

HISTÓRIA E
CULTURA

O PRAZER DA TEO- RRIA

AMOR E CONHECIMENTO
EM STENDHAL

CLARISSA MATTOS

INTER
S
CÕES

EDITORA
PUC
RIO

HISTÓRIA E
CULTURA

O
PRAZER
DA
TEO-
RIA

AMOR E CONHECIMENTO
EM STENDHAL

CLARISSA MATTOS

INTER
S
CÕES

EDITORA
PUC
RIO

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Reitor

Pe. Anderson Antonio Pedroso, S.J.

©Editora PUC-Rio

Rua Marquês de São Vicente, 225,
7º andar do prédio Kennedy
Campus Gávea/PUC-Rio
Rio de Janeiro, RJ – CEP: 22451-900
Tel.: +55 21 3736 1838
edpucrio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho Editorial

Alexandre Montauray, Felipe Gomberg,
Gisele Cittadino, Pe. Ricardo Torri de
Araújo, S.J., Welles Morgado, Gabriel
Chalita (externo) e Rosiska Darcy de
Oliveira (externo).

Diretor Editorial

Felipe Gomberg

Editoras

Livia Salles
Tatiana Helich

© Selo Interseções, Editora PUC-Rio

Em parceria com o Programa de Pós-
Graduação em História e Cultura/PUC-
Rio

Edição da obra

Tatiana Helich

Capa

Flávia da Matta Design

Diagramação

SBNigri Artes e Textos

Revisão

Beatriz Vilardo

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada por qualquer forma e/ou em quaisquer meios sem permissão escrita da Editora PUC-Rio.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Mattos, Clarissa

O prazer da teoria [recurso eletrônico]: amor e conhecimento em Stendhal / Clarissa Mattos. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2024.

1 recurso eletrônico (308 p.). – (Coleção história e cultura)

Obra publicada através do Selo Interseções da Ed. PUC-Rio, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em História e Cultura/PUC-Rio.

Descrição baseada na consulta ao recurso eletrônico em 06 de dez. de 2024.

Inclui bibliografia.

Exigências do sistema: conexão com a Internet, World Wide

Web browser e Adobe Acrobat Reader

ISBN (e-book): 978-85-8006-336-3

1. Stendhal, 1783-1842 - Crítica e interpretação. 2. Amor na literatura. 3. Teoria do conhecimento. I. Título. II. Série.

CDD: 843.7

Dedico este livro a meu orientador de mestrado,
Ricardo Benzaquen de Araújo (*in memoriam*),
que, no dia 28 de dezembro de 2014,
me sugeriu reler
O vermelho e o negro, de Stendhal.

Agradecimentos

Agradeço às contribuições de entidades e pessoas (e uma cachorra) que, de maneira direta e indireta, foram fundamentais para a realização e conclusão deste trabalho. Diante das limitações deste espaço, opto por mencionar nominalmente aqueles cujo apoio, generosidade, orientação e estímulo foram essenciais ao longo da jornada acadêmica. Agradeço a meu orientador Henrique Estrada; aos membros da banca de qualificação, Andrea Werkema e Juliana Gambogi (também da defesa), e aos da defesa, Beatriz Gil, Marcelo Jacques e João Duarte; aos funcionários da biblioteca da PUC-Rio; aos funcionários da secretaria do Departamento de História, em especial a Claudio Santiago; e a muitos professores da PUC-Rio, em especial Marcelo Jasmin, Luiz Costa Lima e Ricardo Benzaquen (a quem dedico este livro). Agradeço também aos amigos de profissão, Aline Dell’Orto, André Martins, Felipe Charbel, Gabriel Vertulli, Gustavo Naves, João Duarte, João Gabriel Ascenso, Lucas Cabral, Luíza Larangeira e Patrícia Reis; aos membros do grupo de estudo *Eros*, Julia Manacorda, Leonardo Lamha, Ligia Diniz, Rafael Saldanha e João Lyra; a Lourenço Fernandes; a Vinícius Portella e à canina Dona; ao ines-

quecível amigo Rhuan Gomes (*in memoriam*); às alunas e aos alunos do período em que fui professora substituta do Instituto de História da UFRJ (de 2017 a 2019), em especial, às integrantes do grupo de estudo sobre Anne Carson, Luana Reis, Giovana Bruno e Stefanie Machado, e a meus primeiros orientandos, Fernanda Monteiro, Felipe Souza e Luana Reis (também membro do grupo). Não poderia deixar de agradecer ainda a meu irmão, Tadeu Mattos, e a meus pais, Leila Mattos e Armando Farias; assim como a meus amigos mais próximos, Breno Góes, Clarissa Paranhos (revisora das traduções do francês), Ian Capillé, Júlia Barbosa (revisora das traduções do inglês), Manoela Barbosa e Zeca Osório.

Abreviaturas

AU - *Autobiographies* [Autobiografias] (Edição das Obras Completas)

CA - *Courrier anglais* [Correio inglês] (Edição das Obras Completas)

CO - *Correspondance* [Correspondência] (Edição das Obras Completas)

CP - *La chartreuse de Parme* [A cartuxa de Parma]

DI - *Journal* [Diário]

DA - *De l'amour* [Do amor]

EDP - *Essais de psychologie: les moeurs et la société* [Ensaio de psicologia: os costumes e a sociedade] (Edição das Obras Completas)

HPI - *Histoire de la peinture en Italie* [História da Pintura na Itália]

PI - *Pages d'Italie* [Páginas da Itália] (Edição das Obras Completas)

RN - *Le rouge et le noir* [O vermelho e o negro]

RS - *Racine et Shakespeare* [Racine e Shakespeare]

RV - *Le rose et le vert* [A rosa e o verde]

VHB - *Vie de Henry Brulard* [Vida de Henry Brulard]

Sumário

Prefácio	15
Introdução: A desordem ou uma coleção de suspiros.....	23
Parte 1 - O fracasso da forma: consideração retórico-poética	41
Capítulo 1 Um “livro infeliz”: a ininteligibilidade do fenômeno amoroso	43
Sentimentos não são ideias.....	43
Composição indecorosa.....	56
<i>Do amor</i> como laboratório de escrita.....	70
Os obstáculos: constelação e nebulosidade, o amor como Via Láctea	75
O modelo don Juan em meio ao tédio: o signo da vaidade.....	93
Capítulo 2 A forma e os artifícios para a produção de um discurso amoroso	109
Discursos, ideias, linguagem, fenômenos.....	109

Cristalização	132
Forma amorosa: uma forma tipicamente moderna	153
Parte 2 – Estratigrafia epistemológica: Stendhal e as relações de resistência	167
Capítulo 3 A rejeição das relações verticais: Stendhal contra a metafísica	169
Desordem epistemológica: o empirismo difuso de Stendhal.....	169
O hábito de ser racional.....	184
O “santo horror pela experiência”: Stendhal contra <i>certo</i> romantismo	192
Descartes: um filósofo idealista e sensualista	196
Capítulo 4 “Além do princípio do prazer”: a horizontalidade do amor	231
Império dos sentidos.....	231
A virada sensualista	233
<i>O Tratado das sensações</i> : uma radical epistemologia sensualista.....	237
Vitalismo: novas conformações entre corpo e alma	251
Geologia moral: uma estratigrafia epistemológica	261
Geologia amorosa: o amor como teoria do conhecimento.....	266
Considerações Finais	297
Referências bibliográficas	307
Posfácio	315
Sobre a autora	319

*Alguém sabe me dizer
O que é o amor?*

Arlindo Cruz

O fracasso como teoria do romance

Ligia Gonçalves Diniz
Professora da Faculdade de Letras / UFMG

Quando, em sua obra *Do amor*, Stendhal se dedica a pensar o ciúme, ele o descreve como um afeto que – despertado pela ideia de que a pessoa que amamos talvez deseje uma outra – “crava um punhal” em nosso coração. A conta é simples: quando estamos apaixonados, define o autor, revestimos imaginariamente o ser amado com mil maravilhas das quais desfrutaremos. Quando esse amor corre o risco de não ser correspondido e tais delícias caem no colo de um ou uma rival, somos expostos ao brilho das vantagens da pessoa afortunada em relação a nós, o que nos leva “à extrema infelicidade, ainda envenenada por um pouco de esperança”.

Se, nas primeiras linhas do capítulo “Do ciúme”, Stendhal parece se esforçar para explicar, com gravidade, o que é essa emoção, logo depois o tom muda, e o autor oferece uma espécie de guia de autoajuda para o ciumento, não isento de um bocado de ironia. Rápido percebemos que ele está fazendo troça de um certo tipo de sujeito, que, mais do que viver um grande amor, quer garantir a própria segurança emocional e sua imagem social, atitude que em outro momento ele relacionará ao que chama de “hábito da razão”, conceito que Clarissa Mattos destrincha ao longo de *O prazer da teoria*.

O tal “hábito da razão”, nota-se logo, não é algo que Stendhal vê com olhos generosos. E o capítulo toma, na sequência, uma direção

bem diferente. O autor cita, de repente, a página do diário de um certo Salviati – que não passa de um pseudônimo do próprio Stendhal, aliás pseudônimo de Henri Beyle. É dele, afinal, a história de amor malfadada com uma italiana que está na origem da disposição de escrever *Do amor*, esse livro estranhíssimo que Clarissa corajosamente toma como objeto de pesquisa. No trecho sobre ciúme, Salviati declara que, sem uma “paixão profunda”, sentiria apenas “o prazer amargo e *que rebaixa* de perceber tarde demais que havia caído no engodo de deixar passar a vida” (o grifo é meu).

No trecho do suposto diário, encontramos uma espécie de síntese de um dos argumentos centrais de *O prazer da teoria*: ao tentar escrever acerca do fenômeno amoroso e seus percalços e prazeres, Stendhal acaba por nos oferecer um esboço do modo como ele concebe que nós, em nossos tipos e subjetividades diversas, apreendemos o mundo e formamos nosso conhecimento sobre ele. Diz o tal Salviati que, diante da amada e de um rival, certa noite, experimentou “arroubos intensos que iam da extrema infelicidade à esperança”. Apesar da angústia, ele completa: “Mas quantas coisas novas! Quantos pensamentos vivos! Quantos raciocínios rápidos!”.

Não se trata de um pensamento banal, do tipo “é sofrendo que se aprende”: o próprio aprendizado é, em si, um sofrimento. Isso porque, assim como amar, conhecer é ter as estruturas mais íntimas e profundas remexidas de fora para dentro, em um processo que Clarissa definirá por meio da alegoria de uma “geologia amorosa”. O breve capítulo sobre o ciúme é, porém, exemplar de *Do amor* por mais um motivo: começando com um empenho descritivo e passando por um sarcástico manual de instruções e um diário ficcional apaixonado, ele se conclui com o relato etnográfico a respeito dos costumes dos homens de certo povo norte-americano, que ofereceriam os favores sexuais de suas esposas e irmãs aos eventuais visitantes.

Terminamos as quatro páginas sem ter muita certeza do que Stendhal nos quer fazer entender sobre o ciúme e, por derivação, sobre o amor. Essa forma dispersa e algo caótica, muito mais do que ensaística, se repetirá em progressão geométrica ao longo das centenas de páginas disso que o autor chamou de um tratado sobre o amor. Dificilmente, no entanto, o livro pode ser encarado como tal, dada sua “estrutura refratária” à interpretação, expressão de que Clarissa, muito precisamente, se vale para se aproximar de seu objeto. Reconhecemos a tentativa de desenvolver um método analítico – Stendhal discorre longamente, por exemplo, a respeito dos diferentes tipos de amor e das etapas do enamoramento –, mas logo percebemos seu fracasso.

O que torna o trabalho de Clarissa tremendamente original, contudo, é que a autora não se esquivava da dificuldade imposta pela disposição errática do texto oferecido por Stendhal para tratar da paixão amorosa, tampouco se contenta com a hipótese de que se trata da obra falha – um “livro infeliz”, como o próprio diria – de um autor que ainda não havia encontrado, em 1822, a forma que o tornaria um dos nomes mais importantes do século XIX, com seus romances, especialmente *O vermelho e o negro* (1830) e *A cartuxa de Parma* (1838). Ao contrário, a autora argumenta justamente que, para conhecer o amor como um afeto vivo, a única linguagem possível é a das contradições, ambivalências, imagens turvas, hesitações, truncamentos. Uma linguagem, enfim, que nos bagunça, sobrepuja e não consola.

O prazer da teoria apresenta essa hipótese sem se contentar apenas com uma leitura concentrada de *Do amor* – ainda que ofereça também essa leitura, tão afiada quanto (por que não?) amorosa. Sendo o trabalho não só de uma leitora atenta, mas de uma historiadora perspicaz e cuidadosa, o livro nos conduz por uma viagem pelas ideias dos séculos anteriores a Stendhal, de modo a retomar os caminhos que o autor perseguiu a fim de formar o que ela chama de seu “modelo antropológico”. Este seria, afinal, o primeiro passo para a configu-

ração de sua epistemologia, de que a paixão amorosa será tanto objeto quanto modelo e, na proposta de leitura de Clarissa, o próprio modo de ser da apreensão do mundo por nós.

Um dos objetivos centrais de Stendhal, segundo a autora, é desembaraçar o apaixonamento verdadeiro – em que o sujeito perde parte de si – do amor mundano, banal, que não provoca nenhuma alteração substantiva em quem o experimenta. O amor-paixão, como o autor chama o afeto que defende, é, por excelência, algo que provoca uma “instabilidade hermenêutica”. Assumindo em *Do amor*, o lugar de objeto a ser contemplado e tornar-se texto, nos faz portanto questionar a própria possibilidade de se dar a conhecer. O desafio, como propõe Clarissa, é justamente “figurar em linguagem esse nó do pensamento sobre o amor”.

A autora esmiuça então os procedimentos tomados por Stendhal para a empreitada, fazendo-o conversar com pensadores e correntes filosóficas de seu tempo e dos séculos anteriores, de Descartes (com quem estabelece uma relação ambivalente) à ideologia de Tracy e ao sensualismo de Condillac. Traça, assim, um panorama em mosaico do campo epistemológico europeu moderno e de como ele lidou com as premissas do empirismo e como deliberou acerca do ponto até o qual o conhecimento humano poderia ser redutível à experiência sensível individual. Nesse contexto, a autora nos propõe que Stendhal participa dessa algaravia defendendo um empirismo absoluto, em que a contingência da experiência singular é “o princípio ‘organizador’ de sua representação mental”, isto é, do próprio conhecimento. “Stendhal é um sensualista radical”, escreve ela. Para ele, “o que une o indivíduo ao mundo é seu corpo”.

Embora Stendhal afirme sua filiação à ideologia de Destutt de Tracy, Clarissa mostra como, para essa corrente de pensamento, embora todo conhecimento pudesse ser rastreável à sua origem sensória, o amor poderia ser reduzido a um fenômeno de consciência, con-

trolável de modo a produzir uma organização social bem-ajustada. Para o autor de *Do amor*, essa concepção é inconcebível, sob pena de produzir indivíduos que jamais de fato conhecerão o amor-paixão, ausência que, como ele nos diz ao falar do ciúme, “rebaixa” a experiência humana. Há sempre algo de indeterminado e imprevisível, algo que escapa à circunscrição do logos, na aventura amorosa, e que necessita, portanto, encontrar sua própria forma de materializar-se em linguagem.

Contra-intuitivamente talvez, é às ciências mais duras que Stendhal recorre, não para explicar, mas para apresentar o amor-paixão ao imaginário dos leitores. Clarissa vai então transitar desde a física de Newton até a cosmologia de Laplace, a fim de encontrar as raízes das imagens trazidas por Stendhal para tratar da formação das subjetividades e das etapas do encantamento amoroso. Constelações, nebulosas e sobretudo o fenômeno da cristalização, que a autora aborda de forma esclarecedora no segundo capítulo deste livro, irão dar materialidade ao que de outro modo não se poderia comunicar ao leitor. Mas não é só: a fim de compreender a própria concepção de sujeito de Stendhal, *O prazer da teoria* adentra a geologia de James Hutton. O objetivo é vislumbrar o modo como o autor francês se vale da imagem de pedras e sedimentos para iluminar a interação entre o caráter íntimo dos indivíduos e as experiências originadas a partir do exterior, das quais o apaixonamento é a mais desestruturadora.

Na concepção de Stendhal que Clarissa nos apresenta, há um “espaço intransponível entre pensamento e experiência”, de modo que um “discurso sobre os sentimentos deveria pender para provocar a paixão amorosa no leitor”, disparando neste sua imaginação. Em outras palavras, e o autor francês estava ciente disso – dizendo-se, porém, incapaz de fazê-lo –, para falar de amor, ele deveria escrever um romance, esse gênero que, segundo ele, “não deve explicar” nada. Vemos aqui, embutida nessa ideia, uma espécie de teoria da leitura

de ficção, em que a imaginação se destaca como faculdade central, por meio da qual é possível compartilhar o aspecto de “contingência radical” (a expressão é da autora) da experiência. Daí, portanto, o recurso a trechos de diários e de pequenas histórias e anedotas que permeiam *Do amor*.

Na opinião de Stendhal, no entanto, essas intervenções narrativas não são o suficiente para que seu objeto se apresente com clareza. Para ele, *Do amor* só será compreendido por aqueles que já tenham sido afetados pelo *pathos* específico da paixão amorosa, com seu sabor doce e amargo. Seria um equívoco dizer que *O prazer da teoria* é suscetível ao mesmo risco: os argumentos de sua autora são dispostos de forma precisa e clara o suficiente para convencer o mais frio dos leitores de sua tese central. Ainda assim, é irresistível concluir esse prefácio fazendo coro a ela e a Stendhal e afirmando que a experiência amorosa, quando levada às páginas, será sempre mais passível de compartilhamento do que de análise, mesmo quando feita pelo mais esperto dos adeptos do “hábito da razão”. A linguagem só pode, afinal, performar os limites que ela própria encontra ao tentar dar conta da experiência do arrebatamento amoroso, em toda a sua imprevisibilidade, delícia e violência.

Clarissa deixa bem claro, a certa altura, que não defende que *Do amor* seja visto como uma romance realista. Ela faz, inclusive, um breve mas esclarecedor desvio rumo à história da ascensão do romance como forma literária, a fim de pensar o desacordo da obra de Stendhal com seu tempo. No caminho, porém, a autora oferece uma perspectiva sobre as possibilidades narrativas que se abrem a partir das formas exploradas pelo autor. “A perturbação amorosa”, escreve ela, “exige a coragem de se destoar e de se lançar na investigação de uma linguagem não familiar, materializando-se em uma nova forma (mesmo que ela possa vir a ser malograda)”.

É, de fato, um despropósito encarar o peculiar “tratado” de Stendhal como um romance realista, mas o leitor e a leitora deste início de século XXI – este tempo tão empenhado em trazer o malogro para a própria estrutura da narrativa ficcional – podem certamente emprestar sua imaginação a *Do amor* com a disposição ao imprevisível e ao indeterminável necessária para que se possa encará-lo como um romance. Por extensão, o que Clarissa Mattos nos oferece em *O prazer da teoria*, além de um trabalho historiográfico complexo e sensível, é uma bela contribuição para a teoria contemporânea do romance, essa sempre nova forma, tão bem-sucedida em seus fracassos.

INTRODUÇÃO

A desordem ou uma coleção de suspiros

Minha pergunta é: por que as pessoas na Europa não conhecem o amor (*ta erotika*), mas amam o conhecimento (*philosophia*)?

Friedrich Kittler, “Eros e Afrodite”

No inverno de 1819, o escritor francês Henri Beyle (que ficou conhecido por um de seus muitos pseudônimos, Stendhal) sofreu uma grande decepção amorosa, quando foi rejeitado em Milão por uma italiana de nome Mathilde Dembowski. Após esboçar um romance sobre o seu amor por algumas horas, logo desistindo, Stendhal delineia o projeto do qual ainda se ocupará por mais dois anos, com a finalidade de conhecer exata e cientificamente a paixão que o assaltou. O resultado dessa iniciativa é, a despeito do esforço e do tempo despendidos, um “livro infeliz” (*livre malheureux*) (DA, p. 343),¹ nas palavras do próprio escritor. Na contramão do juízo depreciativo do autor, este livro busca investigar e estabelecer o valor epistemológico dessa obra, intitulada *Do amor* e publicada em 1822. O texto analisado será entendido, no âmbito do meu argumento geral, não apenas como uma teoria do amor, mas como uma teoria do conhecimento.

1. Todas as traduções são da edição em português: Stendhal, 1999, salvo algumas alterações e correções quando julguei necessárias para a melhor compreensão de meu argumento, que serão devidamente apontadas. A edição de referência, usada em todo o trabalho, é a estabelecida por Victor Del Litto: Stendhal, 1980. Demais informações acerca da composição e publicação do livro serão discutidas no primeiro capítulo. A partir daqui, farei referências às obras de Stendhal conforme as abreviaturas, que podem ser encontradas no início deste livro.

