

O FRACASSO DA FORMA: A ININTELIGIBILIDADE DO FENÔMENO AMOROSO EM *DO AMOR* (1822) DE STENDHAL

THE FAILURE OF FORM: THE UNINTELLIGIBILITY OF THE PHENOMENON OF LOVE IN STENDHAL'S *ON LOVE* (1822)

EL FRACASO DE LA FORMA: LA ININTELIGIBILIDAD DEL FENÓMENO AMOROSO EN DE *L'AMOUR* (1822) DE STENDHAL

Clarissa Mattos Farias¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9983-9214>

Resumo: O artigo examina o modo pelo qual o escritor francês Henri Beyle, mais conhecido pelo seu pseudônimo Stendhal, aborda os limites para o conhecimento do fenômeno amoroso, assim como as dificuldades para erigir um discurso sobre a paixão do amor em *Do amor* (1822) — limites e dificuldades reconhecidos após a vivência de uma decepção amorosa pelo autor. Tentando empregar o procedimento e a forma discursiva da corrente filosófico-científico na qual diz se inscrever — a saber, a ideologia de Destutt de Tracy — para dar inteligibilidade à experiência amorosa que viveu, Stendhal termina por considerá-los inadequados para lidar com a complexidade do fenômeno. Pretende-se assim mostrar como, apesar de reconhecer as limitações de seu próprio livro, Stendhal em *Do amor* evidencia as insuficiências das formas convencionais de se falar de amor em sua época, explorando, mesmo que de forma precária, outras técnicas narrativas. Os limites formais serão, com efeito, apresentados como limitações não apenas discursivas, mas, principalmente, como inadequações de natureza filosófica.

Palavras-chave: Stendhal; Sensualismo; Destutt de Tracy; amor; Ideologia; don Juan; Werther.

Abstract: The article examines how the French writer Henri Beyle, better known by his pseudonym Stendhal, addresses the limits to understanding the phenomenon of love, as well as the challenges of constructing a discourse on the passion of love in *On Love* (1822) — limits and difficulties acknowledged after the author's experience of a romantic disappointment. Attempting to employ the procedure and discursive form of the philosophical-scientific movement to which he claims allegiance — namely, Destutt de Tracy's ideology — to make sense of the amorous experience he lived, Stendhal ultimately deems them inadequate to deal with the complexity of the phenomenon. The aim is to show how, despite recognizing the limitations of his own book, Stendhal in *On Love* highlights the insufficiencies of conventional forms of discussing love in his time, exploring, albeit inadequately, alternative narrative techniques. The formal limits will be presented not only as discursive limitations but primarily as philosophical inadequacies.

Keywords: Stendhal; Sensualism; Destutt de Tracy; Love; Ideology; don Juan; Werther.

1 Pontifícia Universidade Católica. PUC-Rio. Rio de Janeiro - RJ, Brasil. E-mail: clamfarias@gmail.com.

Resumen: El artículo examina cómo el escritor francés Henri Beyle, más conocido por su seudónimo Stendhal, aborda los límites para entender el fenómeno del amor, así como los desafíos de construir un discurso sobre la pasión amorosa en “Del amor” (1822) — límites y dificultades reconocidos después de la experiencia romántica del autor. Al intentar emplear el procedimiento y la forma discursiva del movimiento filosófico-científico al que afirma pertenecer — en particular, la ideología de Destutt de Tracy — para dar sentido a la experiencia amorosa que vivió, Stendhal finalmente los considera inadecuados para abordar la complejidad del fenómeno. El objetivo es mostrar cómo, a pesar de reconocer las limitaciones de su propio libro, Stendhal en “Del amor” destaca las insuficiencias de las formas convencionales de hablar sobre el amor en su tiempo, explorando, aunque de manera precaria, técnicas narrativas alternativas. Los límites formales se presentarán no solo como limitaciones discursivas, sino principalmente como insuficiencias filosóficas.

Palabras clave: Stendhal; Sensualismo; Destutt de Tracy; Amor; Ideología; don Juan; Werther.

*Porque só me ficou
Da história triste deste amor
A história dolorosa de um fracasso.
Nelson Gonçalves, “Fracasso”*

[Jacques Pierre] Brissot me faz pensar que as qualidades do filósofo, isto é, daquele que procura conhecer as paixões, e do poeta, ou daquele que procura pintá-las para produzir tal efeito, são incompatíveis.²
Stendhal, Diário 1804

1 INTRODUÇÃO

No inverno de 1819, o escritor francês Henri Beyle (que ficou conhecido como Stendhal, um de seus muitos pseudônimos) experimentou uma grande desilusão amorosa, após ser rejeitado por uma italiana, separada de seu marido polonês, de nome Mathilde Dembowski. Depois de tentar esboçar um romance sobre seu amor por algumas horas, desistindo rapidamente, Stendhal começa a delinear o projeto do qual ainda se ocupará por mais dois anos, com a finalidade de conhecer cientificamente a paixão que o atingiu. O resultado dessa iniciativa é, a despeito do esforço e do tempo despendidos, um “livro infeliz” (STENDHAL, 1980, p. 343), nas palavras do próprio escritor. Na contramão do juízo depreciativo do autor, este artigo pretende destacar o valor epistemológico-formal dessa obra — intitulada *Do amor* e publicada em 1822 — demonstrando a complexidade do impasse stendhaliano frente aos obstáculos encontrados por ele para erigir o que chama de um discurso sobre os sentimentos.

Um dos motivos da suposta infelicidade do livro é explicitado pelo escritor em um dos primeiros capítulos, quando interrompe suas especulações iniciais sobre o sentimento amoroso e confessa, acerca da consideração sobre o objeto, sua dificuldade de “impor silêncio” ao seu coração, “que acredita ter muito a dizer”, e seu temor de “só ter escrito um

² “Brissot me fait penser que les qualités du philosophe, c’est-à-dire de celui qui cherche à connaître les passions, et du poète, ou de celui qui cherche à les peindre pour produire tel effet, sont incompatibles.” [Tradução minha.]

suspiro”, quando acreditou “ter registrado uma verdade” (STENDHAL, 1980, p. 46).³ A alternativa sugerida entre suspiro e verdade, admitida neste que é o menor capítulo do livro, pode ser considerada o ponto de partida deste artigo, na medida em que revela a forma pela qual interpreto o dilema fundamental do autor nesta obra: na circunstância de seu próprio apaixonamento, Stendhal considera ter vislumbrado a *verdade*, mas põe em questão a possibilidade de conhecer ou escrever a paixão do amor sem reduzi-la a um mero suspiro. Seu receio termina por se justificar se for levada em conta a forma final da composição, confessional, fragmentada e desorganizada — uma coleção de suspiros.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é enfrentar parcialmente a desordem do escrito stendhaliano, sem recusá-la, mas, pelo contrário, aceitando-a como constitutiva de sua teoria do amor — efeito, como veremos, das dificuldades encontradas pelo autor, expressas no texto, por um lado, para conhecer o fenômeno amoroso e, por outro, para escrever um discurso sobre o amor. A interpretação parte da premissa de que a designação da obra como um tratado e uma ciência, atribuída por Stendhal inúmeras vezes ao longo do livro, não deve ser negligenciada, mesmo que a natureza não sistemática do texto, em comparação com as correntes epistemológicas seguidas pelo autor, sugira uma finalidade diferente. A falta de organização no tratado, na verdade, representa um primeiro ponto de tensão em relação à única afiliação científico-filosófica, embora parcial, anunciada no livro: a ideologia, corrente filosófico-científica assim nomeada no início do século XIX pelo filósofo francês Destutt de Tracy (1754-1836). É partindo, enfim, de sua adesão problemática à corrente ideológica, que se poderá discutir a dificuldade, inerente ao fenômeno amoroso, de conformá-lo discursivamente.

2 SENTIMENTOS NÃO SÃO IDEIAS

O livro *Do amor* teve apenas uma edição publicada enquanto Stendhal viveu, em 1822, sem seu nome no frontispício, na qual constava à guisa de prefácio apenas um trecho curto de um livro de viagens da época. Após a morte de sua amada Mathilde, escreveu em uma de suas cópias “1 de maio de 1825 — Morte do autor” (STENDHAL apud DOWNES, 2013) e passou a idealizar uma segunda edição, entre 1825 e 1826, com acréscimo de outro prefácio, além de duas partes hoje adicionadas como anexo à publicação corrente. Depois, o autor escreveu, além do de 1826, mais dois prefácios à obra, o último redigido em 1842, no mês de sua morte (BOURDENET, 2014). Todos, além de declararem suas intenções e objetivos, tematizam, em alguma medida, o fiasco de público da primeira e única edição.

3 “Je veux imposer silence à mon cœur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n’avoir écrit qu’un soupir quand je crois avoir noté une vérité.” Sigo a sugestão, da tradução supracitada, para o verbo “trembler” como temer, ainda que a palavra em francês carregue um sentido físico, de estremecimento, que é importante e deve ser considerado. Pela cadência da frase, porém, “temor” me parece uma escolha mais apropriada.

No prefácio idealizado de 1826, Stendhal diz ter descrito o sentimento que dá nome ao livro “exata e cientificamente”, após confessar, contudo, que o texto da primeira versão é ininteligível. A ininteligibilidade é justificada, por um lado, pela falta de clareza com que ele apresentou pela primeira vez seu escrito, sem prefácio e sem introdução; por outro lado, a possibilidade de entendimento não poderia ser resolvida apenas com acréscimos introdutórios, pois o real motivo da incompreensão residiria no fato de seus leitores não poderem reconhecer o objeto de sua análise, já que a paixão seria em sua época — e sobretudo em seu país — “uma espécie de loucura raríssima”. Apesar de sua tentativa de ser claro e lúcido, ele não poderia “dar ouvidos aos surdos nem olhos aos cegos” (STENDHAL, 1980, p. 333).

