito dessa imitação pictórica dos gestos de Talma e, conseqüentemente, da ausência de natural na pintura: “*En voyant ces sortes de tableaux inspirés par Talma, il semble au spectateur que le peintre n'a pas mis devant ses yeux des hommes réellement occupés de l'action qui fait le sujet de son tableau, mais qu'il peint des comédiens s'acquittant assez bien de la représentation de ce même fait*” (Stendhal, 2002, p.151) [“Ao ver estas espécies de quadros inspirados de Talma, o espectador pensa que o pintor não pôs diante dos olhos homens realmente ocupados com a ação que é o assunto de seu quadro, mas que ele pintou atores representando bastante bem este mesmo fato”]; “*Je disais dans un dernier article que la plupart des peintres ne possédant que l'habileté de la main, et n'ayant du reste aucune sensibilité, au lieu d'observer dans la vie réelle, sur les places publiques et dans les salons, les gestes qui peignent les passions, transportent sans façon dans leurs tableaux les admirables poses de Talma*” (ibidem, p.84) [“Eu dizia em um último artigo que a maioria dos pintores, pelo fato de serem apenas hábeis com a mão, e, porque não têm no final das contas talento algum, em vez de observarem na vida real, nas praças públicas e nos salões os gestos que pintam as paixões, transportam de qualquer jeito para seus quadros as admiráveis poses de Talma”].

*Les grands tableaux composés de trente figures nues, copiées d'après les statues antiques, et les lourdes tragédies en cinq actes et en vers, sont des ouvrages fort respectables sans doute, mais, quoi qu'on en dise, ils commencent à ennuyer, et, si le tableau des Sabines<sup>27</sup> paraissait aujourd'hui, on trouverait que ses personnages sont sans passions, et que par tous pays il est absurde de marcher au combat sans vêtements. – Mais tel est pourtant l'usage dans les bas-reliefs antiques ! s'écrient les classiques de la peinture [...] Et que me fait le bas-relief antique ? Les Grecs aiment le nu; nous, nous ne le voyons jamais, et je dirai bien plus, il nous répugne. (ibidem, p.66)*

<sup>27</sup> Stendhal se refere ao quadro de David, composto entre 1795 e 1799, ano de sua exposição no Louvre. David, aliás, é freqüentemente citado por Stendhal em sua crítica de arte, ora para proceder a seu encômio ora para vituperá-lo – embora o que se censura seja acima de tudo os seguidores de David, que integram o que ele chama de “Escola de David”. Em suas observações sobre o Salão de 1824, por exemplo, Stendhal não encontra rivais para David, afirmando que seria preciso remontar ao século XVII, “século dos Carrache”, “para encontrar um rival a este homem ilustre” (Stendhal, 2002, p.57), que foi um “grande pintor, notável pela força de caráter que lhe deu coragem para desprezar o gênero [vaporoso] dos Lagrénée e dos Vanloo” (ibidem, p.95). Por sua vez, David e sobretudo a “Escola de David” no século XIX empreendem à pintura, em razão de sua atenção demasiada ao desenho, um tom seco e frio, desprovido de paixão. Ora, Stendhal não pode senão discordar desse modo de perceber e de realizar a pintura, pois que para ele pintura é paixão, e, para se alcançar a verdadeira e perfeita pintura, é preciso ter experimentado as paixões – “todos os grandes artistas foram homens passionais”, “para ter condições de pintar as paixões, é preciso tê-las visto, ter sentido suas chamas devorantes” (ibidem, p.79). David e seus alunos, pelo contrário, com seu “desenho correto, sábio, imitado do antigo”, próximo assim da “ciência exata, de mesma natureza que a aritmética, a geometria, a trigonometria etc.” (ibidem, p.79), não entenderam o que era ter verdadeiramente “gênio” em pintura: “A Escola de David não pode pintar senão os corpos: ela é decididamente inábil para pintar as almas” (ibidem, p.80). Eis porque a personagem Rômulo, do quadro *Sabines*, “[qui] devrait nous présenter l'idéal de l'homme passionné par le pouvoir, se battant pour tout ce qu'il avait de plus cher [...] sous le rapport de l'âme, est au-dessous de la réalité la plus vulgaire; Romulus n'a d'idéal que dans la forme de ses beaux muscles correctement imités de l'antique” (ibidem, p.81) “[que] deveria nos apresentar o ideal do homem apaixonado pelo poder, lutando por aquilo que lhe é caro [...] no que diz respeito à alma, está abaixo da realidade mais comum: Rômulo não tem ideal senão na forma de seus belos músculos corretamente imitados do antigo”]. A respeito da falta de acomodação aos tempos presentes e, mesmo, da falta de verossimilhança pictórica, leia-se a seguinte passagem – e observe-se a fina jocosidade stendhaliana: “une toile immense, signée Abel de Pujol, présente Germanicus rendant les derniers devoirs aux ossements des Romains qui périrent avec Varus. Voilà l'école française telle qu'elle était il y a deux ans. Un soldat romain, caché dans les bois, rapporte à Germanicus l'aigle de sa