Um dos motivos da suposta infelicidade da obra é explicitado pelo escritor em um dos primeiros capítulos, quando interrompe suas especulações iniciais sobre a paixão amorosa e confessa, acerca da consideração sobre o objeto, sua dificuldade de “impor silêncio” a seu coração, “que acredita ter muito a dizer”, e seu temor de “só ter escrito um suspiro”, quando julgou “ter registrado uma verdade” (DA, p. 46). A alternativa sugerida entre suspiro e verdade, admitida neste que é o menor capítulo do livro, pode ser tomada como ponto de partida desta pesquisa, na medida em que revela a forma pela qual interpreto o impasse fundamental da obra: a possibilidade de escrever *cientificamente* sobre um objeto que foi *conhecido* pelo autor por meio do padecimento proporcionado pela experiência que teve do amor. Com efeito, o dilema anunciado pelo autor no trecho é mais complicado do que pode parecer a princípio: na circunstância de seu próprio apaixonamento, ele considera ter vislumbrado a *verdade*, mas põe em questão a possibilidade de conhecer e 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.

Observações sobre a estrutura desordenada e a inconsistência lógica de *Do amor* são abundantes na fortuna crítica do livro. Especialistas ou não, leitores tendem, contudo, a abandonar o problema após sua constatação. Uns subtraem à obra aquilo que nela há de mais consistente – a saber, sua teoria da cristalização, que será discutida adiante neste trabalho e ainda nesta introdução. Já outros pretendem decifrar, por meio da comparação com fragmentos de escritos íntimos ou cadernos anteriores, o significado dos trechos mais enigmáticos, iluminando as recorrências, traçando paralelos com sua vida documentada em diário, localizando referências, incompletas ou apenas aludidas – e, para fazer caber na análise,

alguns intérpretes desconsideraram um tanto de incongruências irresolúveis do próprio texto.²

Jean Prévost, ao estudar a elaboração da escrita de Stendhal, analisa que há, em toda sua produção, uma espécie de resistência à interpretação. Isso porque, diferentemente de outros romancistas do século XIX (nomeadamente, Balzac e Flaubert), que, segundo ele, sacrificaram suas vidas a seus escritos, Stendhal toma o caminho inverso. O aperfeiçoamento de si mesmo e de seu espírito, não a realização impecável do produto, é a finalidade de sua obra (Prévost, 1974).

Se, em Balzac e Flaubert, as técnicas literárias se oferecem generosamente ao estudo, tendo em vista o cuidado com que a forma é trabalhada pelos seus verdadeiros artesãos, em Stendhal, em contrapartida, as técnicas em si não se prestam à compreensão analítica com a mesma facilidade, já que não são o principal objeto de preocupação do escritor. Nos textos de Stendhal, ainda que haja eventual intenção anunciada de planejar sua composição, é frequente, segundo Prévost, que sua “alma” entre no caminho, impedindo que o projeto siga o curso inicialmente visado. Ela se impõe e desvirtua o arranjo original, o que permite ao escritor desenvolver uma habilidade diferente: a da improvisação. Desse modo, o autor não nega propriamente a existência de técnicas, mas as submete aos processos da criação espontânea da psicologia stendhaliana. Ou seja, a forma não é arduamente elaborada com antecedência para a boa realização do romance, mas surge à medida que a “alma” do escritor quer se exprimir em texto.

Dessa tese, Prévost conclui que Stendhal usa apenas a si mesmo como fonte e modelo de suas criações, analisando suas publicações por meio do cruzamento com os escritos íntimos e tomando sua redação muitas vezes como uma expressão de um eu espontâneo,

2. Ao longo do texto, comentarei algumas dessas interpretações, dispensando-me, por ora, de enumerá-las. Para um apanhado das diversas análises feitas a *Do amor* nos dois últimos séculos, cf. Sangsue, 1999.

entregue aos afetos suscitados pelas circunstâncias em que vive e escreve. Stendhal é capaz de criar, portanto, não uma ordem lógica, mas – tendo como objetivo o que o comentador denomina o aperfeiçoamento de si – uma composição orgânica.

Do amor, porém, vai além dessa resistência geral, passível de ser enfrentada, e aparece como um desvio de rota da direção dessa espontaneidade: ressoando leituras anteriores sobre o texto, Prévost diz que nele Stendhal elabora e segue um plano lógico, mas dispersa-se em suas ideias, as confunde, troca a ordem dos capítulos – ou seja, tem como produto a pura desordem. Essa desorganização é interpretada como consequência do paradoxo de seu duplo objetivo: há, por um lado, o aspecto “orgânico” ou “espontâneo”, que ganha corpo na apologia que Stendhal faz de seu amor por Mathilde, amor não correspondido durante sua estada italiana;³ por outro, há o lado “lógico”, que se impõe ao livro devido à pretendida associação com a “ideologia”, a corrente filosófico-científica com a qual Stendhal diz mais identificar sua investigação, na qual busca estudar e descrever minuciosamente a gênese e o desenvolvimento dos sentimentos que compõem a paixão do amor, como seus antecessores, os ideólogos, fizeram, antes, com as ideias.⁴

A ideologia a que se refere Stendhal em *Do amor* é a corrente filosófico-científica assim nomeada no início do século XIX 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

3. Sobre a relação de Beyle com Mathilde, cf. Del Litto, 1980; Crouzet, 1990; e, ainda, as cartas de Stendhal para Mathilde, Stendhal, *DA*, p. 451-470.

4. Veremos de que maneira Stendhal se insere problemáticamente nessa concepção científica. Para saber mais 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, cf. Mannheim, 1972; e Eagleton, 1997.

dissociar todo o conhecimento que temos de sua origem sensória. O objetivo principal de Tracy é realizar uma ciência das ideias, ou seja, ele pretende explicar o mecanismo que articula o nascimento, a elaboração e o desenvolvimento das ideias nos sujeitos desde sua origem (Tracy, 1970; Jolly, 2006).⁵

De acordo com Prévost, o segundo plano de *Do amor* – sua afiliação aos ideólogos – se elevou sobre o primeiro, mas com o único objetivo de esconder seu verdadeiro assunto: os delírios de um amor espicaçado. Por essa razão, apesar de o escritor ter concebido um plano metódico para bem disfarçar seu amor por Mathilde, o livro fracassou em sua composição, com momentos inspirados que valem mais do que o seu conjunto, como se o sangue-frio exigido para manter a fachada de tratado – denominação do próprio Stendhal – travasse o caminho da espontaneidade.

A desordem asseverada por Prévost ressoa facilmente: a lógica da obra é falha se a medirmos pela régua dos métodos expositivos dos tratados, discursos e ensaios das correntes filosóficas às quais Stendhal diz se filiar; assim como não há, em contrapartida, o fôlego de uma espontaneidade sem censuras, como um livro de confissões poderia permitir. O texto então oferece mais resistência a seus leitores do que as outras obras do autor. Nele, ainda para Prévost, Stendhal salta entre devaneios romanescos e máximas lógicas. Por essa razão, a leitura é, de início, facilmente acompanhada, até o ponto onde o leitor se depara com as elucubrações amorosas do autor, sem poder, contudo, apenas se entregar a seus devaneios, sendo constantemente interrompido por uma razão lógica e seca que tenta organizá-los.

5. Na verdade, 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. Na França, foram publicados ainda mais dois volumes: em 1803, *Éléments d'idéologie, seconde partie, Grammaire*; e em 1805, *Éléments d'idéologie, troisième partie, Logique*.

Na interpretação de Prévost, enfim, estamos diante de um Stendhal de coração partido, o autor que tenta escrever um romance sobre seu amor, intitulado simplesmente *Roman* (DA, p. 470-476), e que, abandonando a empreitada após um dia, conforma-se, por fim, a expor seus sentimentos na forma de um tratado científico-filosófico mal composto e mal-acabado.

É em chave semelhante que outro comentador, Victor Del Litto, ao contar a experiência de Beyle com Mathilde e sua evidente relação com as teorias amorosas de *Do amor*, propõe pensar o livro à luz de seus escritos autobiográficos, colocando-o ao lado de seu *Diário* (1955), das *Recordações de egotismo* (2013 [1832]) e da *Vida de Henri Brulard* (2013 [1836]), descartando sua pretensão tratadística. Menos do que tomá-lo como exceção ou obra fracassada, como faz Prévost, Del Litto o realoca no universo stendhaliano, oferecendo uma interpretação de fato sedutora, dado o inegável tom confessional e autobiográfico do texto. A partir dessa perspectiva, consegue efetivamente esclarecer muitas passagens obscuras do texto, especialmente aquelas de cunho mais pessoal, como as associações diretas entre raciocínios do livro e eventos relacionados a Mathilde, pretendendo explicar, ainda, as causas da desordem. De forma veemente, nega ao tratado qualquer estatuto científico-filosófico (Del Litto, 1980).⁶

Já Alexandra Pion 2010 vai na direção contrária de ambos os autores: procura nas leituras de juventude de Stendhal as fontes científicas e filosóficas que justificariam a pretensão, reafirmada pelo autor em seus prefácios e ao longo da obra, de se tratar de um exame científico, matemático e minucioso sobre a paixão do

6. Conferir e seguir as notas da edição do próprio Del Litto (a utilizada como referência ao longo da pesquisa), que traça diversos paralelos de fato bastante evidentes, nos guiando inclusive nos inúmeros e diferentes pseudônimos ou, como o comentador chamará, as máscaras que Stendhal assume no livro.

amor. É seguindo esse caminho que ela verifica as dívidas de Stendhal em relação ao pensamento sensualista de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780) e Claude-Adrien Helvétius (1715-1771), de um lado, e, de outro, ao ideológico (que carrega também inspiração sensualista) de Destutt de Tracy (1754-1836), Pierre-Jean-George Cabanis (1757-1808) e Maine de Biran (1766-1824). Essas referências são identificadas, especialmente, nos cadernos de anotações nomeados pelo jovem Stendhal de *Filosofia nova*, escrito nos primeiros anos do século XIX, quando da primeira longa estada do autor em Paris.

É sem descartar completamente as interpretações de Prévost e Del Litto, mas levando a sério (até certo ponto), como Pion, a pretensão científica de Stendhal, que proponho pensar a obra *Do amor* como a elaboração de uma teoria do conhecimento, que deve ser entendida *a partir* de sua desordem formal, e não apesar dela. Pretendo levar em consideração a disformidade do tratado como parte constitutiva de sua epistemologia. Essa interpretação parte da hipótese de que a desordem do tratado é uma tentativa de Stendhal de dar conta de sua visão sobre o amor. Isso não significa dizer que a desorganização é reflexo de sua teoria, mas que texto e teoria são constituídos diante do desafio que o amor, enquanto objeto de seu conhecimento, impõe, isto é, de seu caráter de paixão profundamente desestabilizadora (como ele repetirá algumas vezes ao longo do tratado) e, por essa razão, difícil de ser conhecida ou apreendida (dificuldade, em primeiro lugar, portanto, de ordem epistemológica).

A paixão amorosa é apresentada por Stendhal em sua capacidade de provocar a sensação de ter alcançado o desconhecido e o imprevisível (algo fora e além do percebido na existência até o evento amoroso) e de *desorientar* o amante ao produzir a desestabilização de uma visão de mundo – de uma forma de perceber, apreender e significar a existência. É compreendida como uma paixão que pode

ser capaz – mas nem sempre é – de desequilibrar as verdades tidas como as mais evidentes, as certezas mais demonstradas, aquelas que, para ele, são as do *hábito* adquirido pela experiência sensória de uma determinada configuração histórica e social.⁷

A noção de hábito é chave para compreensão de seu tratado: refere-se a uma primeira camada de percepção da realidade, à natureza mais automática e não ativamente refletida do ser humano em relação à significação de sua existência. Essa natureza automática é reflexo direto dos hábitos morais de um indivíduo. Essa camada imediata de hábito é descrita por Stendhal como naturalidade (*naturel*). Enquanto a ordenação natural da mente, i.e., automática, segue os princípios do hábito, o amor produz um desarranjo dessa naturalidade primeira ao provocar uma “distensão na alma”, confusamente nomeada por Stendhal de naturalidade, mas que chamarei de “naturalidade amorosa” (oposta à “naturalidade do hábito”) para uma compreensão mais efetiva do tratado.

Há casos em que, para o amante, parece ter havido uma desorganização na alma, que não é provocada, todavia, por um verdadeiro amor, ainda que aparente sê-lo em seus efeitos sensoriais. É a ocorrência de uma paixão exclusivamente interessada, um movimento *defensivo* (seja da vaidade ou do orgulho) de um sujeito que vê sua sobrevivência ameaçada por um outro e termina por reforçar a si mesmo, dominando e manipulando o desconhecido (Jefferson, 1999); mas, quando ocorre no verdadeiro amor (por ele denominado amor-paixão), a paixão lança o sujeito em um transtorno que mistura conhecido e desconhecido – desconhecido que precisa ser incorporado no conhecido, mas que, para isso, obriga o amante a reorganizar

7. Em sua classificação dos quatro tipos de amor (que será desdobrada na primeira parte do livro), Stendhal chama de “amor-paixão” o tipo que constituiria o único amor verdadeiro. Trata-se de um tipo elaborado pelo autor para diferenciá-lo diante dos outros amores, que são, porém, também paixões, mas com tendências distintas. Como espero poder demonstrar ao longo do texto, o amor “verdadeiro” está profundamente enredado nas outras paixões.

sua percepção como um todo, desafiando seu interesse e colocando-o em questão. Esse transtorno é o que o autor chama de devaneio (*rêverie*) e ocorre quando os indivíduos entram em contato com a imaginação, diferenciada por Stendhal da faculdade da memória, assim como do entendimento ou da razão.

Do amor alterna três perspectivas durante todo o livro: a da naturalidade do hábito ou automática, compartilhada por todos os indivíduos, nomeada pelo autor, às vezes, de opinião pública ou senso comum; a amorosa, capaz de desorganizar a percepção mais automática e que, suspendendo a realidade imediata, lança o sujeito em devaneio e perturbação corporal e mental; e uma terceira, por ora chamada apenas de “pós-amorosa”, advinda da necessidade de restabelecimento da ordenação do mundo, cuja descrição pode mobilizar um aparato metodológico-discursivo bastante diversificado para cumprir a função de reconformação da percepção. Minha hipótese inicial, a ser ainda complexificada, é de que a desordem formal do tratado resulta, em primeiro lugar, do emaranhamento das três perspectivas, não apresentadas como etapas propriamente consecutivas no processo de enamoramento; e, em segundo lugar, da dificuldade de se discriminar o amor verdadeiro das demais paixões (como orgulho e vaidade).

A paixão amorosa comporta considerável ambiguidade, na medida em que ela pode ou não ser de fato amor – ou melhor, amor verdadeiro. Quando a perturbação passional da alma produz apenas a confirmação das verdades percebidas anteriormente ao evento amoroso, quando reforça os hábitos e confina o sujeito a si próprio, ela não passa de “interesse”, isto é, de uma paixão menor e mundana (relacionada especialmente às paixões da vaidade e do orgulho). Nesse caso, o sujeito permaneceria na primeira das perspectivas acima elencadas, ou seja, no hábito imediato e automático, julgando, porém, por conta dos tumultos sentidos em sua alma e em seu corpo, ter amado. Já no apaixonamento verdadeiro, o sujeito perderia uma parte de si.

Tomando para si a tarefa de desembaraçar a paixão verdadeira da mundana, o autor desenvolve alguns critérios de verificação. Contudo, confessa, a avaliação redundante, na maioria das vezes, em engano ou autoengano. O equívoco é parte incontornável da análise da paixão, já que por se desenrolar no interior de um indivíduo, não só ela é invisível aos olhos de um observador externo, como até mesmo aos do próprio amante, especialmente quando não mais imerso na situação.

Duas imagens empregadas por Stendhal contribuem para explicar a confusão interior imposta ao apaixonado e, analogamente, a da desordem do tratado. A primeira delas realça o caráter caótico, confuso e dispersivo do amor, quando aproxima a paixão amorosa à Via Láctea, composta, em sua leitura, por um amontoado esfacelado de diversas estrelas, tornadas, por vezes, nebulosas. Nesse caso, o fenômeno amoroso é compreendido como multiplicidade (suas diversas manifestações) e densidade (o caos escuro, interior, em que o indivíduo é jogado), não podendo ser efetivamente reduzido a uma forma. A Via Láctea é a figura a partir da qual se ramificam os principais obstáculos nos quais Stendhal esbarra para elaborar uma forma tipicamente amorosa.

A desorganização ou nebulosidade do tratado se constitui como um primeiro ponto de tensão em relação à única, embora admitidamente parcial, afiliação filosófico-científica anunciada no livro, a ideologia. A adesão problemática é apresentada no próprio escrito, quando Stendhal reconhece em nota de rodapé que, ainda que possa empregar o mesmo procedimento metodológico que a corrente, a diferença de seus objetos os afasta: enquanto a ideologia trata de ideias, seu objetivo é falar de sentimentos – ou melhor, produzir um discurso sobre os sentimentos. A dessemelhança de objeto traz, com efeito, uma reconsideração por parte de Stendhal acerca de qual gênero usar, quando admite não poder tomar de empréstimo da corrente de Tracy sua forma discursiva conformada às ideias.

Na verdade, sua problemática inscrição intelectual se deve à distinção fundamental entre o pensamento (tema sobre o qual mais amplamente discute a ideologia) e o sentimento (assunto de um discurso sobre a paixão do amor) – e, em última instância, àquela entre conhecimento e experiência. O reconhecimento da impossibilidade de conciliação entre esses dois domínios, conhecimento e experiência, advém da dificuldade de conformação discursiva de seu objeto. O amor impôs ao autor, ao longo da escrita, grande resistência interpretativa precisamente pelo seu caráter de Via Láctea. O primeiro capítulo deste livro, “Um ‘livro infeliz’: a ininteligibilidade do fenômeno amoroso”, lidarà com os obstáculos encontrados por Stendhal na escrita de um discurso amoroso, a partir do reconhecimento da *inadequação* do gênero discursivo dos ideólogos. Será considerada, ainda, a alternativa, brevemente encarada e rapidamente abandonada pelo autor: o recurso ao gênero retoricamente adequado, na França, para falar sobre o amor, o romance (*roman*).

Em notório contraste com a imagem da Via Láctea, a segunda figura evocada por Stendhal refere-se à possibilidade de se *condensar* o fenômeno amoroso, caracterizar todos os amores (verdadeiros ou não), e a seu esforço, com isso, de encontrar leis gerais em meio ao caos e ao transtorno causados pela paixão amorosa: falo da imagem da *crystalização*. Apesar de a confusão ser imperativa, o autor apaixonado visa conhecer essa paixão que o assaltou, procurando apreender o objeto “amor”. Busca, portanto, ferramentas para compreendê-lo levando em conta seu caráter imediatamente caótico: afinal, esforça-se em derivar da perturbação vivenciada por quem ama uma ordem, tentando não trair a própria natureza caótica da qual se *origina* o seu conhecimento – traição que se revela, contudo, inevitável. A imagem da formação de cristais na natureza viabiliza, assim, uma espécie de redução imagética do fenômeno amoroso, que preserva, contudo, a particularidade indeterminada da vivência amorosa, constatada pelo autor.

O fenômeno da cristalização é, na leitura do autor, análogo ao processo ocorrido no amante no momento do apaixonamento: o sujeito, atingido pela circunstância amorosa, projeta sobre o amado, por meio de uma operação do espírito, qualidades que não eram antes percebidas nele ordinariamente. Esse fenômeno acontece, na explicação de Stendhal, nas minas de sal de Salzburgo: o escritor alude aos cristais que envolvem um galho de árvore depois de algum tempo de permanência nesse ambiente. O objeto provoca, no ambiente, a mudança de fase de uma substância líquida ou gasosa, em estado de saturação no espaço, em sólida, precipitando-se sobre o galho seco e cobrindo-o de cristais. É essa a imagem reclamada pelo autor como figura central do fenômeno amoroso.

As duas imagens se complementam na estrutura do texto, que opera entre fragmentação (Via Láctea) e generalização (cristalização), e ajudam a compreender a recursividade do tratado e a vertigem que sua leitura suscita. O apelo à figura da cristalização aparece também como contraposição ao método analítico e à abordagem demonstrativa, amplamente empregados pelos cientistas e filósofos do século XVIII, não apenas entre sensualistas e ideólogos. Esse será o tema do segundo capítulo do livro, “A forma e os artifícios para a produção de um discurso amoroso”, que terá a finalidade de mostrar a resistência de Stendhal a reduzir sua experiência amorosa *concreta* a um mecanismo genérico, estável e universal. Essa resistência é metodológica, mas, como veremos, não pode ser afastada de uma discussão em torno da forma discursiva e da linguagem utilizadas para falar do amor. Nesse sentido, o segundo capítulo tem ainda o propósito de chamar atenção para a modernidade da forma planejada em *Do amor* – a despeito de ela se revelar precária e, ao fim e ao cabo, malograda.