A reiterada objeção ao público, presente em todos os prefácios redigidos à obra até o final de sua vida (três, no total), exprime a desconfiança de Stendhal em relação a sua capacidade de torná-la inteligível: diz ele que os leitores franceses de seu tempo, os “ininteligíveis” (com esse termo, o autor não só joga a responsabilidade de não entenderem seu texto para os leitores, como também diz que eles que são ininteligíveis ao escritor), não poderiam compreender uma obra sobre o amor. Em primeiro lugar, eles não teriam o tempo necessário para desfrutar dos devaneios (*rêveries*) e do gozo de uma emoção profunda. Depois, eles nunca teriam visto a paixão do amor, o que seria “absolutamente necessário”, para além do espírito (*l’esprit*),⁴ ao “interesse pelo exame filosófico do sentimento” (STENDHAL, 1980, p. 336).

A necessidade de uma prévia experiência da matéria sobre a qual ele tratará é, assim, a única verdadeira exigência posta por Stendhal para a compreensão do tratado. Ao longo de seu livro, ele se esforçará em definir seus termos (como intimidade, hábito, naturalidade, cristalização etc.), mas, segundo o escritor, todos eles só poderão ser realmente decodificados por uma espécie de leitor ideal que já tenha tido a vivência amorosa. A lacuna que ele não pode preencher — pelo menos não na forma de um tratado, mas talvez na de um romance, como ele sugere algumas vezes — é a própria experiência dessa paixão.

Em uma das (muitas) oscilações, Stendhal chega a oferecer uma falsa alternativa. Em vez de ter experimentado o sentimento em primeira pessoa, o leitor pode ter *visto* alguém que o viveu, como diz ser seu caso, para que assim se cumpra a condição de inteligibilidade:

Imaginem uma figura de geometria bastante complicada, traçada com giz branco num grande quadro-negro: pois bem, explicarei essa figura de geometria; mas uma condição necessária é que ela *já exista* no quadro-negro; eu mesmo não posso traçá-la. (STENDHAL, 1980, p. 337)⁵

4 O termo “*esprit*” tem uma grande carga semântica na França dos séculos XVIII e XIX e varia consideravelmente de significado a depender do autor ou tendência filosófica. A definição de Stendhal em *Do amor* não é límpida, mas tentarei elaborar seus contornos gerais ao longo da argumentação.

5 “Imaginez une figure de géométrie assez compliquée, tracée avec du crayon blanc sur une grande ardoise eh bien ! je vais expliquer cette figure de géométrie ; mais une condition nécessaire, c’est qu’il faut qu’elle existe *déjà* sur l’ardoise ; je ne puis la tracer moi-même.”

Embora não possa preencher a lacuna da experiência amorosa, ele considera a possibilidade de que a figura do amor já tenha sido vista, desenhada em um quadro negro, passível de ser observada pelo lado de fora por seus leitores. Entretanto, o caráter de falsa alternativa logo se mostra quando Stendhal se pergunta em seguida, em tom adversativo: “é possível ver uma paixão?”⁶ (STENDHAL, 1980, p. 337) O quadro negro em questão não é de fato uma lousa disposta diante de seu leitor, mas é o próprio interior do sujeito: um *fundo* sobre o qual o amor, como figura, foi desenhado. Para Stendhal, uma paixão, de qualquer natureza, só pode ser *conhecida se vivida*, não apenas observada em sua manifestação externa, já que ela é essencialmente interna e invisível.⁷

Após demandar de seu público a vivência amorosa para o conhecimento apropriado do fenômeno, é natural supor que não pode ser o caso de autor ter apenas *visto* o fenômeno amoroso, de fora. Ironicamente, Stendhal chega a atribuir a sua suposta ciência e a seu pretense tratado filosófico qualidades de distância e generalidade, para logo questioná-las por não serem *adequadas* para a análise de uma paixão, já que só conseguiriam dar conta do lado visível do fenômeno e não de sua face oculta interior.

A exigência a seus leitores deve, portanto, ser compartilhada por aquele que decide se debruçar sobre o conhecimento da paixão: prescreve ser essencial tê-la experimentado, não basta espírito (*esprit*) — dualidade entre experiência e espírito com a qual operará ao longo de todo livro. A inteligibilidade do fenômeno amoroso é imbricada na vivência sensível, premissa da ampla tendência filosófica sensualista com a qual Stendhal abertamente dialoga, e na vivência subjetiva do amor.

Embora intitule *Do Amor* de tratado, Stendhal raramente faz referências diretas a seus aportes filosóficos e científicos, preferindo, na maioria das vezes, apenas insinuá-los. Contudo, dentre as referências diretas, uma se destaca como fundamental para a compreensão completa da obra, alusão que é consistentemente destacada pela fortuna crítica do livro e do autor (cf. DEL LITTO, 1997; SANGSUE, 1999; VIGNERON, 1963; PION, 2010, entre outros): trata-se da corrente filosófica conhecida no início do século como ideologia. Entretanto, ainda que explícita, essa menção é discretamente alocada em uma nota de rodapé, na qual o autor descreve seu experimento científico-filosófico como um “livro de ideologia”, estabelecendo uma analogia de procedimento e gênero com a corrente:

6 “Il faut, pour suivre avec intérêt un *examen philosophique* de ce sentiment, autre chose que de l’esprit chez le lecteur ; il est de toute nécessité qu’il ait vu l’amour. Or où peut-on voir une passion ?”

7 A figura de geometria aludida na citação é a de um cristal de sal formado nas minas de Salzburgo, principal imagem usada por Stendhal para compreender como o amante vê seu amado. Embora não seja possível explorar atentamente neste artigo a analogia estabelecida pelo autor entre o processo amoroso e o processo de cristalização que leva à formação do cristal, é suficiente compreender que, para Stendhal, o amor ocorre por meio de uma projeção de características subjetivas do amante no amado, que não são vistas ordinariamente, tal qual o cristal de sal é efeito de uma precipitação de cristais em um objeto (como um galho) quando este é lançado em um ambiente saturado de substância salina. O galho, bem como o amado, provoca uma precipitação, isto é, uma mudança de fase nos respectivos ambientes: nas minas de sal, no primeiro caso, tornando-se um cristal que envolve o galho; na interioridade do sujeito, onde se solidifica um material difuso em um ser amado.

Se a ideologia é uma descrição pormenorizada das ideias e de todas as partes que podem compô-las, o presente livro é uma descrição pormenorizada e minuciosa de todos os sentimentos que compõem a paixão chamada *amor*. Em seguida, extraio algumas consequências dessa descrição, por exemplo, a maneira de curar o amor. Não conheço a palavra para dizer, em grego, discurso sobre os sentimentos, como ideologia indica discurso sobre as ideias. (STENDHAL, 1980, p. 35)⁸

A ideologia a que se refere Stendhal é a corrente filosófico-científica, de inspiração sensualista,⁹ assim nomeada pelo filósofo francês Destutt de Tracy (1754-1836). Em sua principal obra, *Elementos de Ideologia* [Éléments d'idéologie], que começa a publicar em 1801, o autor defende que a gênese e a formação das ideias estão ancoradas na sensação, de maneira que seria impossível dissociar todo o conhecimento que temos de sua origem sensória. O objetivo principal de Tracy é realizar uma ciência das ideias, isto é, ele pretende explicar o mecanismo que articula o nascimento, a elaboração e o desenvolvimento das ideias nos sujeitos desde sua origem (TRACY, 1970).¹⁰

Ainda que a adesão de Stendhal à ideologia de Tracy seja explícita, ela é assumida apenas parcialmente. Antes de nos debruçarmos, porém, sobre esse relativo partido filosófico tomado pelo escritor, vejamos brevemente alguns traços gerais da ciência das ideias de Tracy, especialmente aqueles que ajudarão a compreender o que acredito ser uma filiação problemática à corrente, como ficará mais evidente adiante.

No primeiro volume de *Elementos de Ideologia*, Destutt de Tracy esclarece, ainda na introdução, que seu trabalho é direcionado principalmente aos jovens: argumenta que esse público é mais propenso a compreender seu esforço teórico, uma vez que aqueles que possuem “uma grande quantidade de conhecimento” tendem a ter dificuldades em raciocinar sobre o tema de seu livro. Para ele, as ideias adquiridas e cultivadas por um longo hábito no espírito de um indivíduo resistem com tenacidade a se moverem para abrir espaço a novidades: quanto mais tempo acreditam em suas verdades, mais agarrados a elas e menos suscetíveis a *corrigi-las* os homens ficam (TRACY, 1970).

Com efeito, mais do que se agarrarem às verdades adquiridas por força de uma teimosia, os indivíduos raciocinam, sem se darem conta, segundo a ordem em que as aprenderam, encadeiam o pensamento de uma determinada maneira e refletem sobre no-

8 “Si l'idéologie est une description détaillée des idées et de toutes les parties qui peuvent les composer, le présent livre est une description détaillée et minutieuse de tous les sentiments qui composent la passion nommée l'*amour*. Ensuite je tire quelques conséquences de cette description ; par exemple, la manière de guérir l'*amour*. Je ne connais pas de mot pour dire, en grec, discours sur les sentiments, comme idéologie indique discours sur les idées.”

9 Modo pelo qual a tendência filosófica, que colocou a sensação como centro a partir do qual o conhecimento se edifica, passou a ser chamada na França a partir do século XIX. Cf. RICKEN, 1994.

10 Em 1801, Destutt de Tracy publicou um primeiro livro chamado *Projet d'éléments d'idéologie à l'usage des écoles centrales de la République française*, que sofrerá algumas modificações na reedição, passando a se chamar *Éléments d'idéologie, première partie, Idéologie proprement dite*. É a esta versão, de 1804, a qual farei referência. Foram publicados ainda mais dois volumes: em 1803, *Éléments d'idéologie, seconde partie, Grammaire*; e em 1805, *Éléments d'idéologie, troisième partie, Logique* (Cf. JOLLY, 2006).

vos conteúdos a partir dela, chegando com frequência às mesmas conclusões a despeito da novidade que eles trazem. Esse apego às ideias é, para Tracy, consequência de ideias primeiras, que funcionam como princípios que engatilham outros raciocínios, criando uma cadeia de pensamento mais ou menos fixa, difícil de ser desmembrada ou desarticulada. Não bastaria, portanto, combater as ideias imediatas em si, aquelas vistas como absurdas, já que elas são a superfície do problema — todo o sistema precisaria ser *perturbado* desde sua origem.