Natureza, efeitos – a um tempo expressivos e impressionantes<sup>28</sup> –, representação dos movimentos passionais e acomodação aos tempos presentes: eis a pedra-de-toque do *belo ideal moderno* para Stendhal. Ideal longe de ser conquistado por artistas de um século que prima pela ausência de “nobre audácia” e de energia nas artes, carência que não permite à pintura sequer se aproximar do “fogo que se encontra em uma ópera de Rossini” (ibidem, p.125). Eis um século, “século desenhador”, que profibe “todo gesto passionnal” (ibidem, p.94 e p.153). Século de pintores e poetas dominados pelo “demônio do temor que parece soprar sobre eles um frio gélido assim que tomam do carvão ou da pluma” (ibidem, p.53). Artistas presos às regras e unicamente zelosos do julgamento do público e dos críticos.<sup>29</sup> Importa, aliás, assinalar a defesa bastante contundente em Stendhal da liberdade nas artes, desvinculadas de prêmios, de juizes, de padrinhos e, sobretudo, do ganho pecuniário. O verdadeiro artista, aquele a quem atribui o epíteto de “gênio”, possui “fogo na alma, franqueza no espírito e espera, em segredo, fazer fortuna” (ibidem, p.65):

*Le jeune peintre est comme le soldat, la gloire fait toute son ambition. Il sait bien qu'il ne rencontrera pas la richesse en maniant le pinceau [...] Voulez-vous être riche ? dirai-je au*

*légion. On ne devinerait jamais le costume qu'a choisi ce soldat qui cache sa vie depuis si longtemps dans les forêts si froides de Westphalie. Il est entièrement nu”* (ibidem, p.63) [“uma tela imensa, assinada por Abel de Pujol, apresenta Germanicus rendant les derniers devoirs aux ossements des Romains qui périrent avec Varus. Eis o que era a escola francesa há dois anos. Um soldado romano, escondido no bosque, entrega a Germanicus a águia de sua legião. Jamais se adivinhará a roupa que escolheu este soldado, que esconde sua vida há tanto tempo nas frias florestas da Westfália. Ele está inteiramente nu”]. Diga-se, de passagem, que Stendhal se ataca de modo recorrente ao nu em pintura – o nu deve ser deixado à escultura, pois que o “nu é a única linguagem da escultura, sem o qual não existiria, na verdade, arte estatutuária” (ibidem, p.145). Contudo, a prática do nu em escultura a afastaria do gosto moderno, pois que ela está longe de seus costumes, e sem o nu “nada pode a escultura” (ibidem, p.154).

<sup>28</sup> “Nas artes, é preciso comover profundamente, e deixar uma lembrança” (tradução livre) (Stendhal, 2002, p.124n).