Além de representar, de maneira bastante flexível, o fenômeno amoroso, e de comportar, em razão de sua elasticidade imagética, a diversidade de manifestações do amor, a cristalização pode ser vista

também como o método empregado por Stendhal em todo o texto de *Do amor*. É esse o ponto de partida da segunda parte do trabalho, quando deslocarei a discussão da desordem formal da obra para a desordem teórica. A perspectiva discursiva e a filosófica encontram uma relação de correspondência na figura da cristalização. Não só o livro é confuso porque Stendhal não segue um plano lógico, como argumentou Prévost, como o escritor recorre a aportes e discursos teóricos muito distintos, operando com uma frouxidão terminológica conspícua.

No terceiro capítulo, “A rejeição das relações verticais: Stendhal contra a metafísica”, considerarei essa elasticidade filosófica, compreendendo-a como efeito de uma premissa geral, nomeada bem amplamente, neste trabalho, de empirista. Esse termo permite investigar a recusa stendhaliana em postular princípios estritos ou de se filiar claramente a uma escola em *Do amor*. A elasticidade é resultado de sua adesão radical a essa premissa, mas em uma acepção mais estreita, conformada ao contexto francês, nomeada sensualista (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).

Essa centralidade da sensação para o conhecimento é, ainda no século XVIII, levada ao extremo, e termina por inverter completamente os valores da epistemologia clássica e escolástica. Na Europa, de maneira geral, os objetos eram compreendidos como dotados de substâncias intrínsecas, passíveis de serem conhecidas por uma correta representação mental. A virada empirista impacta tanto a prática científica quanto a teoria do conhecimento, transformando a natureza e os objetos em fenômenos, passíveis de conhecimento e conformação por meio da sensibilidade individual. No século XVIII, em geral, essa virada preserva a ideia de que haveria uma *ordem* na natureza a ser descoberta e elaborada – ou seja, apenas desconhecida ao sujeito cognoscente. Stendhal toma de empréstimo essa inversão

sensualista e a radicaliza, questionando a suposição de que há qualquer desígnio ou ordenação apreensíveis na natureza e postulando que todo o conhecimento é resultado único e exclusivo da nossa percepção subjetiva (não apenas sensória).

Nessa direção, ainda no terceiro capítulo, discutirei a crítica de Stendhal, em *Do amor*, ao chamado por ele “hábito de razão”, uma tendência especialmente forte, segundo ele, em indivíduos do sexo masculino e, também, naqueles da França, da Inglaterra e dos EUA. Os sujeitos atravessados por esse hábito quase não experimentam o amor. O costume de ser racional atinge também os “frios filósofos”: eles supõem estar acima das emoções e interrogam a experiência segundo o critério da utilidade, reduzindo a categoria de experiência à razão instrumental. Nesse movimento, retiram da experiência seu caráter de indeterminação e da vivência particular a potencialidade do impacto afetivo amoroso, elementos fundamentais da verdadeira felicidade humana.

Essa elasticidade stendhaliana, percebida na interpretação de *Do amor*, trouxe a necessidade de procurar do lado “de fora” posicionamentos mais contundentes do autor, com o objetivo de compreender as ambivalências da obra de 1822. Por essa razão, o terceiro capítulo trata de alguns de seus artigos publicados ou destinados à publicação na imprensa inglesa na década de 1820. Neles, Stendhal é muito mais assertivo em suas posições, especialmente em torno de suas discordâncias. É possível constatar o motivo pelo qual o escritor não recorre à teoria que, como ele próprio, também critica a limitação da racionalidade para apreender a existência, teoria essa desenvolvida em solo francês: refiro-me aqui ao movimento romântico de caráter espiritual e neoplatônico e ao idealismo de Victor Cousin, pensador responsável pela primeira tradução de Platão para o francês. O motivo para não apenas recusar, mas, efetivamente, desprezar essa alternativa para o seu país, é também empirista: na percepção do autor, o movimento idealista desdenha da dimensão sensível e material

da experiência. Nesse capítulo, finalmente, discutiremos a relação ambivalente de Stendhal com o “hábito de razão”, considerado de maneira tão crítica em *Do amor*. Analisaremos como ele discerne algumas qualidades desse hábito, quando submetido aos critérios de uma filosofia prática, e as valoriza, ao recorrer ao pensamento de Descartes em dois de seus artigos. Em sua interpretação, o pensador seiscentista representa a feição moderna do caráter de seu país.

No quarto e último capítulo, “Além do princípio do prazer’: a horizontalidade do amor”, chega o momento de amarrar as diversas relações de resistência stendhalianas, mostrando os aspectos afirmados em *Do amor*, em relação, por um lado, ao modelo antropológico subjacente a sua concepção do amor, oposto à concepção de indivíduo libertina e sensualista, centrada inteiramente no prazer; por outro, à teoria do conhecimento propriamente dita, à qual se associa uma concepção de sujeito que, como veremos, carrega uma parte inorgânica e centrípeta, e outra orgânica e centrífuga – aspectos do sujeito que irrompem no momento do apaixonamento, isto é, do conhecimento.

O movimento amoroso é identificado, em sua teoria, com o *processo* mesmo do conhecimento em geral. Nele, incluem-se as três etapas aludidas acima, a da naturalidade habitual ou automática, a amorosa e a pós-amorosa. Stendhal dá especial valor (e, por vezes, um valor em si) à segunda etapa: o momento intermediário do conhecimento é engendrado pela percepção de um desencaixe entre verdade estabelecida e capacidade de assimilação de um objeto – como se algo na maneira de perceber o mundo *sobrasse* e desorganizasse o sistema perceptivo.

Identificada como provocadora do conhecimento no sujeito, a circunstância amorosa vincula-se ao modo como a percepção individual humana é suscitada pelo exterior. Esse momento do apaixonamento é caracterizado por um sentimento de ambivalência, engendrando um estado de perturbação no indivíduo: ele descobre a objetividade

do mundo e, simultaneamente, suas fronteiras individuais, ao tomar consciência de que é limitado. No fenômeno amoroso, o amante reconhece não poder ser um com seu amado. Nesse instante arrebatador, misto de dor e prazer, o indivíduo delimita dois aspectos destacados, o fora e o dentro. Essa delimitação ocorre, contudo, de maneira imbricada: por um lado, o exterior é conformado por uma projeção subjetiva; por outro, o interior é reconstruído e rearranjado em razão do impacto afetivo de uma resistente objetividade.

É da relação entre interior e exterior, subjetivo e objetivo, que nasce a possibilidade do conhecimento. Ele parte da percepção humana de sua limitação espiritual, não corporal: o limite individual é explicado como de natureza anímica, porque, como veremos, Stendhal é um sensualista radical. O que une o indivíduo ao mundo é seu corpo, por meio de sua experiência, sendo o amor o fenômeno que incita o indivíduo a se diluir completamente na materialidade da existência – esse é o vislumbre da própria verdade. As fronteiras interpostas à dissolução são estabelecidas pelos hábitos adquiridos, acumulados por meio de sensações de dor e prazer, retidas na memória e no entendimento (no espírito, na alma ou na mente, termos que Stendhal não precisa e não define). Para representar esse misto de padecimento e hábito, a faculdade privilegiada para o conhecimento não deve ser nem a memória, nem a razão, mas a imaginação.

Essa concepção do hábito como retenção anímica das sensações da experiência será mais bem compreendida com recurso ao filósofo sensualista francês mais consequente do século XVIII: falo do pensador setecentista Étienne Bonnot de Condillac, cujo impacto na história da filosofia da França foi considerável em seu século e no início do seguinte, servindo de inspiração basilar para os ideólogos.

Este livro, em suma, tem a intenção de apresentar esse desordenado tratado tentando, em certa medida, organizá-lo, sem trair sua estrutural desordem, procurando identificar algumas chaves

teóricas no interior do conteúdo do texto, assim como as maneiras pelas quais Stendhal as conforma e as mobiliza para produzir seu arranjo. Para expressar a forma pela qual Stendhal compreende o fenômeno do amor, lançarei mão da imagem de uma “geologia amorosa”, afinada, como veremos, às metáforas utilizadas pelo próprio autor. A imagem remete, em primeiro lugar, ao efeito em camadas provocado no amante frente à circunstância do apaixonamento, na teoria do amor stendhaliana; depois, ao modo correspondente como o autor constrói seu estilo e seu discurso tipicamente amorosos; e, em última instância, à maneira (escolhida por mim) de abordar esse texto confuso, isto é, foram realizados inúmeros desvios ao longo da argumentação com o intuito de constituir quadros de referência diversos a partir dos quais o texto stendhaliano pode ganhar mais clareza.

Do amor parte de uma profunda imbricação entre paixão e conhecimento. Nesse sentido, tanto o conhecimento sobre o amor será apreendido em meio à vivência de uma experiência amorosa, como o próprio processo cognitivo sempre terá uma etapa propriamente amorosa – ou seja, Stendhal, na verdade, leva bastante a sério a proposta dos ideólogos, aludida acima.

A desordem do tratado resulta menos de uma composição arbitrária ou de um sufocamento de suas verdadeiras intenções (ainda que nela entre algo dessas duas razões) do que da tentativa stendhaliana de radicalizar a questão central das duas correntes com as quais o autor dialoga: a sensualista e a ideológica. Essa questão geral é a gênese imbricada de sensações, sentimentos e ideias no sujeito, a partir da experiência e das faculdades sensitivas e cognitivas que percebem e apreendem o mundo – no presente caso, a partir da percepção e apreensão do objeto “amor” (já que nunca há teorização do conhecimento sem um objeto para se teorizar a respeito, como veremos) e de suas exigências epistemológicas próprias.

PARTE

1

O fracasso da forma: consideração retórico-poética

*Porque só me ficou
Da história triste deste amor
A história dolorosa de um fracasso.*

Nelson Gonçalves, “Fracasso”

CAPÍTULO 1

Um “livro infeliz”: a ininteligibilidade do fenômeno amoroso

[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 (tradução própria).

Stendhal, *Diário 1804*

Não há quietude neste ponto. Seus componentes se dividem e divergem cada vez que tentamos trazê-los para o foco, como se continentes interiores estivessem se contorcendo na mente (tradução própria).

Anne Carson, *Eros the bittersweet*

Sentimentos não são ideias

Do amor tem seu primeiro esboço idealizado no final de 1819, quando Henri Beyle tenta lidar com uma decepção amorosa sofrida após uma rejeição de Mathilde Dembowski, uma italiana que conheceu no ano anterior em Milão por intermédio de um amigo. A experiência amorosa malograda se estende, por insistência do francês, até 1821, quando ele sai da cidade italiana e volta à França. Chega a imprimir, no início de 1820, duzentas cópias de uma primeira versão do manuscrito, mas que nunca foram a público e nem chegaram aos amigos aos quais a princípio eram destinadas. Depois, o documento continua a ser alterado, revisado e ganha mais que o triplo do tamanho original. Ainda em 1820, ele decide

enviar a nova versão do texto a um amigo na França, que não chega a recebê-lo, deixando o manuscrito intocado por mais quatorze meses em um correio em Estrasburgo. Apenas quando retorna a seu país natal, quando toda sua relação com Mathilde havia se encerrado, o autor recupera o manuscrito, revisa-o mais uma vez, e o publica na França.¹

O livro *Do amor* teve apenas uma edição publicada enquanto Stendhal viveu, em 1822, sem autoria no frontispício, na qual constava à guisa de prefácio apenas um trecho curto de um livro de viagens de M. Simond, *Voyage en Suisse*. Após a morte de Mathilde, escreve em uma de suas cópias “I de maio de 1825 – Morte do autor” (Stendhal apud Downes, 2003, p. 257) e passa a planejar uma segunda edição, entre 1825 e 1826, com acréscimo de outro prefácio – no qual justifica em grande parte o fracasso de venda –, além de duas partes hoje adicionadas como anexo à publicação corrente: uma é a explicação, a partir de uma pequena narrativa, da origem do termo “cristalização” (cujo papel nesse projeto stendhaliano será discutido mais adiante), intitulada “O ramo de Salzburgo”; a outra, uma novela nomeada “Ernestine ou o nascimento do amor”, que serve como descrição fenomenológica de como surge a paixão do amor em uma jovem de “alma perfeitamente indiferente” (*DA*, p. 369). Depois, o autor escreve, além do de 1826, mais dois prefácios à obra, o último redigido em 1842, no mês de sua morte. Todos, além de declararem suas intenções e objetivos, tematizam, em alguma medida, o fiasco de público da primeira e única edição.²

1. As informações acerca da composição do livro *Do amor* foram recuperadas da introdução escrita por Victor Del Litto em Stendhal (*Folio Classique*), 1980, edição que foi estabelecida e anotada por ele e que, como já dito antes, me serve de referência ao longo de todo o livro; de Vigneron, 1963; e de artigos contidos na coletânea de ensaios sobre *Do amor*, organizada por Sangsue, 1999.

2. Para outras informações acerca da publicação e da história do livro *Do Amor*, cf. Bourdenet, 2014/2.

Do amor é dividido por Stendhal em três partes, cujos temas podem ser dispostos grosseiramente da seguinte maneira: uma primeira que pretende explicar o fenômeno amoroso “de dentro”, suas leis gerais e seu funcionamento; a segunda se dedica às diversas manifestações do amor, como se visto “de fora”, parte em que o autor faz um estudo comparativo entre as formas de se vivê-lo em países distintos, assim como debate acerca de alguns temas polêmicos envolvendo questões, pertinentes ao amor, de sua própria pátria, como, por exemplo, a educação das mulheres e a permissão legal do divórcio; já na terceira parte, não há nenhum traço temático constitutivo, o que a caracteriza é sua dispersão, visto que nela Stendhal aloca os fragmentos diversos que dão a impressão de não terem cabido nas partes anteriores – é o que ele identifica como o “manuscrito”.

Essa divisão por partes é principalmente instrumental, para ajudar a nos conduzir nesse livro desordenado, uma vez que, como já comentado na introdução, ele está longe de corresponder a uma composição redonda. O meu critério usado para distinguir as partes é de ênfase, visto que, na realidade, o amor visto “de dentro” reaparece na segunda parte, a abordagem comparativa entre países está presente na primeira, e os fragmentos não apenas estão por todo lugar, como a terceira parte retoma todos os assuntos discutidos nas seções anteriores. A segmentação inicial em partes serve ainda, neste momento de minha argumentação, para anunciar as preocupações que orientam a investigação stendhaliana do amor: a questão sobre o funcionamento do fenômeno amoroso (o dentro), sua relação com a diversidade de manifestações (o fora) e a dificuldade de encaixar todas as suas formulações em seu sistema (dispersão do manuscrito) – problemas que serão retomados neste e no próximo capítulo.

No prefácio de 1826, o autor diz ter descrito a paixão que dá nome ao livro “exata e cientificamente” (*DA*, p. 333), após afirmar, 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 (*DA*, p. 333); por outro lado, a possibilidade de entendimento não poderia ser resolvida apenas com acréscimos introdutórios, pois o maior obstáculo à compreensão residiria em seus leitores, pelo fato de 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” (*DA*, p. 333). Apesar de sua tentativa de ser claro e lúcido, ele não poderia “dar ouvidos aos surdos nem olhos aos cegos” (*DA*, p. 335).

A reificada objeção ao público, em todos os prefácios escritos à obra até o final de sua vida, exprime a descrença de Stendhal em relação a sua capacidade de tornar o livro inteligível: diz ele que os leitores franceses de seu tempo, os “ininteligíveis” (com esse termo, Stendhal 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 porque 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*),³ ao “interesse pelo exame filosófico do sentimento” (*DA*, p. 336) – em suma, a seus leitores faltaria a *experiência* do amor.

A necessidade de uma prévia experiência da matéria sobre a qual ele tratará é a única verdadeira exigência posta por Stendhal para a compreensão do seu livro. Ao longo de sua obra, ele se esforçará em definir seus termos (como intimidade, hábito, naturalidade, cristalização etc.), mas, segundo o autor, todos eles só poderão ser realmente decifráveis por uma espécie de leitor ideal que já tenha tido a vivência amorosa. A lacuna que ele não pode preencher – pelo menos não na

3. 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 da tendência filosófica. A definição de Stendhal em *Do amor* não é límpida, mas tentarei elaborar seus contornos gerais ao longo da argumentação, neste e nos próximos capítulos.

forma de um tratado, mas talvez na de um romance, como ele sugere algumas vezes – é a própria experiência dessa paixão.

Em uma de suas oscilações, Stendhal chega a oferecer uma falsa alternativa. Em vez de ter experimentado a paixão em primeira pessoa, o leitor pode ter visto alguém que a 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 (*DA*, p. 337).

Embora não possa preencher a lacuna, 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?” (*DA*, 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 (como tentarei demonstrar mais longamente adiante): 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.

Após dissertar sobre a necessidade imperativa da experiência do amor para seu conhecimento apropriado, criando em seu prefácio os vários tipos de personagens que *não* conseguiriam reconhecer o objeto – o frio filósofo, o burguês endinheirado, os indivíduos com medo do ridículo, aqueles que nunca coraram ao ver a mulher amada entrar no salão etc. –, é natural supor que o analista da paixão não pode ele mesmo se furtar às exigências requisitadas a seus leitores. Assim, não pode ser o caso de o autor ter apenas *visto* o fenômeno amoroso, para descrevê-lo e examiná-lo como se à distância, pelo que ele tem de genérico.

Ironicamente, Stendhal atribui a sua suposta ciência e a seu pretensão 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 demanda exigida 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 que atravessa todo livro. A inteligibilidade do fenômeno é imbricada na vivência sensível, premissa da ampla tendência filosófica sensualista com a qual Stendhal abertamente dialoga, e na vivência subjetiva do amor – veremos mais adiante a importância da diferença entre sensibilidade e subjetividade.

A maneira de se dirigir ao público (ao imputar a culpa da ininteligibilidade a seu leitor) e a necessidade da experiência para o conhecimento do fenômeno são características dos escritos daquele a quem alude como seu predecessor, Destutt de Tracy (1754-1836), principal representante da ideologia, corrente filosófica francesa de inspiração sensualista proeminente no início do século XIX. Embora faça poucas menções nominais aos ideólogos em seu livro – e sem explicar exatamente o que está extraindo de suas teorias –, Stendhal estabelece diretamente, em nota de rodapé, uma analogia de procedimento e de gênero com a corrente, quando chama seu ensaio de um “livro de ideologia”:

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 (*DA*, p. 35; grifos próprios).

Essa referência à ideologia é a declaração menos enigmática, expressa no livro, que indica alguma afiliação filosófica. Como é possível perceber pelo trecho, porém, apesar da adesão explícita, ela é assumida apenas parcialmente. Por isso, talvez valha a pena recuperar as linhas gerais do projeto ideológico de Destutt de Tracy, que será ainda em outros momentos aludido, com o intuito de começar a compor o quadro de referências dentro do qual Stendhal se movimenta em *Do amor* (procedimento que, adiante, será recorrente em relação a outros pensadores ao longo deste livro).

No volume 1 de seu *Elementos de ideologia*, conjunto de livros que começou a ser publicado em 1801, Destutt de Tracy, ainda na introdução, direciona sua obra aos jovens e explica as razões pelas quais a leitura de seu texto seria mais bem apreendida por eles. De seu jovem público, não pede muitos antecedentes – torce aliás que os tenha na menor quantidade possível, pois os portadores de “grande quantidade de conhecimento” (Tracy, 1970) não poderiam raciocinar bem acerca do tema de seu livro. Na verdade, ter muita erudição é um obstáculo para a compreensão de sua teoria, pois 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.

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 novos conteúdos a partir dela, chegando com frequência às mesmas conclusões a despeito da novidade que eles trazem:

De toda maneira, a primeira vez que um de seus camaradas obstinadamente se apegar a alguma ideia que obviamente parecerá absurda a todos os outros, observe-o com atenção, e você verá que ele está com uma *disposição de espírito* tal que é impossível para ele compreender as razões que parecem a você as mais claras: é que as mesmas ideias foram dispostas de antemão na cabeça dele em uma *ordem* completamente diferente que na sua, e que elas se relacionam com uma infinidade de outras ideias que deveriam ser *perturbadas* antes de *retificar* aquelas (Tracy, 1970; tradução e grifos próprios).

O apego teimoso às ideias, assim, é 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, oferecendo em troca a 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, raciocina e fala. Ou seja, ele pretende apresentar a maneira pela qual um sujeito adquire ideias desde a origem e não, em seu entendimento, uma cadeia alheia de ideias.

