

## *Dos cadernos de juventude a De l'Amour: a elaboração de uma matriz narrativa nos primeiros escritos de Stendhal*

Maria Ignez Mena Barreto<sup>1</sup>

O CAMPO ABERTO PELOS MANUSCRITOS DE STENDHAL nos obriga à difícil tarefa de pensar a questão da improvisação no âmbito dos estudos em crítica genética. Sem planos ou rascunhos, Stendhal parece lançar-se na redação de seus romances e novelas sem hesitação, só rasurando ou apagando detalhes ínfimos no processo de elaboração de um texto que apresenta, desde essa primeira campanha de escrita a marca do estilo singular de seu autor. O talento de improvisação demonstrado por Stendhal não é, no entanto, um dom, ou uma faculdade inata – a crítica stendhaliana é hoje unânime nesse sentido – esse talento é o resultado de mais de 35 anos de trabalho árduo, intenso e ininterrupto. Deste trabalho são testemunhos os mais de dezoito mil folios deixados pelo autor, que constituem o acervo dos manuscritos de Stendhal conservados hoje na Biblioteca Municipal de Grenoble. Considerando o fato de que a esmagadora maioria dos manuscritos das obras publicadas durante a vida de Stendhal não foram conservados (romances, contos, ensaios, diários de viagem, biografias, panfletos e uma produção jornalística volumosa), podemos avaliar o trabalho colossal realizado por Stendhal ao longo de sua carreira de escritor.

No entanto, a dinâmica que organiza esse acervo difere daquela que parece presidir a organização dos acervos de manuscritos mais conhecidos até os dias atuais. Gérard Genette, em seu artigo “Stendhal”<sup>2</sup>, evoca a dificuldade de isolar, no conjunto da produção literária de Stendhal, um único projeto que forme uma totalidade completa em si mesma e que seja dotado de uma perfeita autonomia em relação ao todo, tanto do ponto de vista de sua significação quanto do ponto de vista de sua gênese:

Todo leitor de Stendhal que não parou na leitura das cinco ou seis “obras primas” canônicas tem consciência da ilacerável continuidade que se estabelece da *Correspondência* ao *Diário*, do *Diário* aos ensaios, dos ensaios às narrativas. A obra ‘romanesca’ não goza de nenhuma autonomia definível em relação ao conjunto dos escritos. A *História da pintura*, *Do amor*, *Roma*, *Nápoles e Florença*, os *Passeios em Roma*, as *Memórias de um turista* contêm dezenas de historietas mais ou menos desenvolvidas que pertencem plenamente, e às vezes com um brilho particular, ao império da narrativa stendhaliana. A fronteira entre os ensaios italianos e o diário de 1811, por um lado, as *Crônicas* e a *Cartuxa* de outro, é indiscernível. As primeiras páginas da *Cartuxa* provêm das *Memórias sobre Napoleão*. A primeira ideia do *Vermelho* foi anotada nos *Passeios*.<sup>3</sup>

[...]

<sup>1</sup> Doutora em Literatura francesa pela Universidade de Paris, pós-doutora em Literatura francesa pela USP. Contato: [mariaignez.mb@gmail.com](mailto:mariaignez.mb@gmail.com)

<sup>2</sup> GENETTE, G. Stendhal. In: *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

<sup>3</sup> Idem, p.171-2. Tradução nossa, assim como nas demais traduções não referenciadas na bibliografia.

O que se considera como sendo a ‘obra’ de Stendhal é um texto fragmentado, retalhado, lacunar, repetitivo, e acima de tudo infinito, ou pelo menos indefinido, mas do qual nenhuma parte pode ser separada do todo. Quem puxa um único fio deve levar o pano todo, com seus furos e até a sua ausência de bordas. Ler Stendhal, é ler todo Stendhal.<sup>4</sup>

O estudo genético dos manuscritos de Stendhal pode dificilmente ignorar a rede de relações verticais e horizontais que se tecem de um projeto a outro, em todos os níveis da hierarquia do texto (temático, formal, genérico, genético) e por meio de toda a produção literária de Stendhal. O estudo do dossiê de uma obra passa, no caso de Stendhal, pela localização do projecto em questão no conjunto e pela identificação das relações que o ligam à totalidade dos escritos conservados.

Os cadernos de que trata esse artigo ocupam uma posição chave dentro deste campo, uma vez que representam uma espécie de “embrião” desse “pano” de que fala Gérard Genette. Eles contêm o que poderíamos chamar de “células estaminais”, a partir das quais, por meio de um processo específico de reprodução e de diferenciação, desenvolvem-se os vários “tecidos” que desenham o perfil da gênese da obra de Stendhal.

