

VER E SENTIR: STENDHAL E AS ARTES VISUAIS

Doutora Leila de Aguiar Costa¹

Introdução

Itália. Itália paraíso terrestre, terra originária, terra materna, síntese ideal da existência: ali, amor e arte são uma 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, 1973, 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” (Stendhal, 1973, 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 sequência de penas, de dores amargas e de tristezas” (Stendhal, 1973, 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”.

1. “Que olho pode se ver a si mesmo?”

Não surpreende, pois, que sua autografia, ou auto-retrato escritural², 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

¹ Leila DE AGUIAR COSTA. Doutora em Ciências da Linguagem pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*, mestre em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo, Pós-doutora pela Unesp de Araraquara, pelo Instituto Camões de Lisboa e pela UNICAMP. Foi coordenadora do Núcleo “Letras” do Projeto Temático *Biblioteca Cicognara e a Constituição da Tradição Clássica* (FAPESP/IFCH). É tradutora de Balzac e de Stendhal e autora de *A italianidade em Stendhal: heroísmo, virtude e paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma* (São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2004), assim como de artigos sobre Literatura Francesa, Portuguesa e Teoria Literária publicados em revistas nacionais e internacionais.

² 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 sequencial. 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, ténue. É como ele mesmo diz em *Rome, Naples et Florence* (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* (1983, p.56): “Quase não tenho lembranças distintas destes tempos tempestuosos e passionais”, “Minhas idéias são tão vagas sobre esta época [...]”.

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:

“Eu me encontrava esta manhã, 16 de novembro de 1832, em *San Pietro in Montorio*, no monte Janículo 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 as 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 Cecilia 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 cinquenta anos, aqui esteve esta obra-prima, duzentos e cinquenta anos!... Ah! Dentro de três meses eu terei cinquenta anos, será isso possível? 1783, 93, 1803, sigo toda a conta na ponta dos dedos... e 1833 cinquenta. Será isso possível!? Cinquenta! Farei cinquenta.

[...] 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, **ocupe!** 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 cinquenta 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 grandeza 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 desci do Janículo 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, 1973, p.27-30 ; tradução minha).

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 Janículo; é também o olho que, ao descobrir Roma envolta na luminosidade solar, inventará sua própria paisagem. Onde 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 Janículo, desfrutar de 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 esta “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?! cinqüenta!”; 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:

“Há três anos, na esplanada de *San Pietro in Montorio* (Janiculo), veio-me a idéia luminosa que eu faria cinqüenta anos e que era tempo de pensar na partida e de se permitir, antes disso, o prazer de olhar um instante para trás”. (Stendhal, 1973, p.115 ; tradução minha).

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 constituição 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; tradução minha).

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 face à 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 legível³, 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

³ 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.

escrita, que traço após traço da mão que escreve reconstitui tempos e lugares e situações experimentadas⁴.

2. “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 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 :

“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”. (Stendhal, 1973a, p.480; tradução minha).

“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 ao contemplar o quadro *Limbes*, do mesmo Volterrano: “Senti-me comovido até às lágrimas [...] Meu Deus, quanta beleza! Minha emoção durou duas horas” (Stendhal, 1981-1982, pp.782-783; tradução minha). 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*:

“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” (Stendhal, 1973a, p.480, n.2 ; tradução minha).

Se os afrescos de Volterrano tanto impressionam Stendhal tal se daria, quiçá, pelo fato de este gênero de pintura conter em si o espaço da peça em que se encontram. Como nota com propriedade Richard N. Coe, em seu artigo “Quelques réflexions sur Stendhal paysagiste” (1965, p.42), 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.

⁴ Em *Souvenirs d'égotisme*, a presença da *Vênus 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 *Vênus* de Ticiano, que se torna a prostituta Alexandrina, não é outra senão a representação de um outro corpo ausente e desejado, aquele de Matilde Dembowsky, 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.

Eis porque Stendhal é grande admirador do *coloris*⁵, 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; tradução minha). Tudo está no *coloris* e nas cores, nestas “cores que dão a idéia de algo celeste e feliz” (Stendhal, 1932, p.8; tradução minha) 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” (Stendhal, 1932, pp.7-8; tradução minha). Ela é “quase como música” — e sabe-se o apreço de Stendhal pela música vocal, sobretudo aquela de Cimarosa e de Mozart⁶—:

“Correggio aproximou a pintura da música. Um belo canto proporciona prazer físico ao ouvido, e enquanto nossa parte física é docemente comovida por esse prazer atual nossa imaginação se entrega voluptuosamente às imagens que o canto a ela indica” (Stendhal, 1932, p.8 ; tradução minha).

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 com que os espectadores pensem, “surpresos”, que há ali uma “profundidade”. É o que o amante da Itália qualifica de “perspectiva aérea”:

“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 caminantes nas Tuileries, sobretudo por ocasião da bruma de outono. Ghirlandaio tornou-se um nome imortal na história da arte por ter percebido este efeito [...]” (STENDHAL, 1868, pp.106-107; tradução minha).