Em seu texto, existe, portanto, uma acusação prévia ao leitor, semelhante à de Stendhal. Sua imputação, porém, aparentemente pesa mais fundo, pois é a própria capacidade de raciocínio do leitor que pode limitar o entendimento, como se ela tivesse soterrada pelas opiniões erradas adquiridas por um longo hábito de pensamento. Por isso, seu público poderia não atingir a “disposição de espírito” necessária para assimilar o sistema que ele propõe, isto é, um sistema aberto e que subjaz qualquer sistema, visto que se trata do próprio pensamento, um mecanismo disponível em qualquer indivíduo. Assim, sua proposta é 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*.⁴

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 não pode criar a vivência do amor, nem pode contar apenas com o espírito ou somente com ajuda das luzes de seus leitores. Ele anuncia, na verdade, ainda que com algum nível de equívocidade, em todos seus prefácios, sua suposta inabilidade como escritor. A experiência do espírito de Tracy faz seu leitor *sentir* o pensamento – um truísmo, pois sentir e pensar são intercambiáveis em sua teoria (Tracy, 1970) –, já Stendhal, por sua presumida falta de talento literário, não pode criar efetivamente os sentimentos provocados pela paixão 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.

Expliquemos um ponto que foi apenas constatado no parágrafo anterior: 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 mes-

4. Sobre a proposta de Tracy de criar um sistema aberto, cf. Jolly, 2006.

ma *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. Dito de outro modo, 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). Voltaremos já a esse ponto.

Juntamente com sua admissão de falta de talento literário (que o incapacitaria de produzir a experiência de leitura do amor), Stendhal adiciona ainda outra barreira à produção de um “discurso sobre os sentimentos”, barreira associada a sua afiliação problemática à ideologia: trata-se da dificuldade de se fazer uso do gênero dos ideólogos para cumprir com seu objetivo. O escritor declara não poder compor um discurso de ideias para falar sobre sentimentos, alegação que não resolve a indecisão de qual gênero usar, como expressa no trecho que encabeça a nota de rodapé já referida:

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 (*DA*, p. 35; trecho entre colchetes foi traduzido e adicionado pela autora, já que foi extraído da edição brasileira).

A princípio, a analogia formal com o discurso de ideias é, portanto, uma comparação negativa para informar a maneira como o livro *não* deve ser lido: ele usa esse nome de ideologia apenas para indicar que sua obra não é um romance, certamente não tão divertido (*amusant*) como esse gênero, embora tenha como tema o amor.

A observação de Stendhal de que seu livro não é um romance, apesar de ter como tema o amor, não é despropositada, se tomarmos

a tradição literária francesa como referência de seu comentário. Alain Génétiot, ao analisar as disputas no interior do classicismo francês, aponta como o século XVII desenvolveu o romance (*roman*) como um gênero inteiramente consagrado ao amor, como representação e como discurso instrutivo sobre a paixão, maneira pela qual permaneceu sendo majoritariamente compreendido no século seguinte na França. Embora o romance tenha sido encarado como uma forma literária de menos dignidade teórica do que o teatro no período seiscentista, ele foi alvo de muitas acusações pela Igreja e pelos “vigilantes” dos costumes, após ter se tornado o gênero favorito do público mundano (*honnêtes gens*), especialmente das mulheres. No entendimento de seus detratores, sua forma, mais até do que a do teatro, tinha a propriedade de atizar e inflamar as paixões e a imaginação amorosas de seus leitores, em vez de domesticá-las, como prometiam aqueles que a defendiam (Génétiot, 2005).

Por meio do termo ideologia, dessa forma, Stendhal quer afastar seu público da falsa ideia de que seu livro pode ser lido como um romance. Indica, com a negativa, que não tem por fim divertir, nem, extrapolando a citação, atizar imaginação e paixão em seu leitor, nem acalmar e educar um público apaixonado por meio do impacto afetivo moralizador dessas faculdades – afinal, ele falha em criar e instruir essa experiência, podendo no máximo, como reconhece, prescrever formas de cura para essa patologia, extraídas como consequências da descrição moral do tratado.

O recurso ao nome de ideologia, porém, 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, portanto, porque é o empréstimo da *forma* ideológica que apresenta limites para seus intentos, visto ser ela necessariamente *indecorosa*. Por um lado, Stendhal toma por objeto um tema

pertinente aos romancistas, que veiculavam um discurso moralizante sobre o amor (ou 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 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 (*DA*, p. 226; grifos próprios).⁵

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 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 a 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 coin-

5. 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, tendo-a lido na edição italiana. (Jolly, 2006).

cidir inteiramente “sentir” e “pensar” como o ideólogo, o escritor, ao contrário, radicaliza a oposição entre experiência do amor e seu conhecimento por intermédio de ideias. A princípio, eles não podem ser conciliados em um mesmo discurso – e veremos ainda que o problema filosófico é realmente indissociável do discursivo para esses pensadores (Ricken, 1994).

Voltando à questão inicial, as dificuldades de Stendhal em tornar inteligível um escrito sobre o amor, assim como em produzir um discurso sobre sentimentos, podem ser resumidas em dois obstáculos propriamente persuasivos que apontam, por sua vez, 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 comportar a diversidade de experiências de seu público. As “ideias” de Tracy ressoam 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 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 o *modo* como as sensações de amor foram sentidas em si mesmo. 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 etapas encadeadas do funcionamento passional-amoroso. Em suma, para Tracy, o amor pode ser reduzido, quando bem compreendido, a um fenômeno da consciência.

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.

Assim sendo, um discurso sobre os sentimentos deveria pender para *provocar* a paixão amorosa no leitor (um problema persuasivo), objetivo que seria mais eficazmente alcançado ao *pintar* os sentimentos que a compõem e não ao conhecê-la 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 suscite no leitor sua versão dessa paixão – que é, em última instância, o oposto do efeito da redução ideológica (nesse sentido específico da corrente francesa).

A ininteligibilidade de Stendhal está ligada, enfim, a uma *inevitável* falta de decoro retórico-poético, no sentido de uma inadequação completa entre matéria, gênero discursivo e circunstância de enunciação/público. O escritor busca um procedimento filosófico que se assemelha ao ideológico, no qual ele possa descrever e extrair consequências da descrição – o que significa, com efeito, *conhecer* um fenômeno. Quer, porém, falar de sentimentos do amor (e não de ideias sobre o amor), mas sem fazer uso do gênero romanesco. E, sem recorrer ao romance, não consegue atingir seus leitores por não proporcionar a exigência que considera imprescindível para o correto conhecimento do objeto amor: a experiência amorosa.

Composição indecorosa

Farei um breve desvio no argumento para explicar o que estou chamando de falta de decoro de Stendhal em *Do amor* e a relação dessa inadequação retórica com o contexto letrado francês dos dois séculos anteriores a suas publicações. Para isso, começo empregan-

do aqui parcialmente a concepção de “instituição retórica” de João Adolfo Hansen (2013), que lida com sua longa duração, removendo do termo isolado “retórica” uma concepção unívoca e enrijecida que foi a ele atribuída.

Para o autor, a instituição consistiu em um conjunto de técnicas com vistas à produção de um discurso eficaz, conjunto que foi extraído e aprimorado a partir de deduções de casos particulares, tornados tipos por meio do que Hansen chama de “costume” e que funda sua autoridade (*auctoritas*) no filósofo grego Aristóteles (século IV a.C.). Esse longo conjunto de técnicas se conservou por tanto tempo por sua eficácia persuasiva em atos de fala contingentes e se operacionalizou por meio de uma semelhança artificiosa com os modelos legados pelo costume, que informavam uma adequação (*decoro*) técnica geral entre matéria tratada, gênero discursivo, oradores, destinatários e circunstâncias, com a intenção de provocar um efeito em um público igualmente tornado tipo pela instituição retórica, ainda que sempre particular e contingente (Hansen, 2013).

David Wellbery (1998), por sua vez, mostra como essa retórica institucionalizada, enquanto conjunto de práticas discursivas codificadas na Europa, dependeu da experiência política e social pré-moderna e, portanto, quando a estrutura sociopolítica hierarquizada que a sustentou por muitos séculos começou a ruir, ela também como uso generalizado foi perdendo seu significado – ou, para usar os termos de Fumaroli (2009), sua “estrutura de inteligibilidade” foi se esgotando.⁶

Esse é o caso da França do século XVII, no momento da consolidação da monarquia centralizada, que pode ser compreendida como forma de governo parcialmente moderna por ter alterado as relações de poder hierárquicas, proporcionando uma incipiente, mas impac-

6. Para um ótimo resumo dessas perspectivas sobre a concepção de retórica, cf. Silveira, 2020.

tante, mobilidade social. Mais do que mobilidade social, a centralização monárquica também modificou a relação entre os estamentos quando houve paulatina diminuição do poder da aristocracia feudal tradicional e redistribuição desses poderes, tanto em uma nova camada burocrática, como, no primeiro momento, entre cortesãos (compostos por aristocratas que passaram a depender financeiramente de sua relação com o rei, mas também por burgueses enriquecidos que podiam agora adquirir títulos de nobreza).⁷

Stendhal escreve em um momento um pouco mais avançado no tempo, no que podemos denominar convencionalmente de um período moderno, mas em um país e em uma época específica de profundo “engasgo”⁸ com o remanescente classicismo, defendido paradoxalmente pelos liberais franceses que se opunham a um romantismo de caráter realista ou ultrarrealista (momento em que os cenários político e literário estavam muito entrelaçados). O escritor escolhe, porém, uma posição mais complicada no interior dessa situação: um romantismo que não defendesse a monarquia – desde 1814 – restaurada ou um liberalismo que não se confundisse com o classicismo (Leuilliot, 2005). Grande parte de seus textos avulsos escritos na década de 1820, e por vezes publicados em revistas inglesas, reunidos sob a alcunha de *Courrier anglais* em suas obras completas, lida criticamente (e no mais das vezes satiricamente) com a autoridade da Academia Francesa (cf. especialmente *Lettres à Stritch II*. In: *CA*) – instituição criada em 1634 e que foi uma das responsáveis por acomodar valores da longa instituição retórica a uma modernidade linguística, política e social (Génetiot, 2005).

7. Sobre o aumento do poder burocrático do Estado, a centralização político-administrativa e seus impactos na França, cf. Tocqueville, 2009; já sobre a relação entre o monarca, os cortesãos e os demais estamentos, cf. Elias, 2001.

8. Expressão usada por Gambogi, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2f2XNjBbJU> (acessado em: 20/11/2021).

Génetiot argumenta que muitos dos modelos discursivos do costume retórico foram fundamentalmente questionados pelas querelas literárias seiscentistas em torno da formalização da língua francesa, o que provocou transformações mais profundas do que os tradicionais aprimoramentos e modificações no interior da instituição. Segundo a interpretação do autor, a vulgarização (ou seja, a tradução do latim para o francês) de teorias neoaristotélicas do teatro debatidas na Itália no século anterior teria desencadeado um processo de modernização literária não intencionado, ao desembocar no questionamento do postulado secular da emulação de modelos.

Essa apropriação das teorias neoaristotélicas eruditas na França teria se misturado à intenção por parte de alguns teóricos de edificar uma literatura propriamente nacional, mesmo que em relação de emulação com os antigos greco-latinos e com os eruditos italianos do *cinquecento*. O propósito dessa apropriação retórica era fundar uma espécie de nova autoridade, alcançar o nível que as letras greco-latinas clássicas haviam obtido até então na Europa, o estatuto ontológico de modelo, ao se immortalizar em decorrência de sua derradeira perfeição (Génetiot, 2005).

Essa perfeição última, almejada pelos classicistas franceses, especialmente em sua vertente purista, porém, vai de encontro à concepção legada pela instituição retórica, visto que esta é sustentada não como substância, como já aludido a partir da concepção de Hansen, mas como conjunto de técnicas ligado a circunstâncias tornadas tipos a partir de uma série de enunciações contingentes. Essa flexibilidade técnica se refere à codificação de uma variedade de circunstâncias enunciativas específicas: o orador deve assumir um *ethos* a depender de uma *finalidade* em relação a um *público* específico visando *efeitos* particulares. Logo, embora tivesse caráter modelar, essa retórica era constituída de uma gama de situações particulares, aperfeiçoadas

pelo costume e devia ser apropriada e aprimorada por um orador, a depender de sua finalidade.

Ao invocar os modelos antigos greco-latinos, o classicismo francês de pendor purista também declara sua inscrição na retórica de costume aristotélico, mas sua autoridade *começa* a dividir espaço com outro critério de adequação técnica: emula os modelos eruditos, mas passa-os pelo crivo da língua francesa racionalizada. Esses modelos devem ser aperfeiçoados na medida em que são absorvidos pelo instrumento purificador da comunicação (Génetiot, 2005).

Se a modernização linguística na França foi idealizada, em um primeiro momento, como uma liberação dos modelos literários medievais, por meio do esforço de *La Pléiade* (um movimento organizado de poetas), especialmente do poeta Pierre de Ronsard (1524-1585) e Joachim Du Bellay (1522-1560), ela se tornou depois mais restrita a uma purificação da língua francesa, na tentativa de fazê-la uma espécie de veículo *límpido*, direto e decente da comunicação do pensamento (Génetiot, 2005.). Ela seria, então, pensada como um instrumento universal purificador que daria a ver com clareza a ordem metafísica, superior, do próprio pensamento – e, por esse mesmo motivo, teria o potencial de ser difundida internacionalmente, por ser capaz de refletir a ordem natural da própria razão (Ricken, 1994).

Essa concepção purista da língua começou a ser assim proposta por François de Malherbe (1555-1628), que, por suas correções e anotações a escritos de seus rivais, foi tomado como precursor de uma verdadeira reforma da língua, operada efetivamente ao longo do século XVII, após a criação da Academia Francesa (Génetiot, 2005). Essa noção encontrou resistência entre os poetas franceses de projeto oposto, que viam a possibilidade de modernização como um enriquecimento da língua, não de sua condensação; também por parte de alguns filósofos que atentaram para o aspecto sensível e não racional da linguagem (discutiremos com vagar essa segunda resistência

no quarto capítulo); assim como o purismo enfrentou forte reação da Igreja Católica e das universidades, especialmente em meados do século, que viam no esforço de purificação um ataque à religiosidade e ao ensino tradicional da filosofia escolástica.

A despeito da resistência, o purismo foi ganhando força, impulsionado, sobretudo, por sua institucionalização, tendo como seus monumentos mais importantes a publicação de uma gramática nesses moldes, a de Port-Royal, em 1660, intitulada *Gramática geral e razoada contendo os fundamentos da arte de falar, explicados de modo claro e natural* (*Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle*), e de sua *Lógica ou arte de pensar*, de 1662 (Génetiot, 2005). Em conjunto, eles refletiam a necessidade histórica de um grupo de tornar a língua um veículo mais *conceitual* e menos descritivo da expressão do pensamento. Ou melhor, tentava-se fazer coincidir a língua com as características que acreditavam ser da própria razão, sua lógica, sua transparência e clareza. Tratava-se de um verdadeiro esforço de burilamento racional que visava uma língua autossuficiente, simétrica, com poucas inversões e extensões, em suma, clara e regular como se supunha o próprio pensamento não contaminado pelas torções e enganos da experiência – premissas de forte inspiração filosófica cartesiana.⁹

Essa tentativa de fundar a coincidência derradeira de uma língua francesa universal com a pureza do próprio pensamento, acomodando-a aos modelos do costume retórico, produz um extenso debate ao longo do século XVII, no qual a uniformização da língua (por meio de sua purificação) se estabelece em parte contrariamente à autoridade erudita do conhecimento, que se fundava precisamente na experiência tradicional, ainda que tornada preceptiva. Na verdade,

9. A respeito da conexão entre língua purificada e o pensamento filosófico de Descartes, cf. o final do argumento de Auerbach, 2007.

ao mesmo tempo em que recorre à autoridade da tradição, ela a filtra por meio da razão, simplificando-a e adequando-a a seus intentos – fazendo desse processo uma larga solução de compromisso, uma negociação com os moldes tradicionais, tanto do ponto de vista literário, como também social (correlacionados). Assim, o classicismo francês purista, tanto em seu sentido mais institucional e centralizado (da Academia Francesa e de Port-Royal), como também no uso no interior do grupo de cortesãos (dos salões e hotéis de Versailles e Paris) com teor de uma distinção sociológica, se apropriou dos modelos greco-latinos clássicos, mas os transformou a partir das exigências de uma nova autoridade em disputa: a razão (Lima, 1989).

A razão como valor deve, aqui, ganhar o molde de uma concepção histórica e social bastante específica, fundada no interior de uma considerável transformação das relações hierárquicas existentes até então. No argumento de Luiz Costa Lima (1998), houve nesse período, por um lado, uma verdadeira liberação da consciência individual dos homens concomitantemente a um enfraquecimento dos esquemas gerais de interpretação da Igreja em grande medida efetivos durante a Idade Média. Diante desse enfraquecimento, ocorreu, no âmbito das letras, um esforço de domesticação dessa consciência por meio da elaboração de discursos normatizados que visavam, no entendimento de seus teóricos, a verdade.

A verdade, nesse sentido, deveria corresponder a uma domesticação segundo os princípios e preceitos das instituições e do estamento social que a defendiam, que precisavam, por sua vez, negociar e se submeter ao código religioso vigente e ao poder de censura da época. No caso da França, especificamente, as acomodações da elaboração de uma concepção de verdade deviam passar pelo crivo da religião católica, do Estado centralizado, mas também do valor pertinente ao próprio grupo do qual se elevava, dos cortesãos, de *honnêtes gens*, o que dá, por sua vez, à formalização seu caráter polido e decente.

Os cortesãos, como já mencionado, não são um grupo constituído nem só de aristocratas, nem só de burgueses. Trata-se de um grupo novo que não se adequa exatamente à conformação estamental tradicional hierárquica: ele é resultado de um período com circunstâncias bem particulares, por isso, sua concepção de verdade, erigida nesse momento, atende a anseios específicos, os quais não coincidem com o que engendra a noção de razão da burguesia mais consolidada do século ulterior, embora carregue afinidades com ela. É o que Costa Lima (1998) chama de “*Ratio* nobre”, que almejava sobretudo a manutenção (no caso da aristocracia) ou a conquista (no caso dos burgueses com títulos de nobreza comprados) do prestígio estamental, ainda que sob o nome de razão – por isso, sua expressão linguística ganha os contornos de um esforço de diferenciação sociológica.

Essa razão era, nesse sentido, tanto compreendida como bom senso, clareza, limpidez, purificação da língua, no sentido mais acadêmico (da Academia Francesa), mas também como verossimilhança segundo o decoro dos costumes e dos bons hábitos do estamento social que a representava, a partir da prática epistolar e da conversação praticada em sua sociabilidade, produzindo codificações de uma elite social. Dessa maneira, a gramática, a lógica, mas também a teorização e a crítica acerca dos gêneros discursivos que circulavam entre o público mundano tinham um sentido de purificação moral, que incluía a eliminação de tudo aquilo que soava grosseiro ou chulo: no léxico, na extinção de palavras e termos; na sintaxe, ao defender uma ordem sem torções e inversões, associadas por sua vez à, também tipificada, retórica barroca ou asiática;¹⁰ e, na ortografia, por meio de sua simplificação e padronização. E, ainda, em relação aos motivos retratados, excluindo, suavizando ou criticando elementos trágicos ou cômicos que contrariassem os costumes (*moeurs*) franceses, como a paixão in-

10. Para a distinção entre os tipos ático e asiático, cf. Hansen, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QhtJ3PHCOo> (acessado em: 02/12/2021).

cestuosa de Fedra por Hipólito da peça *Fedra* de Racine (emulada da peça *Hipólito* de Eurípides [século V a.C.]); ou os excessos passionais dos personagens ridículos de Molière, que apostava, contrariamente ao esforço purificador, na potencialidade da instrução moralizadora do “medo do ridículo” (expressão usada com frequência por Stendhal para caracterizar a postura do indivíduo incapaz de amar) como forma de domesticação das paixões (Génétiot, 2005.).

A razão, enfim, ganha seu significado nos valores próprios a um grupo de cortesãos, mundano, a partir da socialização que lhes é característica, ao oferecer o critério de seu bom uso. Bom uso que já não é o mesmo do tradicional uso feudal, legitimado apenas pela hierarquia – a legitimidade, agora, precisa advir desse novo valor racional. Esse apelo ao uso da língua se apresenta como uma espécie de resistência da elite cortesã a uma adequação inteiramente formalizada e racional institucional, mas termina nesse sentido moldando a própria concepção do que viria a ser esse valor da razão, constituindo-se como “gramática mundana” (Génétiot, 2005; 207); e oferecendo uma norma de perfeição e conformação elitizada. Existe, portanto, um embate entre uma versão mais universalizante da razão, ancorada em uma concepção inata da linguagem (Ricken, 1994), e uma mais contingente, que se legitima pelo uso de um estamento social que se entende como hierarquicamente superior – embate que resulta em um entrelaçamento entre duas práticas.

A retórica, tal como definida a partir de Hansen, ao passar por esse processo de purificação linguística e de costumes, às vezes até de um “hiperpurismo” (“*hyperpurisme*”), perde seu caráter assumidamente contingencial, passando a se erigir como instrumento universal e fixado para todas as práticas discursivas. Em vez de uma variedade de modelos particulares tornados tipos, invocados e aprimorados segundo as circunstâncias, temos uma única língua, universal, ordenada, clara, límpida e moralizadora, que almeja fazer corresponder

pensamento e comunicação segundo regras que se pretendem racionais – se elevando, na mesma medida, como instrumento imperativo de todos os discursos, independentemente de sua particularidade.