Por isso, para demonstrar suas próprias ideias, Tracy não só dispensa o conhecimento já estabelecido, mas declara que ele o atrapalha. Almeja, pelo contrário, elidir a edificação de ideias de seus leitores e transpor suas verdades adquiridas, propondo uma assimilação cadenciada de seu próprio raciocínio: tanto os princípios como suas ilações lógicas serão apresentados, desenvolvidos e esclarecidos paulatinamente ao longo de sua exposição, em uma cadeia passível de ser adquirida não por suas ideias imediatas, mas incorporada passo a passo pelo espírito do ser pensante, desde o *princípio*. Ele demanda, assim, que, em vez de ideias, seus leitores tenham luzes, pois o que ele vai elaborar (e não ensinar, como frisa) é o próprio *mecanismo* de raciocínio do indivíduo, o que ocorre quando ele sente, pensa, fala e raciocina. Ou seja, ele vai apresentar a maneira pela qual um sujeito adquire ideias desde a origem e não as ideias “em si”.

Em seu texto, existe, portanto, uma acusação prévia ao público, semelhante à de Stendhal. Sua imputação, porém, é à capacidade de raciocínio do leitor que, soterrada pelas opiniões erradas adquiridas por um longo hábito de pensamento, limitou seu entendimento. Por isso, eles não atingem a “disposição de espírito” (TRACY, 1970) necessária para assimilarem o sistema que ele propõe, isto é, um sistema aberto (JOLLY, 2006) e que subjaz qualquer sistema, visto que se trata do próprio pensamento — um mecanismo disponível em qualquer indivíduo. Sua proposta é, assim, dispensar as ideias particulares dos indivíduos e falar a ele “em geral”, se dirigir à universalidade que existe em cada um de seus leitores, ou seja, ao funcionamento de seu *espírito*.¹¹

Enquanto o ideólogo busca, portanto, os leitores mais carentes de experiência de pensamento com a intenção de ele mesmo produzi-la, Stendhal admite que ele precisa da vivência do amor porque, por sua suposta inabilidade como escritor, não pode efetivamente criá-la. Enquanto a experiência do espírito de Tracy faz seu leitor *sentir* o pensamento — um truísmo, pois sentir e pensar são intercambiáveis em sua teoria, como veremos a seguir (TRACY, 1970) —, Stendhal admite que, por sua falta de talento literário, não pode criar o sentimento do amor em seu leitor. Por isso, ter vivido o amor é uma condição prévia positiva, não subtrativa e, assim, não passível de ser acessada universalmente recorrendo a um *rés-do-chão* do raciocínio de todos os seres pensantes.

11 Cf. sobre as diferenças e semelhanças entre essa concepção de ideologia e as acepções mais disseminadas da palavra, ou seja, a de Friedrich Hegel e a de Karl Marx: MANNHEIM, 1972; EAGLETON, T., 1997.

Sentir e pensar são faculdades semelhantes em Tracy na medida em que ambas são tomadas de consciência de uma sensação. Logo, sentir uma sensação ou pensar uma sensação são precisamente a mesma *operação do espírito*. O pensamento e a sensação, como faculdades do espírito equivalentes, são a condição para que o indivíduo *reduza* a percepção *indiferenciada* das sensações às ideias, por meio de seu isolamento. Ou melhor, o espírito, ao isolar a sensação, pensa-a/sente-a como ideia, objetivando-a em uma *forma* a partir do que foi percebido pelos sentidos (RICKEN, 1994; SILVA, 2021).

Quando Stendhal declara sua adesão à ideologia, ele justifica, de forma pouco clara, o propósito de escolher essa corrente para caracterizar seu livro:

Chamei a este ensaio um livro de ideologia. Meu objetivo foi indicar que, embora se chamasse o *Amor*, não era um romance, e sobretudo não tão divertido como um romance. Peço desculpas aos filósofos por ter empregado a palavra *ideologia*; minha intenção certamente não é usurpar um título que caberia de direito a um outro (STENDHAL, 1980, p. 35).¹²

A princípio, a analogia formal e filosófica com o discurso de ideias é, portanto, uma comparação negativa para informar a maneira como o livro *não* deve ser lido: por meio do termo ideologia, Stendhal quer afastar seu público da falsa impressão de que seu livro possa ser lido como um romance, gênero compreendido — em uma França ainda fortemente atada, na década de 1820, aos preceitos de seu notável classicismo (LEUILLIOT, 2005) — como a forma retoricamente adequada para se pintar o amor, ao se assumir como discurso pedagógico eficaz para a domesticação das paixões associadas ao sentimento (GÉNETIOT, 2005). Stendhal indica com a negativa, assim, que não tem por finalidade divertir, nem atizar imaginação e paixão em seu leitor, nem acalmar e educar previamente um leitor por meio da afetação moralizadora de suas faculdades — ele falha em criar e instruir essa experiência, podendo no máximo prescrever formas de cura para essa patologia, extraídas como consequências da descrição moral do tratado.

O recurso ao nome de ideologia, contudo, além de evitar uma confusão, pode ser entendido também como parcialmente assertivo: é um jeito de Stendhal marcar que vai *proceder* como os ideólogos na maneira de abordar (descrição pormenorizada e suas consequências) o amor, embora só possa se aproximar muito precariamente de seu gênero discursivo específico. É parcial, finalmente, porque esse empréstimo da *forma* ideológica apresenta limites para seus intentos e é necessariamente *indecorosa*, no sentido de uma falta de adequação retórica (HANSEN, 2013). Por um lado, Stendhal toma por objeto um tema pertinente aos romancistas, que veiculavam um discurso moralizante sobre o amor

12 “J’ai appelé cet essai un livre d’idéologie. Mon but a été indiquer que, quoiqu’il s’appelât l’Amour, ce n’était pas un roman, et que surtout il n’était pas amusant comme un roman. Je demande pardon aux philosophes d’avoir pris le mot *idéologie* : mon intention n’est certainement pas d’usurper un titre qui serait le droit d’un autre.” O trecho “[...] et que surtout il n’était pas amusant comme un roman” foi subtraído da edição brasileira. Acrescentei-o traduzido em sua posição correta na citação em português no texto.

(ou ao menos deviam) ao representá-lo, sem escrever um romance; por outro, trata de um tema sobre o qual os ideólogos não se debruçaram, ou ao menos não da forma que o escritor acredita ser a sua.

Admite Stendhal, em outra nota de rodapé, que:

[...] lera um capítulo intitulado *Dell'Amore* na tradução italiana de *A ideologia* do sr. de Tracy. O leitor encontrará naquele capítulo ideias de um alcance filosófico muito diferente de tudo o que pode encontrar aqui. (STENDHAL, 1980, p. 226)¹³ [grifos sublinhados próprios]

O autor, uma vez mais, anuncia seu insucesso: ele não escreve um romance, mas tampouco escreve exatamente um tratado filosófico. Ou ainda, embora tenha o objetivo de escrever um discurso descritivo sobre o amor para extrair suas consequências, ele não consegue oferecer o alcance filosófico [*portée philosophique*] de Destutt de Tracy.

O que o trecho acima sugere é que o ideólogo soube abordar o amor, superando a inadequação temática, ao dar um tratamento propriamente filosófico ao objeto por excelência dos romancistas. Mas, por intermédio de citação já referida anteriormente, podemos entender melhor o que Stendhal considera e declara como propósito dos ideólogos: o centro da preocupação dessa corrente é a descrição detalhada das ideias — não dos sentimentos. Dessa maneira, Destutt de Tracy soube entender, com o espírito, com as luzes, com filosofia, o amor. Não fez, como Stendhal tenta empreender, um discurso sobre os sentimentos, mas sim um discurso sobre as ideias.

Stendhal, com isso, se opõe ao fundamento (exposto efetivamente como princípio no primeiro capítulo da primeira parte de seu *Elementos de ideologia*) do sistema de Tracy: em vez de fazer coincidir inteiramente “sentir” e “pensar” como o ideólogo, o escritor, ao contrário, radicaliza a oposição entre experiência do sentimento do amor e seu conhecimento por intermédio de ideias. A princípio, eles parecem não poder ser conciliados em um mesmo discurso — e o problema filosófico é realmente indissociável do discursivo para ambos os pensadores (RICKEN, 1994).

Retomando o ponto inicial, a complexidade que Stendhal enfrenta ao tentar tornar compreensível um texto sobre o amor pode ser resumida em dois desafios persuasivos, os quais, por sua vez, apontam para limites filosóficos. O primeiro é que, diferentemente do escrito do ideólogo, Stendhal não se dirige a um genérico leitor universal: a vivência do amor não é resultado de uma mesma e igual sensibilidade comum, de um mesmo mecanismo abstrato, mas é essencialmente subjetiva, logo a leitura deve ser plástica o suficiente para

13 “L’auteur avait lu un chapitre intitulé *Dell'Amore* dans la traduction italienne de l'*Idéologie* de M. de Tracy. Le lecteur trouvera dans ce chapitre des idées d'une bien autre portée philosophique que tout ce qu'il peut rencontrer ici.” Stendhal cita o título do livro em italiano, pois a parte consagrada ao amor, no quarto volume sobre a moral, não foi publicada na França no período em que escreve. Cf. JOLLY, C. op. cit.

comportar a diversidade das experiências de seu público. As “ideias” parecem ressoar à universalidade, mas não dão a ver a particularidade inerente à experiência moral amorosa.

O segundo obstáculo é coextensivo ao primeiro exposto acima e aparece de maneira muito mais explícita em seu texto. Se, como já dito, para Tracy, sentir e pensar são faculdades equivalentes, logo todo indivíduo que sente o sentimento do amor pensa, na mesma medida, o amor por meio de uma tomada de consciência da sensação experimentada. Assim, um discurso de ideias sobre o amor é, para o ideólogo, um discurso sobre as sensações sentidas de amor em si mesmo. Isso porque, embora haja ideias radicalmente particulares sobre o amor, é o mecanismo geral que Tracy busca. Se reduzidas a leis, as sensações podem ser, imediatamente e com precisão, nomeadas como ideias — ou melhor, como signos encadeados que correspondem ao funcionamento das ideias (TRACY, 1970). Stendhal, em direção contrária, institui um espaço intransponível entre pensamento e experiência, logo pensar uma sensação não é o mesmo que senti-la, assim como articular ideias sobre amor em um discurso não corresponde à experiência amorosa.