Redigidos entre 1802 e 1804, esses cadernos<sup>5</sup> levam os títulos de *Pensées*, *Pensées sur différents sujets*, *Pensées diverses*, *Pensées de Paris* ou ainda *Mes pensées*<sup>6</sup>. O tema que orienta a pesquisa que Stendhal ali realiza é o teatro. Desde o momento em que deixa Grenoble, sua cidade natal, em 1800, e resolve morar definitivamente em Paris, Stendhal tem o firme propósito de se tornar o Molière do século XIX. A sólida formação literária que recebera na École centrale de Grenoble já havia sensibilizado-o em relação à crise que atravessava a literatura e, mais especificamente, o teatro nesse período pós-revolucionário. Com apenas 17 anos, Stendhal tem absolutamente claro que o desafio que se impõe à sua geração é o de refundar sobre novas bases a poética clássica de inspiração aristotélica vigente na cena teatral parisiense desde o século XVII. O sucesso da carreira de dramaturgo à qual ele aspirara passava, a seu ver, pela invenção de novas regras ou princípios de composição capazes de suplantarem a sacro santa regra das três unidades do teatro clássico – unidades de tempo, de lugar e de ação –, e é essa tarefa à qual vai se dedicar durante a redação dessa série de cadernos.

---

<sup>4</sup> Idem. p. 176.

<sup>5</sup> Esses cadernos estão sendo editados pela equipe “Manuscrits de Stendhal” da Université de Grenoble – Stendhal 3 no âmbito do projeto “Valorisation scientifique d’un fonds de manuscrit: l’édition numérique des manuscrits de Stendhal et l’édition imprimée de ses *Journaux et Papiers*” (Valorização científica de um acervo de manuscritos: a edição digital dos manuscritos de Stendhal e a edição impressa de seus *Diários e Papéis*). Reunindo mais de vinte pesquisadores oriundos de várias universidades e centros de pesquisa franceses e europeus, esse projeto iniciado em 2006 tem por objetivo divulgar os manuscritos dos diários e documentos de trabalho (papéis) de Stendhal, por meio de duas ações distintas, mas conexas: a constituição de uma base de dados documental – embora esteja atualmente em construção, ela já está disponibilizada no site da Bibliothèque municipale de Grenoble (<http://www.manuscrits-de-stendhal.org/>), apresentando a reprodução e a transcrição desses manuscritos, que já podem ser consultados on-line – e uma edição crítica impressa desse material em três volumes editados pela ELLUG (Éditions littéraires et linguistiques de l’Université de Grenoble), cujo primeiro deles, cobrindo parte do período que nos interessa (1801-1803), foi publicado em 2011. Ver bibliografia.

<sup>6</sup> *Pensamentos*, *Pensamentos sobre vários assuntos*, *Pensamentos diversos*, *Pensamentos de Paris* ou ainda *Meus pensamentos*.

*O tempo estenografado*

Dos três pilares sobre o qual repousa a regra das três unidades, é principalmente sobre o tempo que se debruçará Stendhal. A maneira por meio da qual a questão do tempo surge no seu horizonte é muito curiosa: em um apólogo ou uma espécie de fábula<sup>7</sup>, o jovem Stendhal supõe a existência de um deus ou de um estenógrafo invisível que, permanecendo um dia inteiro ao lado de um homem, anotaria “tout ce qu’il dirait, tous ses gestes<sup>8</sup>” e transcreveria de maneira rigorosamente fiel “toutes ses pensées et ses désirs dans l’ordre avec lequel ils se sont mutuellement suivis ou causés<sup>9</sup>”. “Ce [...] procès-verbal, continua ele, développerait le cœur humain avec tant de vérité qu’il ne pourrait manquer de plaire généralement<sup>10</sup>”.

Apesar do vivo interesse que um tal registro não deixaria de suscitar no espectador, ele não poderia ser levado ao palco tal qual. E isso, em primeiro lugar, em razão dos cenários, “qui ne pourraient pas rendre tous les lieux où notre homme aurait couru<sup>11</sup>”. Em segundo lugar, em razão “de la vitesse de débit de l’acteur qui, ne pouvant pas parler sur scène aussi vite qu’on ne pense, serait obligé de retrancher la majeure partie des réflexions et des sentiments de son personnage<sup>12</sup>”.

A primeira tarefa que se impõe ao dramaturgo, por conseguinte, é a de *escolher*, ou seja, a de eliminar o tempo morto para considerar apenas os fatos relevantes, os gestos, sentimentos e pensamentos os mais significativamente característicos do personagem. Esses fatos selecionados deverão, em seguida, ser “dispostos”, no sentido que o termo “disposição”, “*dispositio*”, tem na retórica clássica, ou seja, eles deverão ser organizados em um todo de tal forma que a cópia produza no espectador o mesmo efeito que o original. Como afirma Stendhal:

Il faut que si le lecteur était dieu, il pût refaire d’une chose tout ce que vous lui en avez dit. Et qu’alors sa création et l’objet qui vous donne l’idée soient identiques sous ces rapports.

Voilà la première qualité d’un écrivain : c’est faire du style vrai.

La deuxième est de *savoir choisir les vérités*, c’est-à-dire *choisir* celles qu’il faut dire et trouver *l’ordre* où il faut les dire pour donner telle jouissance au lecteur.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Sobre esse apólogo, cf. igualmente BLIN, G. *Stendhal et les problèmes du Roman*. Paris: José Corti, 1954, pp. 19-34.

<sup>8</sup> R 5896, t. 24, ff. 70-81. “[...] tudo o que ele diria, todos seus gestos.”

<sup>9</sup> Idem. “[...] todos os seus pensamentos e seus desejos na *ordem* em que eles se seguiram ou se causaram mutuamente.” Grifo nosso.

<sup>10</sup> Idem. “[...] Esse [...] relatório apresentaria o coração humano com tanta verdade que ele não poderia deixar de agradar a todos.”