Houve, porém, concomitantemente a esse movimento purificador, uma reação poética e filosófica ao excesso de racionalismo dessa postura: no interior das mesmas querelas literárias, as sensações, as paixões e a imaginação foram também valorizadas como elementos intermediários inevitáveis da própria dimensão linguística. Pensadores da época começaram a concorrer com a concepção purista, apontando para o caráter propriamente material e sensível dos signos veiculados pela linguagem. Em vez de a linguagem poder coincidir imediatamente com a racionalidade metafísica da alma, nesse esforço de purificação, ela seria, ao contrário, pertinente à física, à materialidade. Ou seja, de maneira indireta e não explícita, ao posicionar o lugar das sensações e da imaginação na elaboração da linguagem, essas críticas começam a apontar para o caráter contingencial daquela concepção de língua purista pretensamente racional, assim como para a dimensão circunstancial do estatuto da verdade (Ricken, 1994).

É precisamente na técnica retórica antiga que alguns desses pensadores vão buscar princípios dessa dimensão material, sensível e contingente da linguagem. Recupera-se, nesse movimento, a importância do efeito sensível no leitor para a “boa” compreensão não só de peças teatrais ou romances, mas para tratados e discursos que veiculassem uma teoria. Eles advertem que a uniformização e a padronização da estrutura gramatical, defendidas pelos monumentos puristas, a *Gramática* e a *Lógica* de Port-Royal, não permitiriam o estilo, aspecto que, por sua vez, apela aos sentidos e à imaginação de seus leitores – sem ele, haveria uma perda em capacidade de persuasão.

Ao se dirigirem à imaginação, aqueles que usassem de técnicas estilísticas poderiam convencer com mais eficiência seu público de seus valores morais, no caso dos romances e do teatro, criando e

instruindo a experiência ao mesmo tempo; e de ideias veiculadas em tratados e discursos *ao moldarem sua capacidade de representação*. Em outras palavras, os textos e a língua não apenas são compreendidos, nesse período, como veículos das ideias límpidas supostamente oferecidas diretamente pela alma. As ideias também são concebidas como resultado de experiências de leitura e interpretação, como *efeito* do uso da linguagem. Os leitores eram vistos como capazes de assimilar o pensamento *por meio* da imaginação – ainda que fossem levados à abstração racional e sistemática.¹¹ Trata-se de uma tentativa de fazer uso dos sentidos para então domesticá-los – não de recusá-los.

Destutt de Tracy e Stendhal assimilam todo esse legado, se apropriando tanto de uma língua francesa já bastante discutida, analisada e racionalizada, como também de seu questionamento por meio da centralidade das sensações e da imaginação para a cognição e, portanto, da importância do estilo para a boa persuasão teórica.¹² A concepção filosófica básica de ambos, o que já chamei, de forma ampla, de sensualista, mais próxima de uma noção material e sensível da linguagem, indica o segundo caminho, sustentando que o estilo de seus tratados ou discursos deva ser ajustado para promover verdadeiras experiências de leitura para a boa assimilação de seus sistemas. As ideias não estão previamente dadas como se a linguagem servisse apenas como mero instrumento de resgate ou veículo límpido e aperfeiçoado de sua expressão – elas, ao contrário, são resultado ou efeito do uso da língua.

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

11. Como mostra Starobinski (2001), 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. Veremos ainda como ela muda de papel em *Do amor*.

12. Para o entrelaçamento entre questões filosóficas e as discussões em torno da língua e linguagem nos séculos XVII, XVIII e início do XIX, cf. Ricken, 1994.

seja bem-sucedido e eficaz – aprendizado legado por dois séculos de discussões filosóficas e retórico-poéticas em torno do papel da linguagem e de seu efeito na cognição humana (Ricken, 1994). Mas, por outro, em Stendhal, essa experiência sensório-cognitiva deve ser fundada em exigências do próprio objeto de conhecimento, ou melhor, de sua experiência com o que se pretende conhecer: 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* os sentimentos que compõem a paixão amorosa. No lugar de a linguagem e as ideias moldarem o objeto como em um discurso sobre as ideias, elas devem ser antes, em um discurso sobre os sentimentos, remodeladas pelo impacto da experiência propriamente passional. A forma discursiva elaborada, de uma maneira ou de outra, é compreendida como *representação mediadora* entre autor e leitor, capaz de moldar, pela leitura, a compreensão do público acerca de um objeto ou de um fenômeno.

Desse ponto de vista, porém, a busca de Stendhal, redundante em um fiasco declarado, declaração que não deve ser entendida apenas como expressão de uma retórica vazia, autodepreciativa e autoderrisória.¹³ Seu malogro retórico-poético pode ser entendido no sentido forte desses termos, como insuficiência de uma técnica eficaz do bem-falar e do bem-escrever, respectivamente (Hansen, 2013). Admitir nos prefácios posteriores a ininteligibilidade de seu tratado/discurso a seu leitor específico é também aceitar seu insucesso em achar a forma adequada, concomitantemente, a sua investigação e a seu público.

Nesse sentido, o desconforto de Stendhal com sua falta de adequação aponta para uma preocupação retórica no sentido da codificação seiscentista em solução de compromisso (que ainda tem os mode-

13. Interpretação de Henri Martineau em texto introdutório a sua edição de *Do amor* (1957).

los da instituição retórica como base de suas composições, mesmo que submetendo-os à razão do bom senso), já que não cumpre os preceitos que se conformam à matéria amorosa tal como caracterizados pelos romances classicistas; mas também é uma consideração retórica que poderíamos dizer *inteiramente* moderna, o que Wellbery (1998), para distinguir da retórica institucionalizada, chama de retoricidade.

Essa segunda acepção da retórica coloca em evidência de forma mais ampla (não restrita a uma experiência histórica específica) a necessidade dos indivíduos de pensarem acerca da relação entre linguagem, discurso e compreensão da realidade. Ou seja, partindo dessa concepção de retoricidade, pretendo apontar para o cuidado de Stendhal em conceber uma ligação particular entre a elaboração do discurso e o conhecimento da experiência amorosa, visando um efeito em seu público (Silveira, 2020.). O escritor admite fracassar, em suma, em alcançar uma forma que tenha tanto o potencial de assimilar sua visão sobre o fenômeno amoroso como de provocar a paixão do amor.

Neste capítulo, assim, ficaremos apenas com uma das dimensões de sua relação com a ideologia, o que chamo de nível retórico-poético, para depois nos aproximarmos com cuidado de suas apropriações epistemológicas mais importantes (que já aparecem aqui, ainda que timidamente, imbricadas na dimensão formal). O fundamental agora é entender que a ideologia, a princípio, é um elemento de tensão formal, tendo em vista as dificuldades que Stendhal encontra para erigir uma forma tipicamente amorosa, que passa por uma deliberação acerca de qual gênero tomar como ponto de partida de seu empreendimento.

Essa ponderação é realizada, com efeito, por meio da forma pela qual Stendhal coloca em questão, como ainda veremos, a concepção purista da língua e as implicações que ela traz ao ser plenamente adotada. Isso porque, em Stendhal, uma premissa filosófica (como a ideológica de Destutt de Tracy) não deve ser apenas assumida como ponto

de partida de fora do sistema, mas tem que ser incorporada na própria escrita. Este e o próximo capítulo tentarão mostrar de que modo, no tratado do escritor, existe uma imbricação entre filosofia e discurso, isto é, de que na própria forma como articula suas ideias, ele se posiciona em um debate que conecta conhecimento e linguagem.

O escritor compartilha da premissa geral da ideologia, de que é preciso haver conexão entre conhecimento e experiência, mas se depara não apenas com um problema estritamente persuasivo, como também com um obstáculo verdadeiramente filosófico (questão que é também elaborada dessa forma pelo filósofo materialista Denis Diderot [1713-1784] no século anterior [Ricken, 1994], mas a quem Stendhal praticamente não faz menção em seus textos ou diários) (Freer, 1962): se existe conciliação possível entre discurso/conhecimento (igualando-os por ambos serem 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 direta. É pela sua falta de decoro admitida, ou seja, pelo problema discursivo levantado pelo escritor, que poderemos, inicialmente, nos dirigir a essas questões filosóficas.

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 (Stendhal, *AU*. Cf. ainda Vigneron, 1963; e Del Litto, 1997, p. 280). Se o projeto de um discurso sobre as paixões, porém, foi concebido por um Stendhal jovem, aos 20 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, o que justifica o tom confessional do tratado, que um escrito sobre a paixão do amor pode tomar forma, para não ser somente uma ideia (prévia) sobre o amor, mas também um *efeito* subjetivo do amor (discutiremos ainda, com cuidado, a diferença entre ideia e efeito, tema do terceiro e quarto capítulos, nos quais mostrarei como filosoficamente essa distinção é muito mais complexa do que esse dualismo superficial).

Do amor como laboratório de escrita

Apesar de gastar tantos parágrafos, ao longo da obra, exigindo de seus leitores a experiência amorosa, 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, se diz apenas um tradutor/editor – estratégia retórica comum nos romances¹⁴ 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”. Conta Stendhal que “no dia de sua morte imprevista, ele permitiu que o tradutor publicasse seu ensaio sobre o Amor, se descobrisse como reduzi-lo a uma forma honesta” (*DA*, p. 30). Apresenta, assim, o primeiro pseudônimo do tratado (ou máscara de si mesmo, como caracteriza Del Litto), o sr. Visconti, e, ao longo do escrito, ainda vão aparecer diversos capítulos

14. Uso a alcunha de “romance” aqui não no sentido francês aludido na seção anterior, mas como a tradução do “*novel*” e das novas espécies de ficção caracterizadas por um realismo filosófico que aparecem especialmente na Inglaterra, como discutido por Watt, 2010. Artificio semelhante – do autor se figurar como um narrador que conta a história anteriormente narrada por um personagem – também é empregado em alguns “romances gregos” como modo de representar os diferentes níveis miméticos de uma narrativa em prosa ficcional, segundo interpretação de Brandão, 2005.

e trechos de diários, cuja autoria será atribuída a outros nomes, além de diálogos com pessoas de sua vida (como sua amada Mathilde, que várias vezes será Léonore/L.) ou inteiramente fictícias (ou ao menos que não puderam ser rastreadas pelos comentadores de sua obra).

Como Del Litto nos conta, 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. Na primavera de 1819, ela viaja para Volterra para visitar seus filhos pensionários. Isso ocorre depois de ter limitado as visitas do escritor, por supostamente acreditar nas calúnias contadas sobre ele por Madame Francesca Traversi, sua prima, de que ele seria apenas um don Juan, vulgar, querendo conquistar mais uma italiana para sua lista de mulheres. Stendhal, não suportando sua ausência, decide ir à cidade disfarçado, com o mero objetivo de estar no mesmo espaço que ela. Troca suas habituais roupas, usa óculos diferentes e chega anonimamente na cidade, encontrando, porém, Mathilde na estação de trem, que o reconhece e fica tomada de cólera com a indecência do escritor. Envergonhado, ele escreve diversas cartas se desculpando, ao que ela responde secamente que desista. A dinâmica amorosa não termina de vez para Beyle nesse evento, que insiste ainda por alguns meses, 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, talvez insinue, à luz do que vem sendo discutido, uma consideração sobre sua autoria e sobre a possibilidade de conhecimento do amor. *A experiência* amorosa mais imediata de fato morre 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 experiência imediata); e, concomitantemente, por seu 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 (o tema das camadas de percepção em Stendhal será retomado no segundo e quarto capítulos deste livro).

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” (*DA*, 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). Já há aqui, portanto, uma boa razão para a confusão e desordem da experiência de leitura do livro, pois essas vozes aparecem muito raramente plenamente discriminadas.

Embora haja um evidente nível de disfarce sob a alcunha de tratado, como chama a atenção Prévost, no ocultamento da autoria no frontispício, nos pseudônimos, dele e de outros personagens de sua vida, e na atribuição do manuscrito a um sujeito ficcional (Prévost, 1974); ainda se levamos em consideração sua desistência em escrever um romance sobre o amor, motivados, como argumenta Del Litto, em parte pela tentativa de preservar a exposição de sua relação com Mathilde que poderia vir a ser adivinhada (Del Litto, 1980);

ainda assim é possível compreender esses artifícios e o recurso a algumas outras estratégias narrativas para além do objetivo único de dissimulação. Eles podem também cumprir uma função no interior da estrutura do escrito, como parte de sua elaboração de uma forma específica de conhecimento.

Do amor não deve ser interpretado, assim, somente como um livro que ganha o nome de tratado por causa da necessidade de um disfarce. Ele também é intitulado dessa maneira por ter como objetivo o exame e conhecimento do objeto amoroso, em um meio do caminho entre discurso científico e romanesco. Em vez de apontar somente para um desastrado projeto, desordenado e confuso – como efetivamente 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. A nova forma deve conhecer o amor como efeito e não como ideia; descrever em pormenores todos os sentimentos experimentados; e, ao mesmo tempo, provocar um efeito de experiência amorosa.

O fracasso discursivo desse projeto 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 a 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. A perda e o inevitável fracasso devem ser entendidos como consequências da impossibilidade de representação plena da experiência específica pela linguagem, o que não quer dizer – e essa é a conclusão a qual somente o Stendhal romancista

vai chegar – que a transposição e modificação de uma experiência pela linguagem não seja capaz de provocar essa espécie de efeito.¹⁵

Do amor, porém, pode ser entendido como uma ciência moral (voltaremos ao que isso pode significar para Stendhal no capítulo dois) sobre o amor, por um autor que pretendeu conhecer a paixão enquanto vivia seu fim, que percebe que para conhecer verdadeiramente essa paixão 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 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. Dessa maneira, embora fracassado, proponho a leitura desse livro como um laboratório de técnicas narrativas, que funcionam por sua vez, no interior desse escrito, como ferramentas epistêmicas.¹⁶

Este primeiro capítulo tem, assim, a função no interior do livro de começar a enfrentar a desordem formal do dito tratado, partindo do princípio de que essa característica não é 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 sua obra, 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).

15. A ideia de que Stendhal lida com um fracasso da forma advém da leitura do texto curto de Barthes, 2012. Nele, o crítico discute acerca da dificuldade de Stendhal falar sobre seu amor pela Itália como um problema de linguagem. Parto dessa questão, mas pretendo complexificá-la a partir de sua concepção filosófica. Acerca do fracasso de suas pretensões científicas, cf. Gill, 2015.

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

O escritor esconde a chave de leitura de seu escrito. 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 efeito passional confessado e a sua ideia de verdade, como se tivessem entre si uma afinidade formal – oposta, como veremos, à compreensão de verdade dos ideólogos, próxima da purista discutida na seção anterior.

O que ele chama de estilo do texto é, portanto, consequência de seu esforço de lidar com o efeito do amor em si mesmo, o que o obriga, 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 – e não apenas a sensibilidade (premissa sensualista) – como a origem de todo e qualquer conhecimento, ideias e discursos, como meio de acesso a sua noção de verdade. Teremos que voltar mais detidamente a esse ponto.

Antes de entrarmos nas técnicas e artifícios testados por ele, porém, precisamos compreender, de forma mais precisa, os obstáculos para a escrita do amor, que nascem, por sua vez, de sua visão, ou melhor, de sua experiência do fenômeno amoroso. Consideremos, então, os principais desses obstáculos encontrados por Stendhal, que se ramificam em vários outros: a diversidade do que escritores nomeiam amor, assim como a confusão que se lança no sujeito que o experimenta.

Os obstáculos: constelação e nebulosidade, o amor como Via Láctea

Do amor começa a ser “ordenado” da seguinte maneira: o escritor apresenta-nos uma tipologia dos amores, quatro tipos no total – amor-paixão, amor-gosto, amor-físico e amor-de- vaidade (explicarei cada um deles mais adiante). Nesse primeiro movimento tipológico,

Stendhal já introduz uma ressalva: após apontar os quatro amores diferentes e os descrever, acrescenta que “talvez haja entre os homens tantas maneiras de sentir quantas maneiras de ver”, dando a entender assim que, na verdade, ele poderia fragmentar sua tipologia à exaustão. Contudo, em vez de abrir para essa multiplicidade, ele recua e reduz a classificação a apenas dois modos abrangentes:

(...) mas essas diferenças de nomenclatura não alteram em nada os raciocínios que se seguem. Todos os amores que podemos ver neste mundo nascem, vivem e morrem, *ou* se elevam à imortalidade, segundo as mesmas leis (*DA*, p. 29-30; grifo próprio).

Os amores, assim, podem ser mortais *ou* se elevar à imortalidade, embora sigam precisamente as mesmas leis, leis que serão apresentadas pelo autor logo em seguida.

Essa nova divisão, assim, acolhe todos os tipos aludidos anteriormente. Stendhal os reclassifica segundo o critério hierarquizador que realmente o interessa: existem amores de tipo superior e os de tipo inferior, os primeiros são imortais, os segundos meros simulacros. Mais adiante, ele insiste na oposição, usando, porém, outros termos, como verdadeiro ou não verdadeiro, romanesco ou prosaico, superior ou comum. No entanto, nesse momento do texto, o problema que é insinuado não chega a ser de fato abordado, mas aparecerá mais à frente em trechos esparsos pelo livro: apesar de estabelecer e anunciar a distinção valorativa entre os amores, como se adquire a habilidade de diferenciá-los e como se verifica essa distância entre eles não é imediatamente discutido. Embora hierarquicamente distintos, ambos seguem exatamente as mesmas leis de desenvolvimento. Logo, discriminá-los passa a ser tarefa especialmente difícil.

Assim, seu início é dispersivo, abre para uma diversidade sem fim; classificatório, em sua tipologia; e hierarquizador, assumindo um cri-

tério que anuncia uma diferença entre amor verdadeiro e amor não verdadeiro. Ao reconhecimento da distinção dos tipos e de suas diferentes naturezas, porém, sucede-se a retomada da multiplicidade, especialmente quando passa às anedotas e aos casos particulares. O que parece novamente nos conduzir à percepção de que se trata de uma diversidade difícil de apreender pelos tipos e naturezas abstraídos por ele.

Após a apresentação desse primeiro grande problema, de como, por um lado, classificar os amores e, por outro, discriminá-los valorando-os, o primeiro pseudônimo é anunciado, o já referido sr. Lisio Visconti. Assim, paralelamente ao problema propriamente de abordagem, outra questão é posta: como reduzir o manuscrito sobre o amor entregue por esse suposto indivíduo italiano a uma “forma honesta”. A pergunta acerca da forma do discurso sobre o amor é, portanto, imediata: Stendhal não parece driblá-la nem ignorá-la. Como “editor”, ele deve achar uma maneira de *reduzir* (*réduire*) o manuscrito a uma forma.

Se considerarmos o processo de idas e vindas da elaboração do manuscrito descrito brevemente no início deste capítulo, com os acréscimos, revisões e rearranjos ao longo de mais de dois anos, não é inexato Stendhal se chamar de editor de si próprio, aquele que pode dar forma ao manuscrito: o tempo separa gradativamente o indivíduo que estava vivendo o fim de uma paixão enquanto a escrevia (o do manuscrito) e o sujeito que o constantemente revisou (o editor). Entre o início da escrita, no final de 1819, e o ano da publicação, 1822, Stendhal deixa de estar imerso para estar (relativamente) fora do próprio enredo amoroso.¹⁷

17. Sobre as fases de escrita do manuscrito, cf. Vignerón, 1963. O autor contabiliza quatro fases sucessivas. Elas são assim determinadas por Vignerón em razão dos momentos em que Stendhal registra em seu diário, em marginais ou cartas, ter colocado o ponto final do livro. Isso ocorre, pela investigação do autor, quatro vezes.

O livro, portanto, tem duas vozes principais, de mesma autoria, que correspondem a momentos diferentes da elaboração. Elas estão ao longo de todo o texto profundamente imbricadas e dificilmente discernidas, o que pode querer dizer que o autor não apenas não escolhe entre elas, como não pretende desembaraçá-las. A pergunta sobre a forma, anunciada de partida, é uma questão que complica essa dimensão da escolha autoral: ele esquivar-se de *reduzir* (*réduire*) o texto efetivamente a uma forma que se reconheceria como um tratado ou um discurso pode ser interpretado como uma recusa de se perder algo de essencialmente importante sobre o conhecimento da paixão amorosa ao lhe dar essas formas. Ele parece optar por manter a relativa fragmentação do manuscrito, já que é incapaz de prover-lhe uma forma final adequada.¹⁸

Como talvez já tenha ficado evidente, Stendhal não é especialmente criterioso ao escolher o título de tratado. Parece ter recorrido a esse nome por ser a alcunha que mais imediatamente ressoa com a gravidade de uma forma filosófico-científica. Na época em que escreve, essa já não é mais a estrutura formal canônica por excelência adequada a esse tipo de matéria: divide seu posto com ensaios, reflexões e discursos, que podiam cumprir finalidades similares a de um tratado. Essa transformação é, em grande parte, consequência da crescente importância dada àquele critério comum a todos os gêneros discursivos: a razão e seu instrumento, uma língua condensada; mas também a intenção geral de produzir um efeito de experiência de leitura que propicie a representação mental por meio da imaginação.