Um discurso sobre os sentimentos, diferentemente, deveria pender para afetar a sensação amorosa no leitor, objetivo que seria mais eficazmente alcançado ao *pintar* o sentimento e não ao conhecê-lo como ideia. Indo direto ao ponto, a pergunta que se impõe ao escritor é se é possível conhecer filosoficamente o amor não por meio de suas ideias, mas efetivamente por intermédio de seu *efeito*, ao recorrer a uma forma que provoque no leitor sua versão desse sentimento — que é, em última instância, o oposto do efeito da redução ideológica (nesse sentido específico da corrente francesa).

Ainda que Stendhal se aproxime de forma problemática de Tracy, o ainda-não-romancista francês parte da premissa do ideólogo: a de que é apenas se dirigindo à imaginação dos leitores, por meio de técnicas estilísticas, que se pode convencê-los com mais eficácia das ideias veiculadas por tratados e discursos: os dois, em suma, pretendem *moldar a capacidade de representação de seu público*. As ideias, para Tracy e para outros pensadores de inspiração sensualista, são concebidas como resultado de experiências de leitura e interpretação, como *efeito* do uso da linguagem. Os leitores são vistos como capazes de assimilar o pensamento *por meio* da imaginação — ainda que fossem levados à abstração racional e sistemática.¹⁴ Trata-se de uma tentativa de fazer uso dos sentidos para então domesticá-los.

Assim, por um lado, Stendhal aprende com Tracy e com os ideólogos que um discurso filosófico-científico e mesmo um tratado deve ser, em sua leitura, uma experiência do pensamento para que seja bem-sucedido e eficaz — aprendizado legado por dois séculos de discussões filosóficas e retórico-poéticas na França em torno do papel da linguagem

14 Como mostra Starobinski, essa forma de compreender a imaginação como instrumento acessório ou subordinado à razão faz parte de um dos desdobramentos da teoria clássica acerca da faculdade. Cf. STAROBINSKI, 2001. Cf. ainda, acerca da relação entre forma discursiva e conhecimento dos fenômenos no século XVIII, CARNEVALI, 2010.

e de seu efeito na cognição humana (RICKEN, 1997). Mas, por outro, em Stendhal, essa experiência sensível-cognitiva deve ser fundada em exigências do próprio objeto de conhecimento: enquanto um discurso das ideias deve provocar uma experiência das ideias se construindo no espírito, um discurso sobre os sentimentos tem que encontrar uma maneira de fazer o leitor *sentir* o sentimento que deve conhecer. A forma discursiva, de uma maneira ou de outra, é compreendida como *representação mediadora* entre autor e leitor, capaz de moldar, pela leitura, a capacidade de compreensão do público acerca de um objeto ou de um fenômeno.

A busca de Stendhal, enfim, redundando em um fiasco declarado, um verdadeiro malogro retórico-poético: como insuficiência da técnica eficaz de bem-falar e de bem-escrever, respectivamente (HANSEN, 2013). Admitir, em prefácios posteriores, a ininteligibilidade de seu tratado/discurso a seu leitor específico é também aceitar seu insucesso em achar a forma adequada a sua investigação. Stendhal admite fracassar, em suma, em alcançar uma forma que tenha o potencial de assimilar sua visão sobre o fenômeno amoroso, em conceber uma ligação particular entre a elaboração do discurso e o conhecimento da experiência amorosa, visando um efeito em seu público.

A ideologia, a princípio, então, é um elemento de tensão formal, tendo em vista as dificuldades que Stendhal encontra para erigir uma forma tipicamente amorosa — um discurso sobre os sentimentos — que passa por uma deliberação acerca de qual gênero tomar como ponto de partida de seu empreendimento. Essa ponderação é realizada por meio da forma pela qual Stendhal coloca em questão o gênero discursivo ideológico, ou ainda, de maneira mais intrincada, a imbricação entre filosofia e discurso. Em Stendhal, uma premissa filosófica não deve ser apenas assumida como ponto de partida de fora do sistema, mas tem que ser incorporada na própria escrita.

O escritor compartilha da premissa geral da ideologia, de que precisa haver conexão entre conhecimento e experiência, mas se depara não apenas com um problema estritamente persuasivo, como também com um obstáculo verdadeiramente filosófico: se existe conciliação possível entre discurso/conhecimento (igualando-os por serem ambos frutos de abstração) e experiência imediata (sensibilidade e paixões). Ou ainda, de maneira mais complexa e invertendo os termos mesmo da questão, se existe experiência que seja imediata, isto é, se há algum domínio da sensibilidade (paixões e imaginação) que não seja mediado pelos discursos, conhecimentos e ideias prévios à experiência. É pelo problema discursivo levantado pelo escritor, que podemos, inicialmente, nos dirigir a essa questão filosófica.

Mesmo diante de todas essas dificuldades formais e filosóficas de inadequação e insuficiência, Stendhal ensaia em *Do amor* a elaboração de uma forma *sui generis*, ecoando um interesse que aparece para ele ainda no início do século XIX em seus diários, quando idealiza um estudo sobre as paixões do coração humano (PION, 2010). Se o projeto de um discurso sobre as paixões, porém, foi concebido por um Stendhal jovem, aos vinte anos, é

o Stendhal apaixonado por Mathilde, quase vinte anos depois, que lida efetivamente com o problema de escrever sobre sua própria paixão amorosa.

Assim como exige de seu leitor que tenha vivido o amor, já que ele mesmo não poderia criar a experiência amorosa pela leitura, o mesmo pré-requisito recai sobre aquele que analisa esse objeto. Logo, é a partir da (própria) experiência amorosa particular que um discurso sobre o sentimento do amor pode tomar forma, para não ser somente uma ideia (prévia) sobre o amor, mas também um *efeito* subjetivo do amor.

3 DO AMOR COMO LABORATÓRIO DE ESCRITA

Apesar de gastar tantos parágrafos exigindo de seus leitores a experiência amorosa ao longo da obra, Stendhal nega ter tido qualquer envolvimento pessoal dessa ordem, em repetidos lembretes em notas de rodapé. No segundo capítulo, “Do nascimento do amor”, em uma das primeiras notas, ele se diz apenas um tradutor/editor — estratégia retórica comum nos romances¹⁵ do século XVIII — do manuscrito de um italiano de nome sr. Lisio Visconti, “jovem da mais alta distinção que acaba de morrer em Volterra, sua pátria”. Diz o narrador que “no dia de sua morte imprevista, ele [sr. Lisio Visconti] permitiu que o tradutor publicasse seu ensaio sobre o Amor, se descobrisse como reduzi-lo a uma forma honesta” (STENDHAL, 1980, p. 30). Apresenta, assim, o primeiro pseudônimo do tratado, o sr. Visconti, e, ao longo do escrito, ainda vão aparecer diversos capítulos e trechos de diários, cuja autoria será atribuída a outros nomes, além de diálogos com pessoas de sua vida (como Mathilde, que várias vezes será Léonore/L.) ou inteiramente fictícias (ou ao menos que não puderam ser rastreadas pelos comentadores de sua obra).

É em Volterra, lugar em que o personagem sr. Lisio Visconti nasce, morre e entrega o manuscrito ao editor do livro sobre amor, onde ocorre um dos eventos mais determinantes do fim da relação de Beyle e Mathilde. É o momento em que Mathilde, diante de uma atitude de Beyle que ela julga indecente, deixa de dar qualquer sinal de reciprocidade em relação ao amor do francês. A dinâmica amorosa não termina de vez para Beyle nesse evento, mas certamente ela é interrompida do lado de Mathilde, que a partir de então para de recebê-lo e de encorajá-lo por qualquer meio (DEL LITTO, 1980).

Localizar a morte imprevista do autor do manuscrito (sr. Lisio Visconti) em Volterra como o evento em que, simultaneamente, o manuscrito aparece e o editor do livro surge, aponta uma questão sobre sua autoria e sobre a possibilidade de conhecimento do amor. A experiência amorosa de fato morreu ali, no instante em que ele deixa de ter qualquer correspondência do objeto amado, mas o amante continua vivendo-a duplamente: em seu manuscrito, na experiência em “primeira mão” (que já é em segunda mão por não ser a

15 Uso a alcunha de “romance” aqui não no sentido francês aludido acima, mas como a tradução do “*novel*” e dos gêneros novos de ficção caracterizados por um realismo filosófico que aparecem especialmente na Inglaterra, como discutido por WATT, 2010. Cf. também GALLAGHER, 2009.

experiência ela mesma) e, simultaneamente, como editor/tradutor, que, *refletindo* sobre o manuscrito, tem a tarefa de reduzi-lo a uma *forma* honesta para publicação. O evento localizado em Volterra é o marco tanto de uma morte, o fim de algo, como também de uma possível reconstrução pela rememoração, assim como de uma materialização pela escrita.

A princípio, assim, a autoria do texto se bifurca: há o autor editor/tradutor do livro, que depois escreverá os prefácios ulteriores e acréscimos clarificadores, que será “mais curioso do que sensível”, que só emprega o “eu” na escrita do livro porque “é a maneira mais clara e mais interessante de contar o que viu” (STENDHAL, 1980, p. 334), que enfim julga ter apenas *visto* o fenômeno de fora; mas há também o sr. Visconti e outros pseudônimos, como Salviati, ou ainda casos e anedotas contadas sobre alguns personagens que experimentaram o amor observado por esse “editor”. De imediato, temos duas vozes distintas que cumprem funções diferentes na ordenação desse livro: a que o “organiza” ou lhe dá forma e a que está imersa (que são várias) na experiência amorosa (que, volto a lembrar, não pode ser a da verdadeira imersão, mas apenas a do manuscrito fragmentado em rememoração). Essas vozes aparecem muito raramente plenamente discriminadas, o que traz uma considerável confusão ao texto.