<sup>11</sup> Idem. “[...] que não poderiam representar todos os lugares por onde nosso homem teria andado.”

<sup>12</sup> Idem. “[...] da velocidade da fala do ator, que não podendo falar no palco tão rápido quanto se pensa, seria obrigado a suprimir a maior parte das reflexões e dos sentimentos de seu personagem.”

<sup>13</sup> *Ibid.*, f° 81v°. “Se o leitor fosse Deus, ele deveria poder refazer uma coisa a partir de tudo o que você lhe disse sobre ela. E que então a sua criação e o objeto que lhe dê a ideia sejam idênticos sob esses aspectos.

Eis aí a primeira qualidade de um escritor: praticar um estilo verdadeiro.

A segunda é a de saber escolher essas verdades, ou seja, escolher as que devem ser ditas e encontrar a **ordem** na qual elas devem ser ditas para produzir um tal gozo no leitor.”

Mas que critérios adotar nessa seleção? Como extrair da massa indistinta dos fatos e gestos que realiza cotidianamente um indivíduo “le trait principal<sup>14</sup>” da personalidade? E, sobretudo, a partir de que princípios determinar a *ordem* de sucessão dos fatos escolhidos, sobre que tipo de relação fundar seu encadeamento? A resposta a essas questões que Stendhal esboça na continuação desse apólogo indica em que direção ele entende orientar sua investigação:

Si on avait le procès verbal de toutes les journées d’un hom[me] pendant un an (j’appelle journée les vingt-quatre h[eures]), on y remarquerait bientôt des ressemblances, non pas absolues (car ce serait un grand hasard que je fisse exactement aujourd’hui la même chose et de la même manière que je l’ai faite un autre jour).

Pourquoi trouverait-on ces ressemblances ?

Pourquoi ne trouverait-on pas de ressemblance parfaite ou d’identité ? Quelle serait la cause des différences ? [...]

On trouverait des ressemblances parce que l’homme le plus civilisé possible [...] a des désirs périodiques.<sup>15</sup>

Ao lado da escansão regular do relógio e do calendário, e como que ancorado em a sua trama, surge aqui a possibilidade de um outro ritmo, que diz respeito de modo mais específico ao tempo humano, induzido pelo retorno “periódico” de um desejo ou de um complexo de desejos. A incidência cíclica do desejo afeta, muda o curso ou a natureza do tempo vivido, que ele renova, ao mesmo tempo em que ele abre no curso da vida ordinária a possibilidade de uma diferença ou de uma gradação qualitativa entre os instantes. Sob a pressão de um impulso recorrente, o tempo humano se diferencia da série de instantes indistintos para tornar-se um tempo estruturado por uma força vetorial específica.

Mas de onde o desejo tira seu poder de curvar o tempo, de organizar seu fluxo? De seu “substrato fisiológico”, responde Stendhal. A exemplo dos filósofos sensualistas do século XVIII, que exercem uma influência considerável na sua formação, Stendhal enraíza o desejo nas necessidades do corpo, das quais ele é apenas uma sofisticação ou um desenvolvimento promovido pela civilização. Como tal, o desejo conserva de sua origem ontogenética sua submissão às mesmas leis de regularidade às quais estão submetidos a fome, o sono e o apetite sexual:

Ces désirs périodiques viennent chez tous les hom[m]es pour les choses dont ils ne pourraient être privés sans que la mort ne s’en suivît. [...]

Les besoins indispensables chez tous les hom[m]es sont (pour chaque journée) de se nourrir et de dormir (et pour chaque année chez l’adulte e.<sup>16</sup>) d’avoir plusieurs éjaculations de semence.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> “traço principal”.

<sup>15</sup> *Ibid.*, ff 1-13. “Se nós tivéssemos o registro de todos os dias de um homem durante um ano (eu chamo dia as vinte e quatro horas), nós logo observaríamos semelhanças, não absolutas (pois seria um grande acaso que eu fizesse hoje exatamente a mesma coisa e da mesma maneira que eu a fiz um outro dia).

Por que encontraríamos semelhanças? Por que não encontraríamos semelhança perfeita ou identidade? Qual seriam as causas das diferenças? [...]

Nós encontraríamos semelhanças porque o homem o mais civilizado possível tem [...] desejos periódicos.”

<sup>16</sup> e. significa à *examiner*. a examinar.

## O “ritmo das paixões”

A dinâmica do desejo em sua dimensão “pulsional”, como diriam hoje os psicanalistas, ou seja, a da comoção de um corpo escavado por uma falta que o coloca em movimento e o orienta na direção de um alvo, essa dinâmica fornece a Stendhal um primeiro rudimento de resposta à questão que lhe coloca o tratamento da duração ou do que ele chama também de “extensão” do personagem: as constantes rítmicas que organizam o movimento suscitado por um desejo ou uma paixão característica poderiam funcionar como um princípio de ordem, possibilitando a integração das cenas selecionadas no *continuum* de uma vida em uma sequência infinitamente mais curta, mas com um valor equivalente do ponto de vista semântico.