Ainda que revestido de certa ironia, ao anunciar com esse nome uma gravidade e ordenação lógica que certamente seu livro não tem, ele parece querer trazer à baila a ideia de que se trata de um exame sério de seu objeto e que, enfim, ele procura conhecer o fenômeno

18. Cf. a discussão a respeito da forma do texto e a escolha pelo nome ensaio feita por Bourdenet (2014).

amoroso. A utilização desse gênero é considerada limitada pelo autor menos pelo que há de tipicamente tratadístico e mais, como vimos antes, em relação à abordagem vinculada à ciência e à filosofia de sua época – ou ainda, aos procedimentos e às formas associadas a elas.

Em um capítulo intitulado “viagem a um país desconhecido”, acerca de uma história que se passa em Sorrento (Itália), recomenda o autor

(...) à maioria das pessoas nascidas no Norte que pulem o presente capítulo. É uma obscura dissertação sobre alguns fenômenos relativos à laranjeira, árvore que só cresce ou só alcança sua plena altura na Itália e na Espanha. Para ser inteligível em outros lugares, eu teria de *diminuir* os fatos.

É o que eu não teria deixado de fazer se tivesse pretendido por um só instante escrever um livro *agradável* a todos. Mas, como o céu me recusou o talento literário, pensei unicamente em descrever com toda a insipidez da ciência (*la maussaderie de la science*), mas também com toda a sua exatidão, certos fatos dos quais uma estada prolongada na pátria da laranjeira tornou-me *testemunha involuntária* (DA, p. 72; grifos próprios).

Como essa passagem torna evidente, Stendhal se recusa a *diminuir* alguns fenômenos, dos quais ele se tornou testemunha involuntária, para se fazer entender. São dois os caminhos sugeridos nesse trecho que o permitiriam agir por esse procedimento geral de “diminuição”: por meio de um romance, o que seria uma maneira mais “agradável” (*agréable*) de fazê-lo; ou por meio da ciência e sua insipidez, que também opera uma redução do fenômeno a “certos fatos”. Em ambos os casos, o obstáculo para a compreensão é o mesmo: a princípio, o problema não é exatamente a forma literária escolhida, mas o país/região de origem de seu público.

Com efeito, é precisamente seu país natal (e os países do Norte) que o constrange a adotar a redução para se tornar inteligível, pelo menos no sentido de se fazer compreender por seus leitores imediatos. Essa redução seria mais eficaz, ainda mais inteligível, se ele pudesse escrever um romance, operar uma diminuição romanesca, naquele sentido já discutido acima, de criação e instrução da experiência amorosa por meio da imaginação. No entanto, Stendhal não pode realizar inteiramente a tarefa da escrita de um romance por dois motivos: em primeiro lugar, porque ele efetivamente não consegue, seu fracasso inicial é a desistência da escrita do romance sobre Mathilde; mas esse insucesso se dá também por sua renegação da forma romanesca disponível, o que fica ainda mais evidente nesse trecho quando ele faz uso da palavra “agradável” (*agréable*) para caracterizar o empreendimento que ele não pode realizar, termo fortemente associado ao decoro retórico do público mundano e dos valores associados ao bom senso (Génetiot, 2005).

Em ambos os caminhos possíveis de inteligibilidade, a objeção é à redução: à tentativa de abstrair da realidade amorosa experimentada, em toda sua diversidade, uma unidade, seja ela a almejada pelo discurso romanesco, que a submete à razão e à verossimilhança agradável, do bom senso, purificada e moralizadora; seja ela a filosófico-científica, “insípida”, subsumidas à unidade racional de um sistema, como a de Destutt de Tracy. A conformidade que Stendhal aponta em relação aos dois gêneros é a de um propósito comum, uma afinidade na operação *reductiva* em duas formas discursivas diferentes.

Stendhal, porém, se obriga a escolher uma alternativa e opta pela “ciência”, visto sua suposta falta de talento literário. Talvez, se tivesse de fato criado uma forma romanesca diferente, não agradável, ele não precisaria contar com o conhecimento prévio do leitor acerca do fenômeno descrito, aquela vivência prévia. Por meio de um romance, talvez ele pudesse, mesmo que a contrapelo, *provocar um efeito em seu*

leitor, como se este pudesse assumir a posição, para retomar a expressão destacada do trecho acima, de uma “testemunha involuntária”, como ele mesmo teria sido; enquanto a forma de um tratado filosófico-científico o impediria de alcançar esse objetivo, precisamente em razão de seu fracasso persuasivo. Por não poder produzir ele mesmo o *efeito amoroso* no leitor, ele prefere usar de um discurso científico-filosófico e solicitar a seu público que tenha alguns antecedentes, construindo uma forma que, embora igualmente malograda, possa dar conta da realidade do fenômeno do amor.

Entretanto, o dilema que Stendhal enfrenta ao escolher a forma filosófico-científica não é menor do que aquele persuasivo com o qual lidaria se escolhesse o romance. Ele precisa, em primeiro lugar, compreender efetivamente o fenômeno do amor, investigar seu efeito em si mesmo, e só então ele poderia conceber uma forma que provocasse uma paixão semelhante em seu leitor. Logo, a etapa filosófico-científica se mostra incontornável. É desse modo que ele esbarra com outra dificuldade: a possibilidade de inteligibilidade do próprio fenômeno amoroso, que é expressa pela comparação que ele 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 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 (*DA*, p. 338; grifos 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 de um verdadeiro caos, por duas razões principais. Em primeiro, uma razão “externa”, que será objeto da segunda parte de seu livro, o fato de a própria experiência do amor ser diversa, visto que cada sujeito que a vive a experimenta de uma maneira particular, por diferirem em temperamento, nacionalidade, tipo de governo, idade etc. Em segundo lugar, uma “interna” (e mais importante para meus objetivos neste capítulo), 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 – *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 nascem as estrelas. Explica Laplace:

No *estado primitivo* em que supomos o Sol, ele se assemelhava às nebulosas que o telescópio nos mostra, compostas por um núcleo mais ou menos brilhante, cercado por uma nebulosidade que, condensando-se na superfície do núcleo, o transforma em estrela. Se concebermos, por analogia, todas as estrelas formadas dessa maneira, podemos imaginar seu estado anterior de nebulosidade, ele mesmo precedido por outros estados em que a matéria nebulosa se tornava cada vez mais difusa, o núcleo sendo cada vez menos luminoso. Chega-se assim, remontando ao mais longe possível, a uma nebulosidade tão difusa que mal se poderia suspeitar de sua existência (Laplace apud Merleau-Ponty, 1976; tradução e grifos próprios).

Stendhal não nomeia o matemático abertamente em momento algum em *Do amor*, apenas em seus demais textos da década de 1820, quase sempre em conjunto com os cientistas franceses do início do século (cf. os textos do *Courrier anglais*). A menção as suas descobertas, porém, é bem evidente, dada a ressonância entre a apropriação de Stendhal da imagem e a novidade na época de suas teorias, como também veremos mais adiante em relação ao empréstimo stendhaliano da hipótese das estrelas negras (buraco negro) e da teoria das probabilidades. No caso das nebulosas, a descrição de sua imagem é flagrante e, veremos agora, como ela é ainda mais patente.

É no capítulo XXXII, intitulado “a intimidade”, no qual Stendhal discutirá a possibilidade de ser natural frente a uma situação amorosa, que o caráter interior de perturbação e nebulosidade em meio ao evento amoroso fica mais explícito. Nele, o escritor começa por elogiar a naturalidade (*naturel*), ao descrevê-la como uma perda de orientação, “não se sabe aonde se vai”. Diz ainda que a naturali-

dade não é uma escolha, é involuntária, o homem “sem dar por isso (...) fala uma língua que não sabe”. Descreve, a partir de então, o estado do amante diante da amada: ele perde a própria língua que lhe é familiar, passando a se comunicar em outro registro linguístico, que se confunde ao “dizer exatamente o que o grau de embriaguez do momento comporta”. Essa busca de correspondência entre língua e os sentimentos do momento, reconhece Stendhal, não é 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” (DA, p. 110-111).

O momento do apaixonamento é descrito como um desajuste: o amante, lançado em um estado de embriaguez, perde o contato com sua língua familiar e, ao tentar se comunicar, sente que sua língua “nova” não se adequa, sobra, é excessiva e destoa. Não há assim alternativa: não pode recorrer à língua familiar, ela é inadequada a seus propósitos, pois com ela, o amante se trairia e “se nos entregarmos por um instante à afetação (*l'affectation*), no minuto seguinte teremos um momento de *secura*” (DA, p. 110). Mas também não consegue comunicar seu estado real de embriaguez sem que recaia em uma “indecência de sentimento”. Por um lado, se peca consigo mesmo, ao trair seus sentimentos; por outro, peca socialmente, ao exprimir o estado em que a alma foi jogada.

A “afetação” linguística tem para o amante consequência pior que a da mera inadequação entre palavra e paixão. A traição operada para se comunicar em uma língua que não é própria à paixão amorosa interrompe o próprio processo de devaneio, trazendo a *secura* da alma. Stendhal adverte que:

O erro da maioria dos homens é querer chegar e dizer certa coisa que consideram bonita, espirituosa e comovente, *em vez de distender* (*dé-*

tendre) 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 (raccomodement)* (DA., p. 111; tradução e grifos próprios).

A partir desse trecho, pode parecer que se trata de uma escolha do amante “distender a alma”, mas essa distensão não é exatamente fruto de uma opção. Se algo pode ser deliberado é a alternativa negativa: a de *não* usar da língua afetada para manifestar seu amor, nem antes, nem depois de sentir a paixão. A língua afetada é como um bloqueio, pois quando se recorre a ela, o amor é morto.

Assim, há os homens que se expressam afetadamente, ou seja, com a linguagem calculada e emprestada da sociedade (*du monde*), “bonita, espirituosa e comovente” – esses já não podem nem começar a amar, visto que tensionam sua alma com o peso do mundo, se enrijecem de partida. E há aqueles que, ao sentirem sua alma distendendo-se, por assim dizer, recorrem à familiaridade linguística e, como os primeiros, interrompem o processo de devaneio. 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 social já não disponibiliza sua alma para a distensão como possibilidade, e aquele que a emprega “depois” tensiona novamente sua alma, saindo do estado de distensão.

Existe ainda um terceiro tipo de indivíduo, aquele que é acometido pela impressão de que sua língua familiar (anterior) foi comprometida e, conseqüentemente, sua capacidade de se expressar diante de sua paixão. E, no intervalo entre paixão e expressão, o amante, em busca da maneira de se comunicar, “delibera” em torno de qual língua usar: sabe que serão ambas inadequadas, seja ela a linguagem

mesma do amor, aquela que destoa, que será inadequada para sua amada que o escuta, seja a língua da afetação, que produzirá a secura da alma, o bloqueio do devaneio, ou, para usar os termos da citação, ela interromperia a distensão da alma. Voltamos ao mesmo lugar: parece não haver alternativa para a comunicação do amor.

Ann Jefferson (1999) constrói esse problema a partir do paralelo entre os desafios enfrentados por Stendhal em torno do amor e da escrita do romance. O nexos estaria na igual tentativa do escritor nos dois casos de fugir da cultura de mimetismo identificada por ele na sociedade francesa de sua época. Ou seja, tanto em um quanto no outro, Stendhal tentaria assegurar alguma dose de autenticidade, ou de originalidade no caso do romance, frente às saturadas versões repetidas e imitadas de modelos amorosos ou romanescos que circulavam em seu contexto.

O obstáculo tanto para escrever como para viver um amor autêntico em Stendhal, segundo a autora, estaria na própria maneira de os franceses interagirem entre si. O hábito que se afirmou especialmente no século XIX foi o de mimetizarem uma linguagem presente nos romances em torno do amor. Logo, Stendhal tentaria escapar dessa fatalidade francesa ao recorrer a sua idealizada Itália (o país desconhecido das laranjeiras da citação referida no início desta seção), onde o amor seria vivido com mais autenticidade. Isso se dava em virtude da interação própria aos italianos que, enquanto sociedade, positivaram a vivência do amor em toda a diversidade de suas manifestações, encorajando uma maneira mais natural de vivê-la, sem que os papéis a serem incorporados já tivessem tão prontamente disponíveis para a sua encenação.

Logo, desenvolve Jefferson (1999), Stendhal contrapõe à enrijecida representação amorosa por parte dos franceses o amor à italiana, que permitiria ao amante o desenvolvimento de uma postura e de uma linguagem particulares nas suas vivências amorosas. Em outras

palavras e retomando a questão colocada alguns parágrafos acima, na Itália o amante poderia usar da própria língua de seu amor sem com isso cometer uma “indecência de sentimento”. Ele não seria indecoroso, pois para ser condenado por destoar teria antes que haver uma linguagem estável e unívoca (como seria a francesa) capaz de julgar a adequação de seu idioma. É, segundo a autora, como se Stendhal visse na Itália uma espécie de plurilinguismo, que faria um contraponto à univocidade linguística da França.

Ainda assim, porém, mesmo na Itália, o problema persiste: embora a linguagem nesse país não seja inadequada do ponto de vista de uma indecência social, o amor ainda assim não é passível de ser comunicado. Jefferson dirige-se parcialmente a essa questão, ao interpretar como, em Stendhal, o amor lançaria o amante em um estado associal, incapaz de se comunicar a partir de uma linguagem e opinião comuns – dificuldade estendida até mesmo aos amigos, que seriam incapazes de oferecer qualquer consolo ao sujeito em sofrimento.

Assim, o amante em 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 (ambos no caso da França); nem com seus amigos (em todos os casos); e ainda, como argumenta Jefferson, estaria em um estado em que ele mesmo não conseguiria se restabelecer, pois ainda ocuparia uma “posição hermenêutica instável”. Tudo o que lhe ocupa é a sua amada, mas nenhuma interpretação acerca dela se fixa, explodindo em infinitas possibilidades de conformação – o mesmo elemento que confirmou sua hipótese de que “sim, ela me ama” se torna, 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, então, ainda maior do que uma questão de comunicação e não pode ser reduzido a uma inadequação estritamente linguística. Ao ocupar essa posição hermenêutica instável, sobre a qual Jefferson discute, o amante foi transformado em um estado que o escritor nomeia 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 sua condição, seus hábitos e, conseqüentemente, foi incapacitado de fazer uso de sua linguagem familiar. Para usar outra imagem tirada de uma hipótese de Laplace, o que ocorre é análogo ao que acontece com as estrelas negras ou buracos negros (*trous noirs*), fenômeno ao qual Stendhal também faz alusão como metáfora do momento de apaixonamento: trata-se de uma estrela que, em razão de sua densidade, não mais permite que sua luz escape, o que impede por sua vez que ela seja visível (Machado; Tort, 2016). Voltaremos em breve a essa imagem.

Dessa forma, não só sua linguagem se desorganiza, como ele próprio não consegue se estabilizar nessa relação, uma vez que perdera seus contornos interiores, isto é, enquanto sujeito. Sua desorientação é para consigo mesmo: como explica Stendhal, o amante “(...) perde assim as ações que teriam feito nascer as suas palavras”. São em primeiro lugar as próprias ações que fazem nascer as palavras que estão em desequilíbrio.

Para entender essa desorientação, voltemos ao capítulo. Depois de apresentar a inadequação social e linguística do indivíduo que ama como efeito dessa distensão anímica provocada pela circunstância amorosa, Stendhal confunde o leitor ao equiparar naturalidade e hábito:

Chamamos (*On apelle*) *naturalidade* ao que não se afasta da maneira habitual de agir. Não é preciso dizer que não apenas nunca devemos mentir para quem amamos, como também não devemos embe-

levar o mínimo que seja e *alterar a pureza de traços da verdade*. Pois, quando embelezamos, a atenção se ocupa em embelezar e já não responde ingenuamente, como o toque de um piano, ao sentimento que se mostra nos olhos (*DA*, p. 112; grifos próprios).

A passagem é confusa, como muitas do livro. Por um lado, ele parece estar defendendo que a naturalidade está bem próxima da maneira habitual de agirmos (interpretação da autora Ann Jefferson).¹⁹ Sem nenhum conectivo que nos faça supor o tipo de relação entre essa frase e as seguintes (recurso à elipse muito usado no livro, que omite qualquer relação de causalidade), porém, o autor passa a prescrever ao amante que não minta e não embeleze. O embelezamento e a mentira são resultado do hábito, isto é, naturalidade? Ou essas ações contrariam a naturalidade e, por conseguinte, o habitual? O embelezamento (e podemos dizer também a mentira) desvia a atenção do amante que se concentra não no amor que sente “ingenuamente”, mas na *ação* de embelezar. Ou seja, o desvirtua do próprio amor que sente, interrompendo o processo amoroso, que como vimos antes é uma distensão anímica. O embelezamento e a mentira são *ações* que enrijecem novamente a alma.

Logo em seguida, Stendhal parece nos tirar a dúvida acerca da confusão entre os termos: “(...) por causa do hábito, entregamo-nos à falta de naturalidade” (*DA*, p. 113). Dessa maneira, o autor separa os dois significados, nos levando a crer que o “chamamos” (*on appelle*) do início do parágrafo se refere ao pronome pessoal “on”, que pode ser usado para impessoalizar o sujeito da frase. Logo, esse “chamamos” pode ser entendido como “chama-se”, ou seja, a maneira habitual, da opinião comum, de conceber a naturalidade, se referindo, enfim, à confusão que há entre o hábito automático e a naturalidade.

19. Ann Jefferson (1999) segue o caminho de equiparação entre hábito e naturalidade para montar seu argumento, o que acredito que conduza a uma percepção equivocada da natureza do amor em Stendhal.

Um pouco mais adiante temos, finalmente, uma definição mais assertiva, que corrobora a interpretação acima:

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 (*la même main de bois*) (DA, p. 113; grifos próprios).

Esse parágrafo não deixa dúvidas de que Stendhal trabalha com duas acepções de naturalidade: a naturalidade do hábito e uma naturalidade que chamaremos de amorosa, dotadas de significados distintos. Caso os assemelhemos (como fazem alguns filósofos sensualistas do século anterior à obra, como Claude-Adrien Helvétius, referência nesse trecho não dita por Stendhal e que é sombra presente em todo tratado), precisaríamos criar uma separação nova: naturalidade se afastaria da sensibilidade. Naturalidade passaria então a significar aquilo que fazemos automaticamente, sem precisarmos refletir, segundo as mesmas leis constantes e *mecânicas*. Enquanto o homem de sensibilidade, diferentemente, se afeta a cada situação e responde às circunstâncias do presente, não conseguindo agir *somente* segundo o hábito introjetado. O homem sensível não é, e nem consegue ser, totalmente rígido: ele *tende a* distender a alma.

Temos assim dois significados de naturalidade: o primeiro que se confunde com hábito, responsável por enrijecer a alma, e o segundo, aproximado da sensibilidade, que provoca sua distensão. Na primeira acepção, o automatismo; na segunda, 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?” (DA, p. 113).

Mais do que uma questão de linguagem, como compreendeu Ann Jefferson (1999), 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 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. Não permite que um corpo estranho adentre na sua tessitura, antes o absorve friamente.

Ainda no início de seu livro, quando descreve as leis do amor em forma de etapas, Stendhal anuncia que após o amor nascer, a dúvida aparece, quando o sujeito está a caminho de se refazer “de seu primeiro espanto”. Esse é o momento de uma espécie de escolha (que não é, porém, voluntária ou plenamente consciente, embora possa ser), em que o amor pode morrer, porque o amante ou se *acostuma* com sua felicidade ou é “guiado pela teoria que, sempre baseada nos *casos mais frequentes* (...) pede garantias mais positivas” (grifos próprios). Tanto na ideia de costume, é possível ver o hábito se refazendo; como também no caso da teoria, que engole seu objeto evocando as ocorrências mais recorrentes já antes vividas. A teoria pede do objeto novo que confirme suas hipóteses iniciais, o que destrói qualquer potencial de inovação que ele possa oferecer – trata-se do que, em seu tratado, ele identifica como “teoria das probabilidades” (DA, capítulos XII, XIII e XVIII do Livro I).