Esses artifícios e o recurso a algumas outras estratégias narrativas cumprem uma função no interior da estrutura do escrito, como parte de sua elaboração de uma forma específica de conhecimento e de discurso. Embora de difícil inteligibilidade e leitura, *Do amor* de Stendhal testa recursos narrativos com os quais pretende examinar e conhecer o objeto amoroso. Em vez de apontar para um desastrado projeto, portanto, desordenado e confuso como o é, a precária construção discursiva nos oferece a investigação de uma forma nova por parte do escritor, que o possibilita falar sobre o amor sem com isso pintar *apenas a ideia* do amor.

O fracasso dele é quase completo: a maior parte de suas intenções não parece alcançar a dimensão literária propriamente dita. O texto é facilmente lido como um efeito amoroso em razão de seu frequente tom confessional, mas ele definitivamente não produz a sensibilidade que gostaria, não apela aos nossos sentidos, não leva ao conhecimento almejado — e por isso malogra em inteligibilidade. Mais ainda, como escrita do efeito do amor, ele também não pode ser bem-sucedido — isso porque, como veremos adiante, para Stendhal, a experiência amorosa (ou qualquer experiência passional) não é passível de ser transposta imediatamente em linguagem, ou não sem que haja uma considerável perda.¹⁶

Do amor, porém, pode ser entendido como uma tentativa de criação de um discurso, por um autor que pretendeu conhecer a paixão amorosa enquanto vivia seu fim, que percebe que para conhecê-la verdadeiramente há a condição de tê-la vivido — e ao tentar conhecê-la, enquanto a vivia e após vivê-la, muitos obstáculos à cognição e à escrita se interpuseram em seu caminho. É nessa remoção de obstáculos que o autor começa a

16 Sobre o fracasso da forma discursiva de Stendhal, cf. Barthes, 2012; mais especificamente sobre o fracasso das pretensões científicas e filosóficas de *Do amor*, cf. GILL, 2015; PRÉVOST, 1974.

erigir uma ainda insuficiente, mas prolífica, forma romanesca, ao testar alguns artifícios à medida que a escrita vai apresentando empecilhos ao tipo de conhecimento que almeja.¹⁷ Dessa maneira, embora fracassado, é possível ler esse livro como um laboratório de técnicas narrativas, que funcionam por sua vez, no interior desse escrito, como ferramentas epistêmicas.

Com isso, proponho compreender a desordem formal do livro não como efeito de um mero acaso, embora seja apenas parcialmente resultado de um projeto inteiramente intencional e previamente concebido por parte do escritor. Em seu diário, Stendhal admite que há um desafio em seu livro, encoberto ao leitor:

Stile of the Love [forma pela qual se refere ao *Do amor* em seus diários]. Ele escreve ainda assustado sob o ditame de uma grande paixão. Isso é o que o leitor deve adivinhar. Então, como é a verdade, não *Polir* demais. (STENDHAL apud DEL LITTO, 1980)

Ele admite, nesse trecho, as condições sob as quais ele escreveu o texto e as associa a seu estilo: o efeito da experiência do amor se converte em escrita. Mais ainda, ele estabelece uma analogia entre esse sentimento confessado e a sua ideia de verdade, como se tivessem entre si uma afinidade formal.

O que ele chama de estilo do texto é, portanto, consequência de seu esforço de lidar precisamente com o efeito do amor em si mesmo, o que o insta, em razão dos obstáculos da escrita, a reconsiderar e radicalizar suas premissas filosóficas sensualistas. A escrita do efeito do amor permite-lhe colocar especificamente a experiência amorosa, não apenas a sensibilidade (premissa sensualista), como a origem de todo e qualquer conhecimento, ideias e discursos, como meio de acesso à verdade.

Precisamos, então, compreender melhor os obstáculos para a escrita do amor, que nascem, por sua vez, de sua visão, ou melhor de sua experiência, do que é um fenômeno amoroso. Consideremos, então, o principal desses obstáculos encontrado por Stendhal, que se ramifica em vários outros: a diversidade do que escritores nomeiam amor e, sobretudo, a confusão que se lança no sujeito que o experimenta.

4 AMOR COMO VIA LÁCTEA: CONSTELAÇÃO E NEBULOSIDADE

A dificuldade de tornar inteligível o próprio fenômeno amoroso é melhor expressa pela comparação que Stendhal empregará em seu prefácio de 1826, a da *Via Láctea*. Diz ele que o amor é

[...] como o que no céu chamamos de *via láctea*, um amontoado brilhante formado por milhares de estrelinhas, cada uma sendo, muitas vezes, uma nebulosa. Os

17 Para uma ótima interpretação de *Do amor* como teoria do romance, cf. SCHEHR, 1990.

livros registraram quatrocentos ou quinhentos pequenos sentimentos sucessivos e tão difíceis de serem reconhecidos que compõem esta paixão, e os mais grosseiros, e ainda muitas vezes se enganando e tomando o acessório pelo principal.¹⁸ (STENDHAL, 1980, p. 338) [grifos sublinhados próprios]

Stendhal invoca, assim, a partir dessa imagem, por um lado, a diversidade de concepções em torno do amor, ao identificar a quantidade de escritos que se debruçaram sobre a paixão, as muitas estrelas; por outro, alude à maneira como em cada uma dessas manifestações, no interior de cada “estrela”, em um movimento de adensamento, há uma perda de seus contornos e a transformação delas em nebulosas. A *Via Láctea*, afinal, nos ajuda a entender o caráter do objeto com o qual Stendhal julga estar lidando, em sua dimensão fragmentária e, especialmente, em sua face interior, densa e confusa.

O analista está diante, enfim, de um verdadeiro caos: além de uma razão externa (a diversidade das manifestações), Stendhal se debruça sobre o fundamento interno da confusão: na medida em que conhecer o amor envolve a experiência do amor, aquele que a sente enquanto a vive é acometido por um sem-número de sensações e sentimentos, de todas as espécies, que desorganizam o sujeito. Isso porque o fenômeno amoroso coloca em questão as próprias categorias de seu possível conhecimento — adianto o que se tornará mais claro em seguida: a paixão transforma o interior do amante em uma nebulosa, *densa e sem formas*.

O autor se direciona claramente, assim, aos obstáculos do próprio conhecimento da paixão amorosa, para além dos da escrita: o amor não só se divide em vários sentimentos e sensações, como eles aparecem embaraçados, não só sobrepostos, mas de fato misturados entre si, o que torna quase impossível reconhecê-los, discriminá-los ou defini-los, fazendo com que o amante, às vezes, tome “o acessório pelo principal”.

Na verdade, chega a parecer que não existe nem mesmo essa hierarquia de importâncias, pelo efeito da enorme densidade característica do estado nebuloso. É assim, ao menos, que Pierre-Simon Laplace (1749-1827) teoriza a sua “hipótese da nebulosa”, desenvolvida em *Exposição do sistema do mundo* (1796), como um “estado primitivo”, distendido, do sistema solar, a partir do qual ocorre uma condensação em seu núcleo e a transformação da nebulosidade difusa em estrelas (LAPLACE apud MERLEAU-PONTY, 1976). Ainda que Stendhal não nomeie o matemático abertamente em momento algum em *Do amor*, a menção às suas descobertas é bem evidente, dada a ressonância entre a apropriação de Stendhal da imagem e a novidade na época de suas teorias.

É no capítulo XXXII, intitulado “a intimidade”, que esse caráter interior de perturbação e nebulosidade em meio ao evento amoroso fica mais explícito. Nele, o escritor elogia o que ele chamará de naturalidade [*naturel*], descrevendo-a, porém, como uma perda de

18 “L’amour est comme ce qu’on appelle au ciel la *voie lactée*, un amas brillant formé par des milliers de petites étoiles, dont chacune est souvent une nébuleuse. Les livres ont noté quatre ou cinq cents des petits sentiments successifs et si difficiles à reconnaître qui composent cette passion, et les plus grossiers, et encore en se trompant souvent et prenant l’accessoire pour le principal.”

orientação que se manifesta na percepção do amante de que “sem dar por isso [...] fala uma língua que não sabe”. Esse é o estado do amante diante da circunstância amorosa: ele perde a língua que lhe era, até então, familiar, passando a se comunicar em um outro registro linguístico. Ou melhor, esse amante, diante da perturbação linguística, busca uma correspondência entre língua e o sentimento do momento, o que Stendhal reconhece não ser nada fácil, pois “um homem que ama realmente” perde

[...] assim as ações que teriam feito nascer as suas palavras, e mais vale calar-se do que dizer fora de hora coisas ternas demais: o que estava no lugar certo há dez segundos, agora já não está mais e destoa. (STENDHAL, 1980, p. 110-111)¹⁹

O momento do apaixonamento é descrito, portanto, como um desajuste: o amante, lançado em um estado de embriaguez, ao tentar se comunicar, sente que mesmo sua língua “nova” não se adequa, sobra, é excessiva e destoa.

Não apenas a língua familiar é inadequada aos propósitos do amante, como seu uso, na perspectiva de Stendhal, trairia seu sentimento, pois “se nos entregarmos por um instante à afetação, no minuto seguinte teremos um momento de *secura*” (STENDHAL, 1980, p. 110).²⁰ A traição operada para se comunicar em uma língua que não é própria ao amor que sente interrompe o processo interior de devaneio amoroso, trazendo a *secura* da alma. Stendhal alerta que:

O erro da maioria dos homens é quererem chegar e dizer certa coisa que consideram bonita, espirituosa e comovente, em vez de distender a alma do peso [l'empesé] da sociedade [du monde], até aquele grau de intimidade e de naturalidade que exprime ingenuamente o que ela sente no momento. Se tivermos essa coragem, receberemos imediatamente nossa recompensa através de uma espécie de rearranjo [raccommodement]. [tradução e grifos próprios] (STENDHAL, 1980, p. 111)²¹

A língua “afetada” é, portanto, como um bloqueio: ao se recorrer a ela, o amor é morto. A palavra “empesé”, utilizada por Stendhal, comporta tanto o significado de peso, como também o de um enrijecimento e tensionamento de um tecido. Assim, o amante que emprega de saída a linguagem calculada da sociedade [*du monde*] já não disponibiliza sua alma

19 “[...] un homme qui aime vraiment [...]. Il perd ainsi les actions qu’auraient fait naître ses paroles, et il vaut mieux se taire que de dire hors de temps des choses trop tendres ; ce qui était placé, il y a dix secondes, ne l’est plus du tout, et fait tache en ce moment.”