Uma nota redigida alguns dias depois nos leva a acreditar que, já nessa época, Stendhal estava prestes a abandonar o contexto restrito de uma arte poética *stricto sensu* para considerar a questão na perspectiva mais ampla daquilo que nós chamaríamos hoje de uma psicologia do movimento: “Quand on a des interlocuteurs marquer par le rythme la différence des caractères. Rechercher le rythme de chaque passion.”<sup>18</sup> A nota é muito breve para autorizar qualquer conclusão, mas a expressão “rythme de chaque passion” parece já nesse momento conter a ideia de um ritmo pulsional anterior à linguagem, de uma dinâmica da paixão feita de tensões e de relaxamento sucessivos ordenando o agir humano ao longo do tempo e sobre a qual seria possível assentar a organização da ação dramática. Duas outras notas, redigidas a menos de um ano de intervalo, apontam igualmente nessa direção:

b - Qu'est-ce qu'un grand peintre de passions ? C'est un homme qui connaît exactement et *dans leur ordre* toutes les teintes successives et différentes que prend dans un homme passionné un désir vif, et les diverses actions que ces divers états du désir lui font faire<sup>19</sup>.

[...]

Une passion est une suite de désirs qu'une telle chose arrive. Toute passion peut passer par divers états : la crainte, l'espérance, la jouissance, le désespoir;<sup>20</sup>

A ideia de que o homem é “agido” por suas paixões lhe foi sugerida pelo filósofo sensualista Claude-Adrien Helvétius, autor que permanecerá uma das principais referências de Stendhal ao longo de toda a sua carreira de escritor. Em um trecho de seu livro *De l'Esprit* (Do Espírito), que Stendhal descobre pouco antes de começar a escrever nesses cadernos, Helvétius defende de fato a ideia de que as paixões

<sup>17</sup> Idem. “Esses desejos periódicos vêm em todos os homens pelas coisas das quais eles não podem ser privados sem resultar em morte.

As necessidades indispensáveis em todos os homens são (diariamente) se alimentar e dormir, (e anualmente no adulto e.), ter várias ejaculações de sêmen.”

<sup>18</sup> R302, vol. I, t. 1, f° 157. “Quando houver interlocutores, marcar pelo ritmo a diferença entre os personagens. Pesquisar o ritmo de cada paixão.”

<sup>19</sup> R 302, v. I, t. 1, f° 216v°. “B – O que é um grande pintor de paixões? É um homem que conhece exatamente e na sua ordem todas as matizes sucessivas e diferentes que toma um desejo vivo em um homem apaixonado, e as diversas ações que esses diversos estados do desejo provocam nele. O grifo é nosso.

<sup>20</sup> R 5896, t. 24, f° 109. Uma paixão é uma sequência de desejos que uma coisa aconteça. Toda paixão pode passar por diversos estados: o receio, a esperança, o gozo, o desespero; [...]

se manifestam nos atos e discursos dos indivíduos por meio de signos reconhecíveis. Segundo o filósofo, nossas ações seriam determinadas por nossos desejos e frequentemente sem que nós o percebamos; nossos atos, mas sobretudo nossa fala, seriam regidos pelas nossas paixões e se manifestariam, em negativo, na forma que damos ao nosso discurso. O projeto de estudo sistemático das paixões que Stendhal planeja realizar a partir dessa leitura constitui o primeiro germe do “tratado” que ele consagrará quatorze depois à paixão das paixões, o ensaio *De l’amour* (Do amor).

### *Modelizar o movimento*

O que vai interessar Stendhal em *De l’Amour* é a experiência amorosa enquanto processo, enquanto fenômeno dinâmico que se desenvolve ao longo do tempo: “Je cherche à me rendre compte de cette passion dont tous les développements sincères ont un caractère de beauté”, afirma ele desde o prefácio do ensaio<sup>21</sup>. A hipótese inicial é de que a paixão amorosa não é um afeto que invade o sujeito de maneira súbita e o instala de saída em um estado estável, contínuo e uniforme, mas uma realidade afetiva em devir. O amor nasce e evolui em uma sucessão de fases ou estados distintos que, sob a impulsão de um vetor singular, se articulam e se encadeiam em um processo evolutivo dotado de coerência e até mesmo de uma certa coesão. Na primeira fase, a admiração nasce de uma surpresa ou de uma comoção que altera repentinamente o curso regular dos fatos cotidianos. Um acontecimento inesperado, um detalhe que chama a atenção podem desencadear o processo. Esse detalhe ou fato inesperado excita a imaginação: o amante se projeta no futuro e imagina os prazeres que poderia lhe proporcionar a posse da pessoa admirada. A atração física se insinua de maneira velada, marcando o entrada do amante potencial na segunda fase do amor. A esse arrebatamento sensual da imaginação se opõe um princípio de realidade: a passagem à terceira fase do amor supõe a intervenção da esperança. Um sorriso, um gesto do objeto amado que alimente a esperança e os prazeres imaginados adquirem a força de um desejo imperioso: na passagem à quarta fase, nasce o amor. A ação conjugada e sucessiva destas três impulsões, a admiração, a imaginação e a esperança, conduz o amante à quinta fase, que Stendhal chama de primeira cristalização e que ele define como “une opération de l’esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l’objet aimé a des nouvelles perfections<sup>22</sup>”. A imagem utilizada para ilustrar essa fase do nascimento do amor é o famoso galho sem folhas jogado nas minas de sal de Salzburgo. Da mesma maneira que o galho vai se cobrindo “d’une infinité de diamants mobiles et éblouissants<sup>23</sup>” (os cristais de sal) ao longo do tempo, o amante orna a mulher amada com todas as perfeições.