A aproximação estabelecida alguns parágrafos atrás fica mais explícita: Stendhal estabelece uma afinidade entre a retórica classicista – a purificadora, agradável, do bom senso – e a teoria – discurso filosófico-científico –, como se ambas recorressem ao hábito diante de uma nova circunstância de conhecimento. A afinidade é ligada àquele procedimento, tipicamente francês e dos países do Norte, de redução, romanesco ou filosófico-científico. Esse hábito pode ser visto como uma maneira de *reduzir* os fenômenos do mundo à verossimilhança agradável e decorosa, no caso dos romances e peças de teatro, que fazem com que tudo seja submetido a seu critério retórico; ou do discurso teórico-filosófico, que igualmente o submete a uma única régua, seja no caso da análise dos ideólogos, que dividem seus objetos em partes racionalmente depuradas (ideias ou leis), seja ainda no caso de Laplace, que faz uso da teoria da probabilidade para determinar suas possibilidades teóricas (voltaremos ao caso das probabilidades no próximo capítulo). Em todos esses recursos, o hábito, no formato de formas discursivas, língua e procedimentos, aprisiona o objeto sem que ele se mostre em sua diferença. Dito de outro modo, embora teorias diferentes sustentem empreendimentos particulares, elas guardam uma afinidade formal-discursiva.

Já o sujeito sensível, frente ao corpo estranho, diante do imprevisível, é perturbado de tal maneira que não encontra os sentimentos que há pouco orientavam suas ações, sua 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, sobre a qual nos informou Ann Jefferson (1999) – ele não consegue se desfazer do espanto e da dúvida, não consegue projetar hábitos, nem teorias – não recorre, a princípio, a nenhuma forma.²⁰

20. Outros comentadores notam essa instabilidade hermenêutica discutida por Jefferson (1999) no texto de Stendhal. Cf. Hunter, 2008; e Dames, 2002. Os dois autores entendem essa instabilidade como uma recusa ao mundo objetivo, uma maneira de

A distensão da alma, provocada pelo amor em uma alma sensível, enfim, afrouxa o hábito, de maneira a torná-la uma nebulosa ou um buraco negro – sem luz, denso, sem forma (a relação entre os dois fenômenos é estabelecida por Stendhal quando associa-os igualmente ao momento do verdadeiro apaixonamento). Esse relaxamento, portanto, não pode ser feliz e tranquilo: se por um lado o amante alcança algo inaudito, expande sua percepção e conhecimento, se afasta do habitual, isso se dá às custas de sua perda de orientação – em última instância, uma perda de si como ele se reconhecia. Seus parâmetros se veem perturbados, o que coloca *toda* sua maneira de conhecer em questão.

O amor de Stendhal, como Jefferson, ressoando outros comentadores, nota, não é feliz. Ou melhor, não é uma tranquila felicidade, fruto de uma paixão calma (como muitos pensadores da época, como Tracy, tentam fazê-lo ser ao domesticá-lo). Ele é perturbador. Porém, essa perturbação do amor verdadeiro precisa ser posicionada e tensionada por seu oposto, que não é, de modo algum, 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.

O modelo don Juan em meio ao tédio: o signo da vaidade

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

atenção desatenta. Voltaremos especialmente ao argumento de Dames, que vê nessa desatenção a escolha de Stendhal pelas metonímias, em oposição às metáforas, pois elas produziriam um conhecimento simbólico acerca da realidade, símbolo que pouco teria a ver com o objeto amado. Essa é a mesma direção do argumento de Roland Barthes, em “Malogramos ao falar do que amamos”, ensaio de *O rumor da língua*, (2012), ainda que valorize o recurso stendhaliano à metonímia em seu romance tardio *A cartuxa de Parma*. A discussão com esses autores só pode ganhar lugar, porém, depois de estabelecermos algumas bases do sistema de pensamento stendhaliano. Cf. Downes (2003) para um contraponto ao argumento dos três autores.

literária: don Juan e Werther. No capítulo LIX do livro dois, Stendhal diz que o primeiro se refere ao protagonista 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 de Jean-Jacques Rousseau, igualmente famoso na época (1712-1778), *Júlia ou A Nova Heloísa* (1761). A descrição feita por Stendhal importa menos, no entanto, pelas referências literárias em si do que pelo modo como as interpreta e pelos tipos que cria a partir delas.

O 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. Em vez de se perder nos devaneios (*rêveries*) encantadores da cristalização, pensa como um general no êxito de suas manobras e, numa palavra, *mata o amor*, em vez de gozá-lo mais do que ninguém, como crê o vulgo (*DA*, p. 237-238; grifos próprios).

Assim, a amada de um don Juan é uma realidade fria, incorporada e manipulada pelo amante, por seu hábito mais imediato, significada pela primeira naturalidade. 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 circuns-

tâncias. 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*) (DA, p. 240). 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 amor-paixão, ao verdadeiro amor.²¹

O tipo don Juan tem um lugar fundamental no argumento geral de Stendhal por ser ele um personagem que amalgama características do indivíduo que vive uma das formas de amor tipificadas no início do texto, o que ele chama de “amor-gosto”, contra o qual coloca o verdadeiro amor-paixão. Esse personagem-tipo vive o amor de uma maneira historicamente determinada, já aludida na primeira parte deste capítulo: a da sociabilidade cortesã francesa. O sujeito que a vive se movimenta no interior da sociedade, *du monde*, e carrega alguns valores de sua época: propriedade (*bienséance*), bom gosto, adequação etc. Ele encarna o indivíduo das belas letras francesas, nascido da aliança entre a “corte e a cidade” (*la cour et la ville*). Como diz Stendhal:

O amor-gosto (*l’amour-goût*), o que reinava em Paris por volta de 1760 e que encontramos nas memórias e nos romances da época, em Crébillon, Lauzun, Duclos, Marmontel, Chamfort, a sra. d’Épinay etc. etc.

É um quadro em que tudo, até as sombras, deve ser cor-de-rosa, onde nada de *desagradável* deve entrar sob nenhum pretexto e sob pena de pecar contra os costumes, o bom-tom, a delicadeza etc. Um homem de bom nascimento *sabe de antemão todos os procedimentos*

21. Muriel Bassou discute uma questão semelhante a essa, mas no que se refere à distinção em Stendhal entre amizade interessada e verdadeira amizade. Cf. Bassou, 2013.

que deve ter e encontrar nas diversas fases desse amor; nada tendo de paixão ou de imprevisto, não raro ele tem mais delicadeza do que o amor verdadeiro, pois *tem sempre muito espírito; é uma fria* e linda miniatura comparada a um quadro de Carraches, e, enquanto o amor-paixão (*l'amour-passion*) arrebatava-nos contra todos os nossos interesses, *o amor-gosto sabe sempre se conformar a eles* (DA, p. 27; uma alteração feita da tradução da edição brasileira, a saber, em vez de usar a palavra “adaptar” para “conformer”, utilizo mais literalmente “conformar” e grifos próprios).

O amor-gosto é, assim, um fenômeno histórico, contingente, localizado entre o século XVII e XVIII. Stendhal, para construir seu tipo, toma como referência o amor cortesão na França, característico de uma época e de um estamento social. Nele, o amor é vivido de uma maneira específica, de um jeito agradável, com propriedade, com gosto, bom-tom – todos valores associados aos “*honnêtes gens*”.

O don Juan cortesão encarna, portanto, parte desses valores, sabe agir segundo eles, porque precisa se adaptar à ordem da qual faz parte para ser bem-sucedido, ao mesmo tempo que escapa ligeiramente a eles, fazendo uso de certa intrepidez e ousadia. É como se o amor-gosto fosse o “tédio tranquilo”, já o don Juan o “tédio agitado”, como em citação já mencionada: faces de uma mesma moeda. O don Juan, na verdade, além de tipo stendhaliano, personifica, na tradição literária europeia da época, um modelo de indivíduo, em geral do gênero masculino, de moral duvidosa, conquistador, da literatura libertina setecentista, que coloca o prazer como a fonte privilegiada de sua felicidade.²²

22. Sobre a centralidade do prazer e o modelo antropológico da literatura libertina do século XVIII, cf. Monzani, 1996.

As categorias amor-gosto e don Juan, porém, resistem à definição plena, quando o escritor alude à “origem” desses costumes, no século XVII:

Admiro os costumes do tempo de Luís XIV; passava-se sem parar e em três dias dos salões de Marly aos campos de batalha de Senef e de Ramillies. As esposas, as mães, as amantes estavam em contínuos transes. (...) A presença do perigo conservara na língua, única imagem semelhante que nos resta daquele tempo (por causa da regra de dignidade na literatura), *uma energia* e uma franqueza que hoje não ousaríamos aventurar; mas também o sr. de Lameth matava o amante de sua mulher (*DA*, p. 150; grifos próprios).

O amor-gosto, moralmente orientado segundo os preceitos de um gosto adequado e digno, tem, em sua origem histórica, uma espécie de energia e franqueza, que permitia aos amantes causarem os transes de suas mulheres, tomadas por algum sentimento mais passional, não apenas “agradável”. O que admitia esse desvio era o uso da linguagem – ou ainda, o perigo passível de se ver em seu uso, como se Stendhal visse nela, único testemunho da época, “as *ações* que teriam feito nascer as suas palavras”. Assim, mesmo a pintura de seu tipo, em sua forma genérica, é colocada em questão quando Stendhal aproxima sua lupa para tentar compreender as *pulsões subjacentes*, uma *energia*, que deram vida àquelas manifestações exteriores que, mais adiante historicamente, sofrerão uma perda de energia, certo esgotamento, até o ponto de se tornar agradável.

Stendhal compreende que houve uma transformação no tipo de energia produzida ao longo dos séculos, desde o XVII, mas especialmente na passagem entre o XVIII e XIX, interpretação corroborada tanto em seu *Racine e Shakespeare* (2005 [1823]), quando comenta a diferença radical entre os costumes e os prazeres dos indivíduos do

1780 e 1823; assim como em mais um de seus idealizados prefácios ao *Do amor*, de 1842, escrito meses antes de sua morte, em que tenta apontar o ponto de virada da radical transformação de *caráter* do francês. Essa diferença parece destacar que havia nos sujeitos desse longo período de dois séculos, na linguagem, mas também no amor, certa energia, apesar da forte veia purista e moralista do amor-gosto.

O modelo don Juan cabe também no amor-de- vaidade, um tipo ligeiramente diferente do amor-gosto, que corresponde a outro período histórico, o da Restauração – ou seja, especificamente associado ao período em que Stendhal escreve. Em um dos poucos fragmentos da primeira versão do manuscrito (como já mencionado, pode-se considerar que houve quatro fases de escrita do texto), não há esse último tipo, do amor-de- vaidade. Ele aparece em algum momento posterior, talvez quando o escritor retorna à França e vê que há algo de diferente entre o amor do cortesão e o amor do burguês, que antes apareciam sob uma mesma rubrica. Essa correção aditiva pode apontar para uma perspectiva histórica mais acurada por parte do autor: além de uma aproximação entre os dois pela *paixão* que alimenta a ambos, a vaidade, Stendhal também estabelece uma distância de *forma* entre os dois tipos.

Assim, vez ou outra, ao longo do livro, o autor os confunde, mostrando como ambos, na verdade, são equivalentes produtos de vaidade. Em outros momentos, porém, é possível considerar esses dois amores como correspondentes a dois períodos historicamente determinados e diferentes, respectivamente, o Antigo Regime e a Restauração Francesa. O amor-gosto é, por um lado, um tipo agradável de amor, que se adapta perfeitamente a essa ordem social específica e, por outro, “é verdade que, se tiramos a vaidade desse pobre amor, resta bem pouca coisa”. A vaidade a que ele se refere é alimentada pelos diversos jogos da corte e da ambiguidade entre o desejo do agradável e a saída do tédio pela paixão, ambos presentes nesse tipo de sociedade figurada pelo autor.

Enquanto no amor-de- vaidade, diferentemente, “a imensa maioria dos homens, sobretudo na França, deseja e tem uma mulher da moda, assim como se tem um belo cavalo, como algo necessário ao luxo de um rapaz” (DA, p. 28), se referindo mais diretamente ao mundo burguês francês oitocentista. Logo, menos agradável, menos de bom-tom, ele se define pelo consumo e pela moda, não pela sociabilidade. Nos dois casos, porém, temos o mesmo tipo de procedimento donjuanesco: por um lado, a paixão da vaidade como o maior motor de seu amor; por outro, e como consequência da paixão da vaidade, a adaptação aos valores específicos da sociedade (conformação motivada pela vaidade).

De qualquer forma, nos tipos encarnados pelo modelo don Juan, a despeito da mesma paixão que os alimenta, a experiência amorosa é misturada à socialização contingente, sendo muitas vezes estritamente determinada por ela. Nesses casos, é como se o discurso mundano, *du monde*, 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, distensão da alma. Ela permanece enrijecida, ordenada pelas formas assimiladas socialmente por esses amantes. Em suma, paixão e formas são produtos de suas sociabilidades.

Já o tipo Werther é de *natureza* oposta: ele é, de imediato, sensível. Possui uma alma terna, sempre se expõe ao ridículo. Desse modo, o modelo Werther se constitui como alteridade em relação ao Don Juan: ele não é nem adequado ao meio social, nem é orientado pela vaidade. Apesar do caráter antissocial, porém,

(...) o amor à la Werther 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 (DA, p. 235; grifos próprios).

Além de a oposição entre os dois personagens ser construída em termos sociais, i.e., em relação ao lugar que ocupam no meio do qual fazem parte e às virtudes que incorporam, o contraste é estabelecido também a partir de 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 (alma que, para Stendhal, não é uma instância desencarnada, voltaremos a isso). E o amor que Stendhal defende como verdadeiro amor se associa ao segundo sujeito e tem tonalidades românticas: 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 e determinado; o segundo, aberto, expansivo, autorreflexivo e indeterminado.

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, para retomar a discussão do início deste capítulo, o que está em jogo é a complicada questão da mediação. A apreensão “imediate” da realidade é fruto da naturalidade do hábito. Stendhal, como os sensualistas, entende que as mediações sociais do hábito foram radicadas nos sentidos, de modo que a mediação é experimentada *como se* fosse imediata – *natural* porque automaticamente:

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 (*n'être jamais affecté volontairement*); 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 (*DA*, p. 113-114; grifos próprios).

Novamente, o trecho é crítico. No entanto, 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 amorosa para a consciência, ou seja, torná-la uma vontade de ação, ela se torna, porém, artificiosa, tendo como resultado uma afetação. A vontade consciente de ser natural afeta, assim, a naturalidade primeira, amorosa.

O impasse stendhaliano, em suma, se apresenta da seguinte forma: por um lado, automaticamente, os amantes, diante da circunstância amorosa, reagem por meio dos hábitos radicados nos músculos, pela memória do próprio corpo; por outro, porém, se se desejar ser natural com a amada, o indivíduo afeta a naturalidade, não alcançando de fato a franqueza de uma *naturalidade involuntária*. Abre-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 do amado pelo amante. Logo, a própria ideia de naturalidade amorosa é colocada em xeque, 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 enraizados nos sentidos, se assemelham à naturalidade primeira, verdadeira. Mesmo que de difícil discernimento, porém, Stendhal permanece guardando uma parte que julga estar alheia às interferências da vontade ou dos hábitos, ponto fundamental para que se compreenda com qual concepção de indivíduo Stendhal lida para conceber sua teoria do conhecimento.

O tipo Werther ou Saint-Preux, assim sendo, deve ser tomado com uma pitada de sal. Stendhal o descreve como um sujeito sensível que, ao ser acometido pelo amor, 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* [en interceptant le jour] com suas copas densas e erguidas até o céu, lançam uma espécie de horror nas almas não temperadas pelo *perigo*.

Depois de ter errado penosamente como num labirinto infinito cujos múltiplos desvios impacientam o amor-próprio, de repente dobramos uma esquina e nos encontramos num mundo novo, no delicioso vale de Cachemira de Lalla-Rook (*DA*, p. 243; grifos próprios).

Insisto, com essa citação, na imagem de Stendhal, que vê (da perspectiva do don Juan, aquele capaz de fazer uso das formas) 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 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, assim, não é o mesmo que interesse.

Temos, então, mais um elemento para interpretar esse confuso emaranhado: a ideia de interesse, palavra realmente chave para as relações que Stendhal cria entre seus tipos. Interesse tem aqui afinidade com amor-próprio, ou seja, é o que permite que um indivíduo aja em benefício de sua própria conservação, física ou moral, voluntária ou involuntariamente. O amor-paixão, assim, se situa para além dessa lógica e, veremos como, em Stendhal, ele só pode se manifestar quando escapa à vontade. A vontade (desejo dirigido, para Tracy, cujo vocabulário Stendhal usa com frequência) (Tracy, 1970), com efeito, é do âmbito da autoconservação em *Do amor* e se apresenta conformado em ideia, posto que é a forma dada a uma sensação ou a uma paixão depois de trazida à consciência. O amor-paixão, porém, “é como a febre, nasce e se apaga sem que a vontade tenha qualquer participação nisso” (*DA*, 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, isto é precisamente com aquela dimensão que não pode ser simplesmente destacada como manifestação explícita (exteriorizada como ideia). É, assim, sobre o involuntário que Stendhal concentra sua atenção: no hábito que se introjeta e enrijece os próprios músculos do corpo, inclusive o cérebro, sítio da mente/espírito (compreendido pelo autor como um músculo, em conformidade com as teorias dos fisiólogos da ideologia [Pion, 2010]), o que acarreta o tensionamento da alma; mas também na parte que pode escapar a ele.

Enquanto o mundo se apresenta claro e nítido aos olhos do Don Juan, *imediatamente* porque automaticamente é forma; as sensações e ideias imediatas do tipo Werther foram enevoadas diante da paixão, pelo efeito de uma distensão involuntária. O que passa a mediar a relação sujeito e objeto é 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 (como é a metáfora de Descartes acerca do conhecimento mediado por ideias inatas, a qual faremos alusão mais adiante) cria um problema específico acerca de como se conhecer o objeto que se ama e o próprio fenômeno amoroso.

É na relação estabelecida entre desejo e realidade que reside a diferença *fundamental* 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, seja pela mentira, pelo embelezamento, por decoro ou por teoria, que fagocita o objeto, o manipula, provocando a sensação de uma efêmera saciedade; em Werther, porém, o indivíduo permanece, para usar os termos de Jefferson, 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 assaltado 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. Quando provocado, ele pode reagir 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. É precisamente essa projeção que Stendhal chama de cristalização, que por sua vez pode ser de duas naturezas: uma que mata e outra que não mata o amor.

O principal obstáculo acerca do conhecimento e escrita do fenômeno amoroso surge da premissa sensualista, assumida de partida pelo autor, da experiência do amor. Tanto analista, quanto leitor, porém, 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, ações, ideias e linguagem, provocadas pela circunstância amorosa. Hábito aqui é compreendido como uma forma projetiva, de discurso ou de ideias, que ordena a percepção, dando-lhe significado. Logo, o amor desloca o sujeito para uma espécie de per-

cepção 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, efeito do objeto sobre os sentidos.²³

Assim, em *Do amor*, o fenômeno amoroso é um evento que, ao assumir o lugar de objeto de investigação, provoca uma consideração acerca da possibilidade de seu próprio conhecimento, colocando em evidência a maneira pela qual o pensamento em geral e sua materialização pela linguagem são elaborados. Tentando ser mais precisa, embora essa mesma conclusão vá ser desenhada com mais cuidado mais adiante: 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, como veremos, 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 a figura 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 (veremos já como esses três termos coincidem), que se

23. Devo a Lígia Diniz e a sua interpretação acerca de Charles Sanders Peirce, semiólogo do século XIX, em *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária* (2020), a possibilidade de entender a experiência amorosa em Stendhal como estratificada em três camadas de percepção distintas.

convertem em condensações, como ações, conhecimento, discursos, procedimentos, ordenação e, também, em linguagem.

A intenção persuasiva stendhaliana, discutida inicialmente neste capítulo 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, um abalo dos hábitos e das categorias do conhecimento, provocado por um texto que não leve o leitor à organização e à assimilação ordenada do espírito, mas a seu oposto, à desordem. Stendhal mimetiza, assim, uma desordem, entendendo logo, porém, que ela não produz o efeito almejado.

A premissa de seu discurso sobre os 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 oposto ao purista, concorrente, no início do período dito classicista, da reforma da língua francesa:

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* (DA, p. 343; grifos próprios).

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 (DA, p. 344).

A alusão à retórica barroca é evidente, efetivamente sua afiliação retórica. Novamente, porém, a afiliação é muito pouco precisa e se estabelece especialmente como uma maneira de contraste a algo que ele entende com algum desprezo: a moralidade e o estilo legados pelos letrados mundanos franceses. 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”.

Agora, no entanto, quero propor que é possível ver a “felicidade” de seu livro: como Stendhal escapa à ininteligibilidade e elabora algumas soluções para o dilema de como escrever sobre um estado fundamentalmente sem forma, recorrendo, de maneira apenas aparentemente paradoxal, a diversas formas. Sairemos, para usar os termos do próprio autor, da nebulosa para as estrelas – para ir direto ao ponto: analisaremos a cristalização, a figura central de seu escrito.

CAPÍTULO 2

A forma e os artifícios para a produção de um discurso amoroso

Stile of the Love [forma pela qual Stendhal se refere ao manuscrito sobre o amor em seus escritos íntimos – em inglês, no original]. 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 (tradução própria).