20 “Se laisse-t-on aller un instant à l’affectation, une minute après, l’on a un moment de sécheresse.”

21 “L’erreur de la plupart des hommes, c’est qu’ils veulent arriver à dire telle chose qu’il trouvent jolie, spirituelle, touchante ; au lieu de détendre leur âme de l’empesé du monde, jusqu’à ce degré d’intimité et de naturel d’exprimer naïvement ce qu’elle sent dans le moment. Si l’on a ce courage, l’on recevra à l’instant sa récompense par une espèce de raccommodement.”

para a distensão como possibilidade; e aquele que a emprega “depois” tensiona novamente sua alma, saindo do estado de distensão, o que interrompe o devaneio.

Existe ainda um terceiro tipo de indivíduo, aquele que é acometido pela impressão de que sua língua familiar foi comprometida e conseqüentemente sua capacidade de se expressar diante de seu sentimento. E, no intervalo entre sentimento e expressão, o amante “delibera” em torno de qual língua usar: sabendo, porém, que serão todas inadequadas. É como se, para Stendhal, não houvesse alternativa para a comunicação do amor. Para ele, o amante sofreria uma espécie de perturbação linguística: não poderia se comunicar nem com a sociedade, que o condenaria por viver um amor tão inadequado; nem com sua amada, que também o veria com desconfiança; nem com seus amigos; e, ainda estaria em um estado em que ele mesmo não conseguiria se restabelecer, pois ainda ocuparia uma “posição hermenêutica instável” (JEFFERSON, 1999). Tudo que lhe ocupa é a sua amada, mas nenhuma interpretação acerca dela se fixa, explodindo em infinitas possibilidades de conformação, fazendo com que o mesmo elemento que confirmou sua hipótese de que “sim, ela me ama” seja, segundos depois, “não, ela não me ama”. Sua capacidade imaginativa inventaria quimeras ao infinito. Logo, o problema da comunicação termina por se voltar ao amante ele mesmo, incapaz de estabelecer uma interpretação sobre o objeto que desorganizou sua linguagem.

O problema aqui é, na verdade, ainda maior do que uma questão de comunicação e não pode ser reduzido a uma inadequação estritamente linguística. Ao ocupar essa posição hermenêutica instável, o amante foi transformado em um estado, que o escritor nomeou em seu prefácio, de uma nebulosa: quando o sujeito sente que o objeto se “recusa” a deixar-se interpretar por um significado, ele próprio perdera a capacidade de interpretar seu estado, seus hábitos e conseqüentemente foi incapacitado de fazer uso da sua linguagem familiar. Stendhal faz alusão a outra metáfora para esse momento do apaixonamento, também tirada de uma hipótese de Laplace. O que ocorre é análogo ao que acontece com os buracos negros [*trous noirs*]: uma estrela que, em razão de sua densidade, não permite que a sua luz escape, o que impede por sua vez que ela seja visível. Dessa forma, não só sua linguagem se desorganizou, ele próprio não consegue se estabilizar nessa relação, uma vez que perdera seus contornos interiores, isto é, enquanto sujeito.

A inadequação social e linguística do amante como efeito dessa distensão anímica provocada na circunstância amorosa parte de um pressuposto filosófico emprestado do sensualismo ideológico de Tracy: de que o sujeito adquire, por meio da experiência sensível, diversos hábitos que determinam o seu modo de agir e de se comunicar (RICKEN, 1997), podendo inclusive se introjetar em nossos músculos. A falta de orientação que acomete o sujeito apaixonado, que provoca sua dificuldade de interpretação, é, portanto, um transtorno desses hábitos. Para Stendhal, como para Tracy, os hábitos *dominam* nossa maneira de agir, de pensar, de sentir, de modo que toda a experiência passa a ser como

que encaixada nesses moldes adquiridos ao longo da vida: nós os projetamos tornando o mundo *imediatamente* inteligível.

Stendhal assume, assim, que a circunstância amorosa dificulta essa projeção (projeção que, em outro momento do livro, Stendhal chamará de “cristalização”), fazendo brotar o que nomeia de naturalidade ou de sensibilidade:

Voltando à palavra naturalidade, naturalidade e hábito são duas coisas diferentes. Se tomarmos essas palavras no mesmo sentido, fica evidente que, quanto mais sensibilidade se tem, mais é difícil ser natural, pois o hábito tem um domínio menor sobre a maneira de ser e de agir, e o homem está presente a cada circunstância. Todas as páginas da vida de um ser frio são as mesmas; hoje ou ontem, é sempre a mesma rigidez. (STENDHAL, 1980, p. 113)²²

Existe, portanto, segundo a interpretação de Stendhal, duas espécies de naturalidade: a do hábito, que se automatiza na vida interior e exterior dos indivíduos — *como se fosse natural*, isto é, aquilo que se faz sem precisar refletir, segundo leis constantes introjetadas; e a do homem sensível que, ao contrário, se afeta a cada situação e responde às circunstâncias do presente, não conseguindo agir *somente* segundo o hábito introjetado já que sua sensibilidade o impede de ser totalmente rígido. No primeiro caso, o automatismo; no segundo, a busca por uma maneira de agir e de se comunicar que se adeque às circunstâncias particulares, pois

[...] a partir do momento que seu coração está emocionado, um homem sensível já não acha em si mesmo vestígios de hábito que o orientem em suas ações; e como poderia seguir um caminho cujo sentimento já não tem? (STENDHAL, 1980, p. 113)²³

O problema do amante é que os sentimentos e hábitos foram transtornados pela circunstância amorosa. Se se tratasse de um homem comum, não sensível, ele projetaria seu hábito sobre a circunstância e o objeto amorosos, quaisquer que fossem, assim como sua linguagem, mas antes porque a sua linguagem seria calcada em seus hábitos e sentimentos comuns. Todos os dias desse indivíduo são iguais, pois ele significa todos os elementos de seu cotidiano precisamente da mesma maneira habitual, os fagocita.

Já o sujeito sensível, frente ao corpo estranho, diante do imprevisível, é perturbado de tal maneira que não encontra o sentimento que há pouco orientava suas ações, sua

22 “Revenant à ce mot *naturel*, naturel et habituel sont deux choses. Si l'on prend ces mots dans le même sens, il est évident que plus on a de sensibilité, plus il est difficile d'être *naturel*, car l'habitude a un empire moins puissant sur la manière d'être et d'agir, et l'homme est davantage à chaque circonstance. Toutes les pages de la vie d'un être froid sont les mêmes, prenez-le aujourd'hui, prenez-le hier, c'est toujours la même main de bois.”

23 “Un homme sensible, dès que son coeur est ému, ne trouve plus en soi de traces d'habitude pour guider ses actions ; et comment pourrait-il suivre un chemin dont il n'a plus de sentiment ?”

linguagem e seu cotidiano. A circunstância amorosa ao homem sensível é perturbadora, já que ele não consegue encontrar uma maneira de interpretar a situação em que se encontra, tendo como resultado a postura hermenêutica instável. Essa instabilidade, provocada pelo amor em uma alma sensível, como que afrouxa o hábito, de maneira a tornar a alma uma nebulosa ou um buraco negro, sem luz, denso, sem formas inscritas nela.

Esse relaxamento, portanto, não pode ser feliz e positivo: se por um lado o amante alcança algo inaudito, expande sua percepção e conhecimento, se afasta do habitual, ele está também diante de uma perda de orientação que é, em última instância, uma perda de si como ele se reconhecia. Seus parâmetros se veem perturbados, o que faz com que toda a sua maneira de conhecer/ser seja colocada em questão. Em suma, o amor de Stendhal não é feliz. Ou melhor, não é uma calma felicidade, não é tranquilo. Ele é perturbador. Porém, essa perturbação do que chama de amor verdadeiro precisa ser posicionada e tensionada por seu oposto, que não é a felicidade calma. O indivíduo de hábitos rígidos e frios não é feliz, para Stendhal. Ele vive um outro tipo de infelicidade, também não tranquila, que é a da insaciabilidade.

5 TUDO É MEDIAÇÃO, MAS A MEDIAÇÃO NÃO É TUDO

A diferença entre uma intraquilidade insaciável e uma intraquilidade hermenêutica (nomes que estou atribuindo a esses tipos) é discutida em Stendhal a partir de dois personagens de sua tradição literária: don Juan e Werther. No capítulo LIX do livro dois, Stendhal diz que o primeiro se refere ao da ópera de Mozart de 1787, *Don Giovanni*, enquanto com relação ao segundo não há controvérsias, pois é referência ao romance bastante famoso desde a sua publicação, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Lembra ele, porém, que poderia trocar o segundo personagem por Saint-Preux, do romance igualmente famoso, ao menos na época, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), *A Nova Heloísa* (1761). A descrição feita por Stendhal importa menos, no entanto, pela referência literária em si do que pelos tipos que ele cria.

Seu tipo don Juan é um homem “comum” (em oposição a romanesco), não sensível, entediado, que concebe o amor como um campo de batalha. É um homem da sociedade (*du monde*), que incorpora suas virtudes, a positividade útil, a intrepidez e o sangue-frio. Esse homem é movido a amor-próprio, por vaidade, e o número de conquistas é mais importante do que a qualidade delas. Vive insaciado pois seus desejos são “[...] imperfeitamente insatisfeitos pela fria realidade, como na avareza, na ambição e nas outras paixões” (STENDHAL, 1980, p. 237-238).

Assim, a amada de um don Juan é uma realidade fria, incorporada e manipulada pelo amante, por seu hábito mais imediato, significada pelo automatismo. Na verdade, não é a realidade que é fria *per se*, é a projeção que se faz nela. Ele consegue agir com as virtudes sociais aludidas acima porque não é sensível às circunstâncias. Por isso, as páginas da

vida de um don Juan são sempre as mesmas: sempre a mesma rigidez do hábito. Rigidez que não produz felicidade. Pelo contrário, para Stendhal, a escolha donjuanesca sempre está entre um “tédio tranquilo” ou um “tédio agitado” [de *l’ennui paisible*, ou de *l’ennui agité*]. Nada o tira de si mesmo. Por ele viver completamente absorvido em si, é incapaz de voltar-se a si — capacidade indispensável ao homem que Stendhal julga sensível e, portanto, apto ao verdadeiro amor, o que chama de amor-paixão.