Da admiração à primeira cristalização, o amor cresce de maneira constante até o momento em que uma espécie de saturação espontânea provoca o aparecimento da dúvida, sexta fase do desenvolvimento da paixão. A dúvida, provocada por um gesto de indiferença, de frieza ou de aborrecimento da amada, rompe com o “crescendo” da primeira cristalização, introduzindo um princípio de alternância: o amante oscila entre a convicção de ser amado e a dúvida lancinante do contrário. Essa oscilação contínua aumenta a intensidade da paixão amorosa, abrindo caminho à sétima e última fase do processo, a segunda cristalização.

<sup>21</sup> *De l’Amour*, Del Litto, V.(Ed.). Paris: Gallimard, 1980, p. 25. “Eu busco a compreender essa paixão da qual todos os desenvolvimentos sinceros têm um caráter de beleza.” Grifo nosso.

<sup>22</sup> Idem, p. 31. [...] uma operação mental que tira de tudo o que se apresenta a descoberta de que o objeto amado tem novas perfeições

<sup>23</sup> Idem. “[...] uma infinidade de diamantes móveis e ofuscantes; [...]”

O estudo dos cadernos coloca em evidência as relações que se tecem entre o ensaio *De l'amour* e as pesquisas conduzidas nos anos 1801-1804, bem como reforça a hipótese levantada pela crítica stendhaliana de uma visada operacional, voltada para a obra por vir, orientando indiretamente a redação do tratado. Trata-se da hipótese que se vê confirmada nos ecos das principais ideias desenvolvidas no *De l'amour*, que a crítica levantou de maneira minuciosa no conjunto da obra romanesca de Stendhal. Instigados pela maneira por meio da qual Stendhal apresenta o ensaio ao leitor, nós tenderíamos a ver no *De l'Amour* um esforço de elaboração de uma concepção ou de uma teoria psicológica do amor que ele teria ulteriormente aplicado ou transposto nos seus romances: é nessa direção que têm trabalhado os críticos que abordaram essa questão até o presente<sup>24</sup>. Os resultados de tais abordagens se relevam infalivelmente insuficientes, pois nenhum romance ou novela de Stendhal segue fielmente o movimento fixado pelo esquema das sete fases do amor – com exceção da novela intitulada “Ernestine”, redigida em 1825 com o intuito de ilustrar a teoria desenvolvida no ensaio. Diante da discordância entre a teoria e a sua suposta aplicação, o crítico preocupado em justificar sua intuição inicial vê-se obrigado a limitar sua análise ao conteúdo da obra e a reduzir sua visada descritiva ao levantamento de uma constelação errática e inconsistente de motivos que invalida retrospectivamente a sua intuição de um orientação operatória da matriz concebida por Stendhal.

Para dar conta do modo de circulação dessa matriz por meio da obra de Stendhal, seria conveniente considerá-la, a meu ver, não como um molde rígido destinado a assegurar a reprodução mecânica de uma forma predeterminada, mas antes como um sistema de referência lábil e sujeito à variação, uma pauta ou um esquema flexível destinado a favorecer mais do que a restringir a transformação de seus elementos constitutivos iniciais. Na impossibilidade de retrair a incidência dessa matriz no conjunto da obra romanesca de Stendhal, uma leitura da novela “Ernestine” fecundada pelas anotações dos cadernos acima analisadas poderá dar uma primeira ideia do *modus operandi* do dispositivo e sua abertura a esse processo livre de criação que se costuma chamar de improvisação.

### “Ernestine”

A redação da novela “Ernestina” foi com certeza determinada pela recepção inexpressiva do ensaio *De l'Amour*. Stendhal redige essa novela pouco tempo após a primeira publicação do ensaio com o intuito de anexar a uma segunda edição uma narrativa exemplar capaz de “demonstrar” praticamente a teoria e facilitar a compreensão das questões que estavam ali em jogo. *De l'Amour* só será reeditado em 1854, mas, desde essa primeira reedição póstuma, “Ernestine” foi integrada à obra.

A intenção teórica que anima a elaboração da novela é evidente: Stendhal constrói as condições de observação dos fatos que ele expõe, rigorosamente, da mesma forma com a qual um pesquisador manipularia os parâmetros de um dispositivo experimental. No contexto de uma intriga amorosa, implicando, portanto, necessariamente um jogo cruzado entre dois protagonistas, Stendhal dissocia a ação em dois programas actanciais distintos. Em conformidade com as exigências do método, ele decompõe o complexo movimento da ação

---

<sup>24</sup> O exemplo mais representativo dessa abordagem é sem dúvida o ensaio de Merette Gerlach- Nielsen, *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*, E. Munksgaard, Copenhague, 1965.

em seus componentes elementares, para tratar sucessivamente do nascimento do amor na personagem feminina e, separadamente, do nascimento do amor na personagem masculina.