<sup>29</sup> “Eles têm um medo exagerado da crítica e perdem toda energia só de pensarem nas observações picantes do público”. (tradução livre)

*jeune peintre, quittez bien vite la palette et le pinceau, étudiez la chimie, apprenez à deviner les besoins physiques des hommes de notre époque, voyez quel genre de drap ils préfèrent pour leurs habits, de quelles vaisselles ils aiment à se servir, faites-vous manufacturier [...] Voulez-vous garder votre pinceau ? libre à vous, mais alors n'ayez d'autres illusions que celles de la gloire, ne songez ni aux honneurs, ni aux richesses.*<sup>30</sup> (ibidem, p.162)

Ao belo ideal moderno apregoado por Stendhal vem ainda concorrer aquele *coloris* e aquele claro-escuro que tanto aprecia nos italianos renascentistas<sup>31</sup> – e é precisamente a “ausência total de claro-escuro” (ibidem, p.138) que caracteriza a Escola francesa de início do século XIX, século tímido que “matou o *coloris*” (ibidem, p.141). Se os salões stendhalianos defendem a pintura das nuances das paixões, não surpreende que eles profiram a defesa de procedimentos pictóricos capazes de conferir à representação passional delicadezas e profundas emoções. É para Stendhal o *coloris* e o claro-escuro são elementos imprescindíveis para a pintura dos hábitos da alma. Toda a crítica de arte stendhaliana está assim balizada pela questão da *expressão* em pintura, ou, se se preferir, por uma retórica pictórica dos afetos.

Em substância, tudo o que Stendhal (2002, p.80) pede à pintura – e tudo o que entende por beleza e perfeição em pintura – é, de certo modo, bem pouco: que ela seja aquela da alma e não aquela dos corpos; que seduza ou que seja seduzida pela *energia*; que exprima de “maneira viva [...] uma paixão do coração humano ou algum movimento da alma”. Que ela seja, por isso mesmo, não ciência, mas simplesmente... pintura.

## Referências

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris: Seuil, 1980.

BERTHIER, Philippe. *La Chartreuse de Parme de Stendhal*. Paris: Gallimard, 1995.

<sup>30</sup> “O jovem pintor é como o soldado: sua ambição está toda na glória. Ele bem sabe que não encontrará riqueza no manuseio do pincel [...] Você deseja ser rico? Perguntarei ao jovem pintor, abandone rapidamente a palheta e o pincel, estude química, aprenda a adivinhar as necessidades físicas dos homens de nossa época, veja que tipo de tecido eles preferem para suas roupas, quais louças apreciam utilizar, torne-me fabricante [...] Deseja você manter seu pincel? Como quiser, mas então não tenha outras ilusões senão aquelas da glória; não pense nem em honras nem em riquezas.” (tradução livre)

<sup>31</sup> Assinale-se, aliás, a recomendação que Stendhal faz a todo jovem artista oitocentista: passar algum tempo na Itália e, mais precisamente, em Veneza, onde se tem o “sentimento da cor” (Stendhal, 2002, p.92). Em sentido inverso, uma permanência prolongada em Paris não tem outro efeito senão “enfraquecer a maneira de sentir” (ibidem, p.128).

COE, Richard N. Quelques réflexions sur Stendhal paysagiste. In: *Première journée du Stendhal club*. Lausanne: Grand-Chêne, 1965. p.40-8.

PILES, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris: Gallimard, 1989.

STENDHAL. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

\_\_\_\_\_. *Ecoles italiennes de peinture*. Paris: Le Divan, 1932.

\_\_\_\_\_. *Chartreuse de Parme*. Paris: Garnier, 1949.

\_\_\_\_\_. Rome, Naples et Florence. In: \_\_\_\_\_. *Voyages en Italie*. Paris: Gallimard, 1973a.

\_\_\_\_\_. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Gallimard, 1973b.

\_\_\_\_\_. Journal. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres intimes*. Paris: Gallimard, 1981-1982.

\_\_\_\_\_. *De l'amour*. Paris: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *Souvenirs d'égotisme*. Paris: Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_. *Racine et Shakespeare*. Paris: Kimé, 1994.

\_\_\_\_\_. *Salons*. Paris: Gallimard, 2002.