No modelo don Juan, a experiência amorosa é amalgamada pela socialização contingente, sendo muitas vezes estritamente determinada por ela. Nesses casos, é como se o discurso social penetrasse na dimensão sentimental e se impusesse à percepção individual, por sua relação de afinidade com a sua paixão motora principal, a vaidade. Consequentemente, não há, diante da circunstância amorosa, aquela distensão da alma. Ela permanece enrijecida e ordenada pelas formas assimiladas socialmente por esses amantes. Isto é, paixão e formas são produtos determinados de suas sociabilidades.

Já o tipo Werther/Saint-Preux é de natureza oposta: ele é, de imediato, sensível. Possui uma alma terna, sempre se expõe ao ridículo, o que faz com que ele não seja propriamente adequado ao meio social, nem que seja orientado pela vaidade. Apesar do caráter antissocial, paradoxalmente esse amor

[...] abre a alma para todas as artes, para todas as impressões doces e românticas, para o luar, para a beleza dos bosques, da pintura, em suma, para o sentimento e o gozo do belo, sob qualquer forma que se apresente, mesmo que sob um traje de burel. (STENDHAL, 1980, p. 235)²⁴

A oposição entre os dois personagens aparece em termos sociais, do lugar que ocupam no meio do qual fazem parte e das virtudes que incorporam, e em sua dimensão de fechamento ou abertura anímica. O primeiro, embora aceito socialmente, é fechado em si mesmo, mas o segundo é aberto sensivelmente às circunstâncias e por isso abre a própria alma ao belo. E o amor que Stendhal defende como verdadeiro amor se associa ao segundo sujeito: enquanto os desejos de don Juan se adequam a uma fria realidade (a do hábito), são as realidades que se moldam aos desejos de Werther. O primeiro é uma espécie de átomo, isolado, enclausurado; o segundo aberto, expansivo e autorreflexivo.

O sujeito sensível, como sugere ainda o trecho, desconsidera as formas que a ele se apresentam, elas importam pouco: é como se ele não se detivesse nelas e fosse além de sua imediatez formal. Na verdade, o que está em jogo é a complicada questão da mediação. A apreensão “imediatez” da realidade é fruto do automatismo do hábito: Stendhal entende que as mediações sociais do hábito foram radicadas nos sentidos, fazendo com que a mediação seja experimentada como se fosse imediata — natural porque automaticamente:

24 “L’amour à la Werther ouvre l’âme à tous les arts, à toutes les impressions douces et romantiques, au clair de lune, à la beauté des bois, à celle de la peinture, en un mot, au sentiment et à la jouissance du *beau*, sous quelque forme qu’il se présente, fût-ce sous un habit de bure.”

Junto de quem amamos, dificilmente a naturalidade permanece nos movimentos, cujos hábitos estão, porém, tão profundamente enraizados nos músculos. Quando eu dava o braço a Léonore, sempre me parecia estar a ponto de cair e me preocupava com andar bem. Tudo o que podemos fazer é nunca sermos afetados voluntariamente; basta estarmos persuadidos de que a falta de naturalidade é o pior defeito possível e pode facilmente ser fonte das maiores desgraças. O coração da mulher que você ama já não ouve o seu e você perde o movimento nervoso e involuntário da franqueza que responde à franqueza. [grifos próprios] (STENDHAL, 1980, p. 113-114)²⁵

É possível assumir que Stendhal declara que os hábitos se arraigam nos músculos — o corpo mesmo passa a agir por meio de uma naturalidade, a automática. E ao resistir ao automatismo, trazendo a naturalidade natural para a consciência, ou seja, torná-la uma vontade de ação, ela se torna, porém, artificiosa, tendo como resultado uma afetação. Trata-se do desejo consciente de ser natural, o que afeta a naturalidade primeira.

O impasse stendhaliano, assim, se apresenta da seguinte forma: por um lado, automaticamente, os amantes reagem por meio dos hábitos radicados nos músculos, pela memória do próprio corpo; por outro, porém, se se desejar ser natural, o indivíduo afeta a naturalidade, não alcançando de fato a franqueza de uma naturalidade involuntária. Abrem-se, assim, duas bifurcações: a primeira entre movimentos voluntários e involuntários; e, no interior do involuntário, os automáticos e os francos, naturais de fato.

Nesse sentido, a mediação sujeito e objeto, entre amante e amado, é composta, no âmbito moral, por movimentos voluntários e involuntários, que “interferem” na percepção amorosa do amado. Logo, a própria ideia de naturalidade é colocada em pauta, pois se ela for afetada voluntariamente, ela deixa de ser natural; mas também, se for involuntária, ela pode ser fruto de um engano, resultado dos hábitos que, de tão enraizado nos sentidos, se assemelham à naturalidade primeira.

O tipo Werther/Saint-Preux, assim sendo, deve ser tomado com uma pitada de sal como representante ficcional do amor-paixão. Stendhal o descreve como um sujeito sensível e que, ao ser afetado, é detido em sua imediatez automática dos hábitos, colocando em evidência o espaço que há entre seu desejo e a “realidade”, engendrando a experiência de uma difícil resistência interpretativa:

Para os don Juan, o amor-paixão pode comparar-se a uma estrada singular, escarpada, incômoda, que na verdade começa em meio a bosques encantadores, mas logo se perde entre rochedos talhados a pique, cujo aspecto não tem nada de agradável para os olhos vulgares. Pouco a pouco a estrada adentra as altas montanhas em meio a uma floresta sombria cujas árvores imensas, interceptando a luz com

25 “Après de ce qu’on aime, à peine le naturel reste-t-il dans les *mouvements*, dont cependant les habitudes sont si profondément enracinées dans les muscles. Quand je donnais le bras à Léonore, il me semblait toujours être sur le point de tomber, et je pensais à bien marcher. Tout ce qu’on peut, c’est de n’être jamais affecté volontairement ; il suffit d’être persuadé que le manque de naturel est le plus désavantage possible, et peut aisément être la source des plus grands malheurs.”

suas copas densas e erguidas até o céu, lançam uma espécie de horror nas almas não temperadas pelo perigo. (STENDHAL, 1980, p. 243)²⁶

Insisto, com essa citação, na imagem de Stendhal, que vê o amor-paixão como esse caminho tortuoso, cheio de desvios, no qual o sujeito se encontra em um lugar desprovido de luz e no qual não se é possível ver o dia. É no interior dessa densa floresta que o amante apaixonado se encontra quando tenta interpretar a sua situação, antes de vislumbrar um mundo novo que se promete. Tomar esse caminho é uma constante escolha contra o amor-próprio, assim como contra sua vaidade, que age, por sua vez, no interesse e na afirmação de si mesmo diante do objeto/circunstância. O desejo desse amor-paixão, do amor verdadeiro, assim, não é o mesmo que interesse (não é autoconservação).

O termo interesse tem aqui afinidade com amor-próprio, ou seja, o que faz com que um indivíduo aja em benefício de sua própria conservação, física ou moral, voluntária ou involuntariamente. O amor-paixão, então, se situa para além dessa lógica e só pode se manifestar quando escapa à vontade. A vontade (desejo dirigido, para Tracy [1970]), com efeito, é do âmbito da autoconservação em *Do amor*. O amor-paixão, porém, “é como a febre, nasce e se apaga sem que a vontade tenha qualquer participação nisso” (STENDHAL, 1980, p. 38).

Ora, a mediação no amor pode ser então de tipo voluntário, uma ideia que conforma o desejo e o dirige; e pode ser involuntária, o que torna a própria questão muito mais complicada, afinal o escritor está lidando com o âmbito do interno e invisível, uma dimensão que não pode ser simplesmente destacada como manifestação visível. É, assim, sobre o involuntário que Stendhal concentra sua atenção, no hábito que se introjeta e enrijece os próprios músculos do corpo e que também tensiona a alma, mas também na parte que pode escapar a ele — não passível de ser visto, nem por ele próprio.

Enquanto o mundo de don Juan aparece claro e nítido a seus olhos *imediatamente* porque automaticamente é *forma*, as sensações e ideias imediatas do tipo Werther/Saint-Preux foram *enevoadas* diante da paixão, pelo efeito de uma distensão involuntária. O que passa a mediar a relação sujeito e objeto é, em suma, o próprio desejo, que não possui, porém, forma, como a metáfora da nebulosa já tinha dado a ver. Uma mediação que se compreende sem forma, sem contornos, sem uma luz interior que ilumine o exterior cria um problema específico acerca de como se conhecer o objeto que se ama e, mais complicado, de como se escrever sobre ele e sobre o fenômeno passional experimentado.

26 “L’amour-passion à l’égard des don Juan peut se comparer à une route singulière, escarpée, incommode, qui commence à la vérité parmi des bosquets charmants, mais bientôt se perd entre des rocher taillés à pic, dont l’aspect n’a rien de flatteur pour les yeux vulgaires. Peu à peu la route s’enfonce dans les hautes montagnes au milieu d’une forêt sombre dont les arbres immenses en interceptant le jour, par leurs têtes touffues et élevées jusqu’au ciel, jettent une sorte d’horreur dans les âmes non trempées par le danger. Après avoir erré péniblement comme dans un labyrinthe infini dont les détours multipliés impatientent l’amour-propre, tout à coup l’on fait un détour, et l’on se trouve dans un monde nouveau, dans la délicieuse vallée de Cachemire de Lalla-Rookh.”

É na relação estabelecida entre desejo e realidade que reside a diferença substancial entre os dois amores: no modelo don Juan, o amor é assassinado pela interrupção de um devaneio, quando diante do objeto se projeta seu frio hábito, que fagocita o objeto, o manipula, provocando a sensação de uma efêmera saciedade; em Werther/Saint-Preux, porém, o indivíduo permanece em “instabilidade hermenêutica”, se perde nos devaneios, adquire uma postura autorreflexiva, de modo que a projeção de seu desejo nunca enclausura o objeto, porque permanece sendo afetado sensivelmente por ele. Em ambos, não é o objeto em si que é produto da especulação sobre ele, é o próprio sujeito que projeta seus hábitos — que o constituem como indivíduo — ao ser afetado de duas maneiras distintas: uma que confirma seu hábito, e a outra que abre para possibilidades interpretativas, mas que transformam antes o interior do sujeito em uma nebulosa.