Entre os dois percursos assim dissociados, é sobre o da personagem feminina que ele concentrará em primeiro lugar sua atenção, tendo visto que, devido à sua idade e às disposições naturais do seu sexo, é ela que está destinada a encarnar a paixão do amor em seu mais puro e alto grau. Stendhal coloca sua heroína em condições idealmente definidas, para que nenhuma força exterior ao impulso exercido pela única paixão que lhe interessa<sup>25</sup> venha perturbar o desenho de sua evolução: Ernestine, “uma menina morando em um castelo isolado perdido no campo” será esse ser em equilíbrio inerte que encarna as condições ideais para a realização do movimento do nascimento do amor com toda a nitidez de seu traçado teórico. Do momento de surpresa em ela vê ao longe o jovem caçador na floresta até o momento em que ela é surpreendida em seu quarto no dia da festa de Saint Hubert, Ernestine passará, rigorosamente, etapa por etapa e na ordem exata prevista pela teoria, pelas sete fases do nascimento do amor: espanto, admiração, esperança, primeira cristalização, dúvida e segunda cristalização.

Mudança de perspectiva, a ação é retomada do ponto de vista de Astezan, o protagonista masculino da novela. Em resposta a cada passo executado pela heroína, Astezan vai passar por uma série de fases, não idênticas, mas equivalentes às fases já atravessadas por Ernestine. A dissociação dos percursos dos dois protagonistas obriga Stendhal a apresentar na primeira parte da novela o programa actancial de Philippe Astézan em negativo. A presença de Astezan se reduz ali aos vestígios que deixa sua ação no campo existencial de Ernestine. Dentro do percurso realizado por Ernestine, do qual ele é, no entanto, a origem, o motor e o alvo, a presença de Philippe Astézan restringe-se a uma série de pistas habilmente colocadas em pontos estratégicos da narrativa, menos para remeter à ação de uma alteridade real do que para curvar o desenho do movimento de Ernestine aos requisitos da demonstração. A intencionalidade do sujeito da enunciação usurpa, assim, a intencionalidade de um dos protagonistas da história, e oblitera a determinação do objeto de desejo no movimento que suscita o nascimento de uma paixão.

Para termos uma melhor ideia da distorção induzida por esse artifício, seria necessário retornar ao apólogo do estenógrafo e considerar a dinâmica do desejo nos termos em que Stendhal a enuncia ali: o desejo coloca o sujeito na dependência de um objeto que tem uma existência autônoma e que é, em princípio, independente de suas pulsões e motivações internas. É porque há no início uma distância – um afastamento, mas também uma heteronomia – entre o sujeito e o objeto do seu desejo que há movimento. O desejo é a força que rompe a inércia inicial do sujeito para fazê-lo entrar no tempo, vinculando seus movimentos a uma alteridade radical. No caminho que lhe traça seu desejo, seus gestos são certamente ligados, mas a um alvo imprevisível. Inscrito na temporalidade que seu movimento inaugura, o sujeito do desejo nunca sabe de antemão para onde ele vai. Por estar ligado ao objeto que causa seu desejo, ele não deixa de estar na abertura do tempo, que impõe e determina que cada momento seja potencialmente um momento por vir, uma projeção na direção de um futuro indefinido.

---

<sup>25</sup> No contexto dos cadernos, Stendhal considera a possibilidade da existência de uma força resultante da combinação de duas ou várias paixões dando origem a uma série de ações encadeadas: “Les passions sont des forces qui peuvent être mélangées d’une infinité de façons dans l’homme.

A chaque instant je combine ces forces dans des proportions différentes; elles produisent des actions. Je regarde si ces actions sont de nature à plaire au public.” Cf. R 5896, t. 27, f° 57 v°. “As paixões são forças que podem ser misturadas de uma infinidade de maneiras no homem. A cada instante, eu combino essas forças em diferentes proporções; elas produzem ações. Eu observo se essas ações são de natureza a agradar o público.”

A indeterminação ligada à posição do sujeito do desejo é sem dúvida tematizada no enunciado: Ernestine está diante do caminho que seu desejo abre frente a ela como diante de um futuro enigmático que ela nunca consegue identificar com precisão. Abandonando a indiferença que era a sua até então, ela não tardará a experimentar a incerteza dolorosa inerente ao desejo. Apesar de seus esforços repetidos, Ernestine nunca saberá o que dela requer cada uma das situações que atravessa ao longo da novela. Uma hesitação constante entre o senso de dever, o recato, o desejo de ser digna da estima de Philippe Astézan e a tentação de abandonar-se às impulsões irrepreensíveis de seu desejo a arrasta de dilemas insuperáveis em impasses sucessivos, e é graças à intercessão de uma série de acasos que ela consegue, enfim, sair dessa posição insustentável e entrar finalmente em ação. Assolada por dúvidas, mal-entendidos, falsos cálculos, eventualidades consideradas, esperadas ou temidas, decisões provisórias, iniciativas malogradas e incessantes mudanças de ponto de vista, a trajetória de Ernestine inscreve-se no tempo aberto do desejo e se experimenta na indecisão inerente à busca que ele inaugura.