Aquele “cristal” que cobre os quadros de Correggio corresponde, em Ghirlandaio, à “magia dos longínquos”⁷ que não faz senão comover “as imaginações ternas”, convidando-as a dar a última

⁵ Observe-se que Stendhal é, aqui, quase que um homem do século XVII, sobretudo se pensarmos que Roger de Piles, em seu *Cours de peinture par principes* (1989, p.15), 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”.

⁶ Rossini é outro compositor de predileção de Stendhal, 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” (1980, p.58).

⁷ 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; tradução minha). Stendhal o descobre também em Poussin: “Poussin, com suas

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*” (Stendhal, 1868, p.131; tradução minha):

*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*⁸ (Stendhal, 1868, p.140 ; tradução minha).

A terceira fase de seu estilo⁹, “mais tranqüilo e de uma harmonia quase terna” (STENDHAL, 1868, 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 desta fase a *Herodiade* da tribuna de Florença. Aliás, todas as Herodíades 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:

“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” (STENDHAL, 1949, p.253)¹⁰.

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

“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 lombarda. 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 anti-comum, respira nestes traços” (STENDHAL, 1973a, p.316).

paisagens, mergulha a alma no devaneio; ela pensa se encontrar nestes longínquos tão nobres e ali encontra aquela felicidade que nos foge na realidade” (Stendhal, 1868, p.106; tradução minha).

⁸ Stendhal faz aqui referência à execução do *Cenacolo*, trabalho pictórico de envergadura. Veja-se minha leitura da perspectiva stendhaliana de tal empreitada nas páginas 9 a 11 deste artigo.

⁹ Segundo Stendhal, 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* (Stendhal, 1868, p.131; tradução minha). O segundo, representado pela *Virgem dos rochedos*, é carregado de “sombras extremamente fortes” (Stendhal, 1868, p.131; tradução minha).

¹⁰ “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 Herodíades de Leonardo da Vinci”. Leia-se, 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 lin-

3. 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 *écfrase*: 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, pp.154-155; tradução minha). E se Leonardo tivesse seguido essa “verdade histórica”, os espectadores de seu afresco não “pensariam em ser comovidos” por ele (Stendhal, 1868, p.155; tradução minha). 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 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” (Stendhal, 1868, p.137; tradução minha). O Jesus de Leonardo visto pelos olhos de Henri Beyle e descrito por Stendhal é de uma “celestes 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:

“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” (STENDHAL, 1868, p.137; tradução minha).

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

“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” (STENDHAL, 1868, pp.137-138; tradução minha).

Stendhal passa, em seguida, a descrever o “movimento de indignação” que “se pinta em todos os rostos” (Stendhal, 1868, p.138; tradução minha) e volta seu olhar para a figura do “cruel Judas”. É de se 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:

dos cabelos dum louro escuro que desenhavam tão bem o oval desse rosto encantador. Eu tinha no meu quarto uma Heródade de Leonardo da Vinci que parecia seu retrato” (Stendhal, 1949, p.6; tradução minha).

“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” (Stendhal, 1868, p.138; tradução minha).

O tom patético¹¹ empreendido por Stendhal à cena ganha em modulação poética quando a descrição se volta uma vez mais para a figura do “sublime mestre”:

“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 precisamos 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” (Stendhal, 1868, p.139; tradução minha).

Um Jesus enternecido — e que entenece — e melancólico. Retratado, não por acaso, por uma “alma delicada e terna” (Stendhal, 1868, p.162; tradução minha), cujo estilo não poderia ser outro senão um “estilo melancólico e solene”, “pleno de um profundo conhecimento da **tristeza**” (Stendhal, 1868, p.171; tradução minha).

Conclusão

Em substância, tudo o que Stendhal 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” (Stendhal, 2002, p.80; tradução minha). Que ela seja, por isso mesmo, não ciência mas simplesmente ... pintura.

¹¹ E o termo é a ser tomado em seu sentido primeiro, isto é, que diz respeito às paixões.

Referências Bibliográficas

STENDHAL. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Gallimard, 1973

_____. « Rome, Naples et Florence ». In: *Voyages en Italie*. Paris: Gallimard, 1973a

_____. « Journal ». In: *Oeuvres Intimes*, Paris: Gallimard, 1981-1982

_____. *Histoire de la Peinture en Italie*. Paris : Michel Lévy Frères, 1868

_____. *Chartreuse de Parme*. Paris : Garnier, 1949

_____. *Souvenirs d'égotisme*. Paris : Gallimard, 1983

_____. *De l'Amour*. Paris : Gallimard, 1980

_____. *Racine et Shakespeare*. Paris: Kimé, 1994

_____. *Ecoles Italiennes de Peinture*. Paris : Le Divan, 1932

_____. *Salons*. Paris : Gallimard, 2002

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

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

COE, Richard N. "Quelques réflexions sur Stendhal paysagiste". In : *Première journée du Stendhal club*. Lausanne : Grand-Chêne, 1965, pp. 40-48

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