O principal obstáculo acerca do conhecimento e escrita do fenômeno amoroso surge, em suma, da premissa, assumida de partida pelo autor, da experiência do amor. Tanto analista, quanto leitor, caso tenham esse gênero de vivência, são lançados em um estado em que seu conhecimento se torna impossível, tendo em vista a desorganização e a perturbação do hábito, das ideias e da linguagem provocadas pela circunstância amorosa. O amor desloca o sujeito para uma espécie de percepção originária, como é o estado nebuloso a origem do sistema solar: ele remove os significados prévios à experiência do indivíduo causando *sensivelmente* sua instabilidade hermenêutica. Na verdade, é como se esse estado nebuloso contivesse dois estados quase simultâneos, um prévio até mesmo à recepção da sensação de um objeto e outro que de fato poderíamos chamar de percepção.

Assim, em *Do amor*, o fenômeno amoroso é um evento que, ao assumir o lugar de objeto de conhecimento, provoca uma consideração acerca da possibilidade de seu próprio conhecimento e coloca em evidência a maneira pela qual o pensamento em geral e sua materialização pela linguagem são elaborados. Stendhal procura figurar em linguagem esse nó do pensamento sobre o amor, como se estivesse anunciando a impossibilidade de se falar não exatamente sobre o amor, mas sobre o que ocorre no sujeito, em seu interior, quando se tenta não só falar, mas pensar, estando imerso em uma experiência amorosa — que é a própria experiência da verdade.

A etapa de instabilidade hermenêutica corresponde a um símbolo escolhido pelo escritor, a da nebulosa ou do buraco negro, um lugar aparentemente sem nenhuma forma neles inscrita por sua densidade e gravidade constitutivas — é o espaço de uma distensão anímica. Como Tracy, portanto, Stendhal pretende atingir a origem do pensamento, mas o que encontra, por meio da perturbação provocada pela experiência amorosa, não é um mecanismo do raciocínio como o do ideólogo, mas uma massa informe e densa. O que permite a orientação, a saída desse caos interior, é o recurso às “luzes”, ao espírito, aos hábitos, que se convertem em condensações (como as estrelas), como ações, conhecimento, discursos, procedimentos, ordenação e também em linguagem.

A intenção persuasiva, discutida inicialmente como um fracasso em *Do amor*, se complica consideravelmente: a experiência do amor é uma experiência de desorientação e distensão. Ela deve ser, quando verdadeira, uma afetação dos hábitos e das categorias do conhecimento, provocada por meio de uma leitura que não o leve à organização e à assimilação ordenada do espírito, mas a seu oposto, à desordem. Stendhal mimetiza, assim, uma desordem, mas logo entende, porém, que ela não produz o efeito almejado.

A premissa de seu discurso dos sentimentos é, a princípio, não apenas antissistemática: se o amor como evento derrete o interior do indivíduo, o densifica, ele é fundamentalmente sem forma, como as analogias com as hipóteses científicas de Laplace possibilitam ver. A oposição criada entre conhecimento e experiência, assim, se radicaliza ainda mais. Stendhal vai de encontro não apenas aos discursos dos ideólogos, mas às formas filosóficas e científicas disponíveis em sua época, em razão de sua excessiva ordenação discursiva. Stendhal dispensa efetivamente a lógica de um sistema, duplica os significados do termo, retira relações de causalidade e recorre abertamente a elipses, como se quisesse deixar formalmente um grande espaço de inacabamento em seu escrito.

Afinal, como admitido no prefácio de 1842, ele segue na direção de um projeto identificado retoricamente ao barroco:

Publiquei, então, um livro infeliz. Terei a ousadia de confessar que na época eu tinha a audácia de desprezar o estilo elegante. Via o jovem aprendiz todo ocupado em evitar os fins de frase pouco sonoros e as sequências de palavras que formassem sons barrocos. Em compensação, ele não deixava de mudar a todo instante as circunstâncias dos fatos difíceis de exprimir. [grifos próprios] (STENDHAL, 1980, p. 343)²⁷

E, ainda, mais adiante:

[...] Naquele tempo, inteiramente imerso, totalmente apaixonado pelas menores circunstâncias que acabara de observar naquela Itália que adorava, eu evitava cuidadosamente todas as concessões, todas as amenidades de estilo que pudessem tornar o *Ensaio sobre o amor* menos singularmente barroco aos olhos dos letrados. (STENDHAL, 1980, p. 344)²⁸

A alusão à retórica barroca é evidente, efetivamente sua filiação retórica. Novamente, porém, a filiação é muito pouco precisa e se estabelece especialmente como uma maneira de contraste a algo que ele entende com algum desprezo: os modelos disponíveis, retórica-

27 “Je publiai donc un livre malheureux. J’aurai la hardiesse d’avouer qu’à cette époque j’avais l’audace de mépriser le style élégant. Je voyais le jeune apprenti tout occupé d’éviter les terminaisons de phrases peu sonores et les suites de mots formant des sons baroques. En revanche, il ne faisait faute de changer à tout bout de champ les circonstances des faits difficiles à exprimer.”

28 “En ce temps-là, tout pénétré, tout amoureux des moindres circonstances que je venais d’observer dans cette Italie que j’adorais, j’évitais soigneusement toutes les concessions, toutes les aménités de style qui eussent pu rendre *l’Essai sur l’Amour* moins singulièrement baroque aux yeux des gens de lettres.”

mente adequados, para se falar do amor, como o romance. Nesses trechos, ele reconhece a dificuldade de expressão acerca de fatos difíceis, que as concessões ao estilo elegante não poderiam dar a ver. Ao tentar descrever a experiência, sensações e sentimentos, diante da circunstância amorosa, totalmente apaixonado, sem recorrer ao hábito, às ideias e às formas, seu empreendimento se torna praticamente ininteligível, um “livro infeliz”, para retomar a expressão de Stendhal com a qual comecei este artigo.

Se, porém, existe muito de “infelicidade” na leitura deste tratado-ensaio, há estratégias que fazem-no escapar à completa ininteligibilidade, não apenas derivadas de uma experiência pessoal amorosa por parte do público. Stendhal elabora algumas soluções para esse dilema de como escrever sobre um estado fundamentalmente sem forma recorrendo, de maneira apenas aparentemente paradoxal, a diversas formas. O livro, em suma, fala do estado nebuloso, mas termina por produzir uma espécie de condensação: se *Do amor* é como um laboratório de escrita, lugar onde ele testa artifícios para a produção de um discurso sobre os sentimentos ou amoroso, é em seus romances posteriores que ele vai enfim encontrar sua forma para se falar da paixão do amor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. Malogramos sempre ao falar do que amamos. In: ___. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BOURDENET, Xavier. **Stendhal essayiste**. De l'Amour. Romantisme, n. 164, p. 51-62, 2014/2.
- CARNEVALI, Barbara. **Mimesis littéraire et connaissance morale**. La tradition de l'éthopée. Annales HSS, n. 2, mar.-abr. 2010.
- DEL LITTO, Victor. Introduction. In: STENDHAL. **De l'amour**. Paris: Gallimard [folio classique], 1980.
- DEL LITTO, Victor. **La vie intellectuelle de Stendhal** : genèse et évolution de ses idées (1802-1821). Genebra: Ed. Slaktine Reprints, 1997.
- DOWNES, Stephen. **Musical pleasures and amorous passions**: Stendhal, the Crystallization Process, and Listening to Rossini and Beethoven. 19th-Century Music, v. 26, n. 3, p. 235-257, mar. 2003.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/Editora Boitempo, 1997.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). **O romance 1**: A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GÉNÉTIOT, Alain. **Le classicisme**. Paris: Quadrige/PUF, 2005.
- GILL, Miranda. Self-control and uncontrollable passion in Stendhal's theory of love. **French Studies**, v. XIX, n. 4, p. 462-478, 2015.
- HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v. 20, n. 33, jul./dez. 2013.
- JOLLY, Christophe. Introduction. In: TRACY, Destutt. de. **De l'amour**. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2006.
- JEFFERSON, Ann. L'Amour et le texte réfractaire. In: SANGSUE, Dominique (org.). **Persuasions d'amour** : nouvelles lectures de De l'amour de Stendhal. Paris: Droz, 1999.
- LEUILLIOT, Bernard. Introduction In: STENDHAL. **Racine et Shakespeare**. Paris: Éditions Kimé, 2005.
- MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice Jean. Situation et rôle de l'hypothèse cosmogonique dans la pensée cosmologique de Laplace. **Revue d'histoire des sciences**, t. 29, n. 1, p. 21-49, 1976.

- PION, Alexandra. **Stendhal et l'érotisme romantique**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.
- RICKEN, Ulrich. **Linguistics, Anthropology and Philosophy in the French Enlightenment**. Oxford: Routledge, 1994.
- SANGSUE, Daniel (org.). **Persuasions d'amour** : nouvelles lectures de De l'amour de Stendhal. Paris: Droz, 1999.
- SCHEHR, Lawrence R. Stendhal's Pathology of the novel. **French Forum**, v.15, n. 1, p. 53-72, jan. 1990.
- SILVA, Lourenço Fernando Neto. **O método de Condillac como técnica simbólica**. São Paulo, 2021. 324 f. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p. 163.
- STAROBINSKI, Jean. Jalons pour une histoire du concept d'imagination. *In*: ___. **L'oeil vivant II** : La relation critique. Paris: Éditions Gallimard, 2001.
- STENDHAL. **De l'amour**. Paris: Gallimard [folio classique], 1980.
- TRACY, Destutt de. **De l'amour**. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2006.
- ___. **Éléments d'idéologie, première partie, Idéologie proprement dite**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.
- VIGNERON, Robert. Stendhal et Hazlitt. **Modern Philology**, v. 35, n. 4, p. 375-414, mai. 1938.
- WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. *In*: ___. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.