Ernestine, no entanto, não tem, diante dela, um sujeito desejanste, mas um sujeito em posição de poder que manipula e organiza os indícios que ele vai conscientemente colocando no caminho da menina para induzir uma ou outra de suas reações. Astézan é menos um personagem com uma subjetividade plena do que uma função pseudo actancial a serviço da intencionalidade por demais manifesta do autor. A incerteza de Ernestine contrapõe-se ao saber seguro de Philippe Astézan / Stendhal, que, bem ciente da teoria da cristalização, adota, em cada etapa do seu percurso, o comportamento necessário para propulsar Ernestina por meio das sete fases do nascimento do amor. Sob a impulsão dessas intervenções sempre providenciais, Ernestine avança em compasso sobre a trama de um calendário estabelecido de modo rigoroso, dia após dia. O jogo do acaso, que é o nome que tomam aqui todas as decisões arbitrárias do autor, leva-a infalivelmente de fase em fase até a cristalização definitiva.

O leitor percebe claramente, por trás da série de incidentes fortuitos que guiam os passos de Ernestine, os traços mal dissimulados de um desejo de submeter os fatos às exigências do modelo. Mas longe de traduzir um propósito de aplicação mecânica e indiferenciada do dispositivo, essas marcas por demais evidentes da intencionalidade autoral são antes a expressão de um consentimento voluntário ao caráter não necessário e contingente dos encadeamentos que prevê a teoria. Nenhuma exigência interna determina a passagem de uma fase a outra, a travessia de cada etapa depende de fatores exteriores ao sujeito e às vezes aleatórios: uma frase dita sem intenção ou uma atitude do amante, um acontecimento imprevisto, um boato ouvido ao acaso... O movimento que organiza essa matriz não é um movimento regido por leis causais e, enquanto tal, dotado de uma forte legalidade interna assegurando-lhe um andamento inalterável, mas um movimento aberto ao que pode ainda advir no tempo. As marcas mal dissimuladas deixadas pelas intervenções do autor, justificadas pelas necessidades da demonstração, são apenas uma fina rede estendida sobre intervalos abertos, zonas de indeterminação, margens de liberdade que contêm o dispositivo e o abrem estruturalmente à variação.

Quando Stendhal retoma a história para recontá-la do ponto de vista de Astézan, embora seja forçado a seguir um itinerário já balizado, ele vai se preocupar menos com as suas ambições teóricas do que com a coerência interna do movimento interior realizado pelo personagem. Esse homem frívolo, amante da mulher na moda em Paris, sedutor mundano para quem a conquista de uma jovem isolada no meio do campo é um passatempo tão agradável quanto a caça, não vai sofrer as dúvidas angustiantes e os dilemas aos quais a ingenuidade e a integridade de Ernestine a expõem. Se Philippe Astézan passa por fases análogas, é com a despreocupação e leveza características da psicologia do sedutor mundano que ele encarna. É aliás esse aspecto da

personalidade de Astézan que traz para Stendhal uma espécie de final ocasional à história: esquecida ao longo de toda a história, a contadora/narradora retoma seus direitos para casar Ernestine com um velho senhor e condenar Philippe Astézan a um desespero sem remissão. O desfecho da história de Ernestina e Astézan, como o final de tantos romances e novelas de Stendhal, aparece, assim, como um acidente alheio à ordem de razões que organiza a novela, um corte praticado de fora por uma vontade que parece ignorar a dinâmica do movimento que ele interrompe.

### *Um sistema aberto de encadeamentos*

Ao término dessa leitura, a discordância entre o modelo teórico e sua aplicação nos romances não aparece mais como uma deformação imposta do exterior segundo uma lógica externa à teoria inicial vindo revelar a insuficiência, a inadequação fundamental ou a falência do modelo, mas surge como uma possibilidade inscrita em seu centro, constituindo, ao contrário, a garantia incontestável de uma real fecundidade. Menos do que a especificação de um número de fases e de seus conteúdos respectivos, o que nos parece importante considerar nesse esquema é a dinâmica de soluções que ele prevê às questões colocadas pelo tratamento do tempo narrativo e os mecanismos por meio dos quais ele visa a assegurar à narrativa seu desenvolvimento e sua coesão interna. O ponto de partida, fixado nos cadernos, é a ideia de fazer da experiência íntima de um desejo o fundamento da ordem e da medida do tempo narrativo, de colocar a organização horizontal da narrativa na dependência de uma sucessão de estados afetivos induzidos por uma paixão que formam como que o perfil de uma evolução ao longo do tempo. O resultado a que chega Stendhal no ensaio *De l'Amour* é um esquema temporal evolutivo, uma forma-tempo na qual a continuidade do movimento é mantida por meio de uma diferenciação regulada de suas fases ou momentos internos. As conexões de tipo lógico ou de causalidade são voluntariamente descartadas. O modo de temporalidade subjacente a essa forma-tempo se distingue do tempo fechado e circular da narrativa tradicional, esse tempo que não evolui ou evolui em círculos porque sujeito à força centrípeta de uma finalidade, de um fim ao qual ele deve tender inexoravelmente. A esse tempo circular, ela opõe ao contrário um tempo horizontal e irreversível, implicando as noções de gradação e de diversificação – o tempo variável e acidentado, encadeado, sem dúvida, mas infinitamente aberto do desejo.

O caráter formal e contingente (não necessário) do encadeamento entre as fases faz com que o movimento iniciado possa ser interrompido a qualquer instante, mas igualmente desviar, mudar de direção, bifurcar, em um certo momento se alongar, em outro se acelerar e avançar dessa forma indefinidamente. O amor, segundo Stendhal, começa, mas não acaba jamais, e seu curso, como a vida, não escapa às vicissitudes do tempo que passa e à imprevisibilidade daquilo que advém.

A matriz por meio da qual Stendhal tenta captar o perfil ideal desse movimento não seria, então, nada mais do que uma épura parcial e estilizada, destinada a mobilizar a força vetorial e ordenadora de um desejo, mas que deixa à escrita a liberdade de redefinir suas orientações durante seu curso e por ou dispor, à medida que ela avança, os seus pontos de apoio fundamentais. Nesse sentido, ela poderia ser compreendida como um esforço para opor à desordem e às resistências provisórias que ameaçam a construção de uma narrativa uma força interna de coesão, de continuidade e de coerência sem abolir o potencial de inovação contido no instante, esse é o ponto a partir do qual o tempo advém e que, no seu curso contínuo é sempre força de ruptura, possibilidade incessantemente renovada de um ponto de partida inédito e absolutamente original.

*Referências de corpus*

STENDHAL. *Journaux et Papiers*. v. I, 1797-1804. Edição estabelecida por Cécile Meynard, Hélène Jacquolot e Marie-Rose Corredor. Grenoble: ELLUG, 2011.

*Referências bibliográficas*

BASSOU, M.; MEYNARD, C. Écriture croisée : Henri Beyle (dit Stendhal), Félix Faure et Louis Crozet en voyage "pour Rouen et la mer". Paris: *Recto/verso*, n. 3, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.revuerectoverso.com/>>.

BLIN, G. *Stendhal et le problèmes du roman*. Paris: Corti, 1984.

GARNIER, L. Séparer l'inséparable: frontières génériques entre Théâtre et Journal. *L'Année stendhalienne*, Paris, n. 10, 2011.

GENETTE, G. Stendhal. In: *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

GERLACH-NIELSEN, M. *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. Copenhague: E. Munksgaard, 1965.

JACQUELOT, H. Stendhal et les dynamiques de l'écriture de l'essai dans la genèse des *Idées italiennes*, Genesi Critica Edizione, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, Quaderni, 1, p. 77-85, 1998.

MARIETTE-CLOT, C. Paradoxes du quotidien dans le journal (1801-1805). *L'Année stendhalienne*, Paris, n. 10, Paris, p. 175-189, 2011.

MEYNARD, C. Du petit "b." des *Journaux* au grand "H." de la *Vie de Henry Brulard*: le rôle des conflits dans la construction identitaire de Stendhal. *Francofonia*, Bologne, n. 66, 2014.

\_\_\_\_\_. La question et le traitement du destinataire dans les textes diaristes et autobiographiques de Stendhal. *L'Année Stendhalienne*, Paris, n. 12, p. 19-36, 2013.

\_\_\_\_\_. Les premiers journaux de voyage de Stendhal et la naissance d'un écrivain. *L'Année Stendhalienne*, Paris, n. 10, p. 191-219, 2011.

\_\_\_\_\_; LEBARBE, T. Nouvelles pratiques éditoriales, nouvelles lectures: les enjeux de l'édition électronique de manuscrits littéraires. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*. Sherbrooke/Liège, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/memoires/2009/v1/n1/index.html>>.

\_\_\_\_\_. La genèse d'une écriture de l'Histoire chez Stendhal. Écriture-mosaïque et intertextualité dans *Histoire d'Espagne* (1808). *Genesis*, Paris, n. 29, p. 65-75, 2009.

\_\_\_\_\_. Stendhal 1801-1813, le journal d'un mélancolique: d'une expérience à une esthétique de la mélancolie. In: *Henri Beyle, un écrivain méconnu (1797-1814)*, nov. 2004, Paris, Actes du colloque international à l'Université Paris-XII, Paris: Kimé éditions, 2007, p. 79-106.

SPENGLER, H. Feuilletage génétique et jeux intertextuels à l'œuvre dans la *Vie de Napoléon* de Stendhal. In: MEYNARD, C. E LERICHE, F. (orgs) *De l'hypertexte au manuscrit*, Grenoble: Ellug, p. 263-278, 2008.

\_\_\_\_\_. The Life: lectures à texte ouvert. Pour une approche génétique de la *Vie de Napoléon* de Stendhal. *Genesis*, Paris, n. 29, 2008.

RANNAUD, G. La marge et la pensée; notes sur la "marginale" chez Stendhal. *Revue de la Bibliothèque nationale*, n. 2, Paris, 1999.

\_\_\_\_\_. Littérature et vérité. Stendhal, la *Vie de Henry Brulard*. In: LEJEUNE, P.; VIOLLET, C. (orgs). *Genèse du «Je»*. *Manuscrits et autobiographie*, Éditions CNRS, Paris, 1998.

\_\_\_\_\_. Éditer l'inachevé. In: DIDIER, B.; NEEFS, J. (orgs). *Éditer des manuscrits*, Archives, complétude, lisibilité, PUV, Saint-Denis, 1996.

WILLIAMSON, E. Quand écrire, c'est faire: Stendhal au Conseil d'État. *Stendhal et l'État*. In: DIDIER, B. (ed.) *Bibliothèque Stendhal* n. 5, Moncalieri, p. 29-46, 2002.

*Recebido em: 24 de julho de 2017*

*Aceito em: 04 de setembro de 2017*