Stendhal, *Diário*

O pensamento newtoniano era à primeira vista um tipo maravilhosamente límpido do pensamento fechado; dele não se podia sair a não ser por arrombamento.

Gaston Bachelard, *O novo espírito científico*

(...) para se transmitir, cavalgar em ideias.

Henri Bergson, *O pensamento e o movimento*

Discursos, ideias, linguagem, fenômenos

Abordagem analítica

Até agora, segui a sugestão de Prévost de que *Do amor* não acompanha uma ordenação ou composição redonda (Prévost, 1974) e propus que, se há um princípio de organização formal no tratado, ele não obedece à lógica do que Stendhal entende como forma filosófico-científica na época em que escreve, a saber, o modelo dos discursos dos ideólogos. A finalidade declarada do escritor

é conhecer o amor cientificamente, mas o discurso científico filosófico (o qual ele diz escolher em detrimento do romance) impõe a ele uma série de constrangimentos, tornando-se um *meio insuficiente* tanto para o próprio conhecimento da paixão, como também para a sua comunicação.

Na parte dedicada à concepção de naturalidade em *Do amor*, discutida previamente, debateu-se acerca da hipótese de Stendhal de que, no verdadeiro amor, o sujeito transforma-se em uma nebulosa: quando diante de uma circunstância amorosa, o amante sofre perda de orientação, tem sua capacidade hermenêutica comprometida e percebe a deficiência de sua linguagem. Esse encadeamento foi assim proposto com o objetivo de explorar os obstáculos para compreensão stendhaliana científica do amor: se a suposição primeira é de que o sujeito deve ter experimentado o amor para então conhecê-lo, a pergunta que se impõe é como conhecer o amor quando, ao senti-lo, as categorias prévias de conhecimento não se adequam à vivência imediatamente analisada – ações, sentimentos, hábitos e linguagem perdem a capacidade de interpretar um objeto imprevisto (qualidade, aliás, que torna-o amado). Fazer uso delas equipara o sujeito cognoscente, como vimos, a um don Juan, que manipula o objeto/amado ao projetar seu hábito sobre ele, e nesse movimento mata o conhecimento proporcionado pela circunstância amorosa particular.

Ao ser transformado em uma nebulosa, o sujeito também se depara com um problema de linguagem: como comunicar esse objeto incomunicável por uma linguagem comum, já que ela, como as categorias de conhecimento, se projeta sobre o objeto fazendo sumir sua dissonância? A questão da linguagem é problema central para entender se o livro deve ou não ser lido como ciência, questão que precisa vir da comparação com as noções sobre o assunto das correntes filosófico-científicas às quais Stendhal diz se filiar e com os padrões e modelos de conhecimento da época. Voltarei com mais atenção a

essa questão nos próximos capítulos, a partir dos desdobramentos teóricos das correntes e modelos epistemológicos em disputa ao longo do século XVIII e início do XIX na França. No momento basta indicar essa dificuldade e, levantada pelo autor, como um problema duplo: um obstáculo epistêmico (de abordagem ou de método) e outro de ordem linguístico-comunicativa (ou ainda mimética).

Começemos pelo primeiro ponto, que não é dissociado de modo algum do segundo. No que diz respeito à abordagem, Stendhal *a princípio* aposta em um modelo analítico, como o de Destutt de Tracy, que decompõe um fenômeno para compreendê-lo. O escritor produz uma primeira classificação do fenômeno amoroso em tipos: a partir da diversidade de suas manifestações, abstrai algumas formas arquetípicas. Depois, ele observa o que as generaliza, realizando a decomposição do fenômeno em elementos presentes em todas as suas formas, encadeando suas leis de funcionamento, suas etapas consecutivas.

Esse é um procedimento epistemológico conhecido do século XVIII. Como Ernst Cassirer discute, houve uma revolução metodológica do século XVII para o XVIII, quando os filósofos setecentistas abandonaram o que ele chama de “espírito de sistema”, passando ao “espírito sistemático”. A maior diferença entre os dois métodos residiria no fato de o segundo buscar a ordem do funcionamento dos fenômenos em sua própria lógica, na procura de sua estrutura interna, rejeitando o edifício doutrinal metafísico, base do conhecimento do mundo no século anterior. Toda verdade encontrada acerca do fenômeno não seria produzida por meio de uma antecipação conceitual, mas a partir de uma articulação demonstrada *nos* fenômenos. Esse princípio seria sustentado a partir de um procedimento intelectual geral dividido em duas partes: o de decomposição, separando os elementos principais e simples, irreduzíveis, de um determinado fenômeno; e o de recomposição, tarefa de *reconstrução* do fenômeno analisado – ou seja, de suas partes decompostas – em uma nova to-

talidade *racional* capaz de exprimir sua própria ordem de funcionamento, sua verdade (Cassirer, 1994).

Lembremos aqui do que argumentamos, então, no início do capítulo anterior, quando expomos as intenções de Tracy de transformar seu discurso em uma experiência do pensamento em si. Na mesma introdução, ele esclarece:

Ter ideias, expressá-las, combiná-las são três coisas diferentes, mas intimamente relacionadas. Essas três operações podem ser encontradas na menor frase: elas são tão confusas, são executadas tão rapidamente, se repetem tantas vezes em um dia, em uma hora, em um momento, que a princípio parece muito *difícil de desembaraçar* como elas acontecem em nós. No entanto, você verá em breve que esse *mecanismo* não é tão complicado quanto você pode pensar. Para ver com *clareza, basta examiná-lo em detalhes*; e agora você sente que é necessário conhecê-lo *para ter certeza de ter ideias verdadeiras*, de expressá-las com *exatidão e de combiná-las com exatidão*; *três condições sem as quais só podemos raciocinar ao acaso* (Tracy, 1970; tradução e grifos próprios).

O ideólogo procede, sem qualquer ambiguidade, de forma analítica: quer discernir e separar operações que compõem o pensamento, ocorridas simultaneamente no dia a dia. Essa primeira etapa analítica, no entanto, não é exposta como simples conclusão. Tracy convida o leitor a ralentar seu raciocínio, para vê-lo em detalhes, podendo assim adquirir *consciência* de seu movimento e de seu mecanismo. Pode *corrigir*, com isso, as suas partes “defeituosas” por meio de uma tomada de consciência, para *evitar o automatismo*. Da análise, assim, emerge o *fundo* do pensamento: a *unidade* de seu próprio *mecanismo* e suas leis de funcionamento – conhecimento que, ao se ter consciência, é possível de prevenir, nos termos de Tracy, *de se raciocinar ao acaso*.

A teoria de Tracy, como a de muitos outros autores desse período, está estreitamente ligada a seu projeto político, especificamente, em seu caso, de “ideologia racional”. Seu estudo das ideias é o ponto de partida para a compreensão do funcionamento do fenômeno do pensamento humano, ou seja, para a determinação de suas leis mentais e fisiológicas, o que possibilitaria a correta condução do indivíduo para uma vida social feliz. A partir do método analítico, assim, o ideólogo tentaria garantir ao indivíduo o caminho natural de sua felicidade (Eagleton, 1997). Em vez de se raciocinar ao acaso, dessa forma, o ser pensante, ao conhecer a *maneira* pela qual adquire ideias, guiaria a si próprio para aquilo que, *racionalmente* estabelecido, lhe faria *naturalmente* feliz, em uma espécie de encaixe perfeito.

No início do século XIX, assim, embora com algumas especificidades sobre as quais falaremos apenas no último capítulo, Tracy toma de empréstimo do século XVIII o método e a premissa que caracterizam, para alguns historiadores da ciência, a grande virada do conhecimento moderno, com o impacto difuso da teoria de Isaac Newton (1643-1727) nos diversos campos, não apenas na física propriamente dita (Head, 1985).²⁴ Na verdade, ele compartilha, em primeiro lugar, da crença geral que foi gradativamente ganhando espaço no referido século: a de que o matemático e físico inglês havia descoberto a linguagem da natureza, tanto a que ela falava, como a que ela obedecia (Prigogine; Stengers, 1991). A confiança de Tracy é a de que, por meio do método analítico, ele poderia fazer a natureza moral dos homens falar, descobrir suas leis para poder se adequar mais perfeitamente a seu funcionamento e postular aos indivíduos a coincidência desejável entre o sujeito e a sociedade (Goetz, 1989).

24. Sobre o impacto da ciência newtoniana na constituição dos saberes do século XIX na Europa, além do livro de Cassirer já aludido, cf. Prigogine; Stengers, 1991; Rossi, 2001; Bachelard, 1968.

Existe um paradoxo na iniciativa de Destutt de Tracy, já sugerido por mim no capítulo anterior. A corrente filosófica da ideologia, enquanto ciência das ideias, surgiu como um esforço para engendrar o grande sonho iluminista (ou pelo menos de uma de suas vertentes, se concebermos o Iluminismo como um amplo e plural termo)²⁵ de tornar o mundo totalmente transparente à razão. O ideólogo se entenderia como responsável, assim, por investigar “a natureza da consciência” para criticar, a partir desse ponto de referência, a ideologia como sistema de ideias adquirido pelos seres pensantes/cidadãos e corrigi-la. No entanto, como assevera Eagleton, “essa crítica da ideologia era na verdade, ela própria, uma ideologia” (Eagleton, 1997).²⁶

Apesar de os ideólogos, e em especial Tracy, compreenderem a origem sensível-material das ideias e seu caráter contingente na constituição de nossa consciência, eles acreditaram ter encontrado um espaço imune à ideologia, a saber, o espaço do entendimento humano garantido pelo método e também pelo discurso (já voltaremos a ele) (Head 1985). Empregando o método, assim, seria possível afastar a ideologia de si mesmo e, no mesmo movimento, reconhecer a ideologia dos outros, ou ainda, de forma mais ambiciosa, identificar o mecanismo que processa e cria sistemas de ideias para conseguir controlá-lo.

A crença na capacidade de afastamento da própria ideologia é aliada a outra, fundamental para o plano social de Destutt de Tracy: trata-se da confiança no potencial da gramática para seu projeto político (Goetz, 1993), confiança compartilhada por muitos pensadores sensualistas do século anterior que atribuíram à linguagem uma

25. Cf. Pocock, 2008 para a história do conceito de Iluminismo e alguns limites em relação a sua definição; cf. Van Damme, 2014 para um conceito bastante amplo de Iluminismo.

26. Sobre a concepção antropológica sensualista, compartilhada com a ideologia, cf. Monzani, 2011.

função de auxiliar no progresso da cognição humana. Como bem sintetiza Ricken acerca da posição sensualista, esses pensadores, de forma mais ou menos radical, acreditavam que o desenvolvimento do pensamento tinha umnexo estreito com o da linguagem, assim como a linguagem era aperfeiçoada pelo exercício do pensamento. Pensamento e linguagem, assim imbricados, seriam resultado da tentativa dos indivíduos de pensar, nomear e conhecer a experiência sensível em consonância com as necessidades humanas de cada contexto (voltaremos ainda no último capítulo ao modelo antropológico que sustenta essa visão sensualista acerca do conhecimento).

Nas teorias de inspiração sensualista, nesse sentido, as “ideias” (aquelas dos discursos de Tracy) deviam ser associadas a palavras, assumindo, com isso, a posição de signos de objetos *experimentados sensivelmente* pelos indivíduos. Por meio das palavras, na teoria do inglês John Locke (1632-1704), que assimila e condensa muitas das discussões seiscentistas francesas em torno do problema filosófico envolvido na linguagem, o pensamento se desenvolve com mais facilidade, especialmente quando os signos refletem *os sentidos* das coisas de maneira clara e precisa. Quanto maior a precisão da linguagem, maior é a capacidade de se pensar por meio dela e mais sofisticado é o conhecimento acerca da realidade (Ricken, 1994).

É o abade de Condillac, no contexto francês do século XVIII, que oferece à discussão seu maior desenvolvimento e rigor filosófico no interior da concepção sensualista. A obra dele também é a base filosófica admitida a partir da qual Tracy constrói seu sistema ideológico, pegando de empréstimo parcialmente suas reflexões e premissas em relação à linguagem e à importância das palavras para a manipulação do conhecimento acerca do mundo. Veremos ainda, no último capítulo, como há uma ponte entre sua teoria antropológica e o modelo de subjetividade stendhaliana em *Do amor*.

Tomando como ponto de partida as ideias de Locke, o filósofo francês considera também que a linguagem e o pensamento se desenvolvem mutuamente e que, portanto, os nomes dados às coisas devem passar por um processo consciente de apreensão intelectual, evocando assim a importância da precisão da linguagem para o progresso do conhecimento. Ele alerta, porém, acerca da imprecisão inerente à linguagem, ao adotar a posição chamada nominalista, isto é, de que os nomes são nomes e não correspondem às coisas (ou ao sentido das coisas). Na verdade, os nomes são resultado do efeito dos objetos sobre os sentidos, que operam, por sua vez, em prol do interesse/necessidade dos indivíduos (Ricken, 1994).

Como explica Lourenço Silva (2021), em Condillac, a questão da linguagem se conecta à do método analítico. Sem entrarmos ainda nos detalhes do sistema teórico do filósofo sensualista, antecipo a conexão estabelecida por Silva: o abade compreende que o indivíduo conhece o exterior pela experiência tendo como ponto de partida um campo perceptivo total, dentro do qual são inscritos e discriminados elementos, como partes de uma totalidade. As partes são reconhecidas como tais à medida que o sujeito as destaca de um todo sensível indiferenciado, quando as sente como uma sensação diferenciada das demais concorrentes – é o que Condillac, como nota Silva, nomeia de “atenção”. O método analítico, para o filósofo, não é uma invenção de uma corrente nem de uma época específicas: ele é o modo natural por meio do qual a percepção do indivíduo opera, que pode ser, contudo, aprimorado.

As relações estabelecidas entre as partes discriminadas pela atenção, que vão se acumulando e interagindo na alma do sujeito, são propriamente *conhecimento* acerca dos objetos exteriores. Como formula Silva:

(...) dividir em sensações um objeto que se apresentou em bloco é o

que o abade chama de *analisar*, algo que depende do tato e dos signos. Condillac nunca deixa de insistir sobre o papel dos signos para a análise. Ao mesmo tempo, entretanto, essas sensações *já estavam lá* como diferentes aspectos que compõem uma mesma coisa, aspectos que todavia só venho a conseguir discriminar *posteriormente* (Silva, 2021, p. 163; grifos próprios).

As sensações provocadas por um objeto total exterior, portanto, se apresentam em bloco a um indivíduo, como um grande contexto *indiscriminado* de sensações, a partir da relação sujeito e mundo. O indivíduo, ao colocá-las sob sua atenção, as discrimina em partes e as nomeia, substituindo-as por signos. Para Condillac, ainda segundo Silva, os signos não correspondem perfeitamente às partes, assim como não podem, em seu conjunto, jamais referir-se ao todo do bloco. O que os signos, porém, possibilitam é a constituição de um complexo discriminado de pontos de vista/sensações acumulados que, ao ser, na medida do possível, precisamente nomeados e relacionados, podem oferecer conhecimento acerca de um objeto, em sínteses que só podem ser parciais porque são resultado de um acúmulo que nunca coincide com o objeto total, nem mesmo com a percepção total.

Nesse sentido, a linguagem auxilia o pensamento na medida em que ela possibilita a operacionalização das diversas sensações adquiridas pelo campo perceptivo ao torná-las signos. Eles oferecem pontos de referência a partir dos quais o campo perceptivo inscreve novos elementos, permitindo relações que se acumulam e interagem entre si. Na teoria do conhecimento sensualista, pode-se dizer, enfim, que há um sujeito cognoscente “prévio” à interação com novas circunstâncias, constituído pela sua experiência anterior (individual e social), isto é, do conjunto de elementos inscritos no campo perceptivo; e que a inerente parcialidade des-

sas diversas ideias-signos adquiridas torna a percepção do objeto sempre aberta a novas perspectivas e ao progresso – caso se compreenda a própria fragilidade da linguagem/método humano em relação ao conhecimento da realidade.

Ora, é essa percepção da fragilidade dos métodos e linguagens disponíveis para o conhecimento do mundo que a teoria de Tracy abandona do sensualismo de seus predecessores. Em vez de apostar na limitação do entendimento humano (como alguns pensadores sensualistas setecentistas além de Condillac acreditaram), o ideólogo crê na possibilidade de adquirir não apenas alguma certeza acerca do mecanismo que informa o pensamento, como ainda em sua capacidade de manipulá-lo e corrigi-lo para a boa condução da sociedade, tendo como finalidade uma linguagem precisa, como que expurgada de sua dimensão material e contingente inerente (confiança semelhante, afinal, a dos classicistas puristas discutidos no capítulo anterior). Com ideias-signos corretas, o pensamento-sensação deixaria de vagar sem direção; não seria conduzido apenas pela atenção não consciente (involuntária).

Logo, por mais que reconheça nominalmente alguns limites do pensamento humano, sua retórica denuncia sua crença no contrário, como visto nos trechos já citados. Além de seu explícito otimismo com sua solução ideal, graças às descobertas proporcionadas por seu método analítico e ainda pelos recentes achados da fisiologia (sobre os quais voltaremos a falar só no último capítulo), sua crença na transparência da razão se dá a ver com a paridade que estabelece entre sensação/percepção e ideia. Ou ainda, na convicção de Tracy de, pelo pensamento, efetivamente englobar a sensação, dominá-la, por meio da ideia-signo, admitindo assim que aquilo que escapa nada mais é do que mera particularidade – não insuficiência ou limite do instrumento de conhecimento (Head, 1985).

A posição de Stendhal, nesse contexto das premissas metodológicas e discursivas sensualistas, é complexa. Em *Do amor*, ele opera bem claramente com a primeira etapa do procedimento intelectual da ampla corrente, quando toma de empréstimo, inicialmente, sua abordagem filosófico-científica: com o objetivo de conhecer o amor, solicita a metodologia analítica, decompõe o fenômeno amoroso em partes, descreve pormenorizadamente seus sentimentos e suas sensações, comparando-os na segunda parte do livro com as outras manifestações do fenômeno, sobretudo em outros países. E, por meio da observação de suas variantes, consegue inferir leis comuns, sete no total, presentes em todos os amores que pode analisar – o que parece sugerir sua aderência ao suporte mecanicista-analítico. Mas, na forma pela qual estrutura seu texto, não parece fazer uso do segundo movimento intelectual do “espírito sistemático”, reconhecido por Cassirer, o da reconstrução do fenômeno em novas bases em concordância com sua própria lógica interior. Stendhal resiste, com efeito, a erigir uma nova totalidade, especialmente quando faz interferir particularidades radicais que implodem sua suposta tentativa de abstração.

Stengers e Prigogine, nesse aspecto em direção similar à interpretação de Cassirer, apresentam o impacto metodológico da visão newtoniana no pensamento científico do final do século XVIII e início do XIX, mostrando de que modo ela foi interpretada de duas maneiras gerais por seus seguidores. Pelos mais ortodoxos, por meio do recurso à estrita matematização dos fenômenos, presumindo-a como a intrínseca linguagem da natureza. Nesse caso, a estratégia de tipo newtoniana estaria em isolar um fato central, como foi a descoberta da gravidade por Newton, e dele deduzir matematicamente, em leis de causalidade, o funcionamento de um mecanismo. Já os de pendor mais vitalista entendiam, de forma geral, que nem todos os fenômenos poderiam ser reduzidos às leis de

seu movimento e que, portanto, uma força inexplicada permaneceria de fora da explicação lógico-matemática. Segundo os autores, ambas as abordagens são newtonianas, na medida em que veem na teoria do físico inglês a nova justificativa de um universo ordenado (alternativa à teoria aristotélica que vinha sendo colocada em xeque desde pelo menos o século XV),²⁷ seja por leis mecânicas, seja por uma harmonia e equilíbrio vitalistas de um todo animado por forças, como seria o caso da própria gravidade (esse segundo caso será delineado com mais vagar no próximo capítulo, quando falaremos do romantismo e neoplatonismo francês do início do século XIX) (Prigogine; Stengers, 1991).

Stendhal é abalado por esse impacto generalizado e opera com os mesmos termos metodológicos dos seguidores da visão newtoniana, ainda que assimile de maneira específica ambas as abordagens esboçadas acima. Tanto o escritor considera que há leis que podem descrever todos os fenômenos amorosos, reduzindo-os a uma espécie de mecanismo geral; como ele guarda do lado de fora um “algo” não passível de ser reduzido a elas. Esse “algo”, porém, não é exatamente a fonte das forças que organizam e ordenam os fenômenos, embora ele seja sim sua origem (guardemos esse ponto, por ora, críptico).

Seu impacto parcial é visto aqui, primeiramente, pela estrutura de seu tratado, em sua recusa de erigir uma forma harmônica e ordenada. Quando nega ao escrito a forma de um tratado ou discurso articulado de ideias (que por sua vez devia corresponder à lógica interna dos fenômenos analisados), Stendhal recorre a uma outra tradição, uma ligada ao do conhecimento tipicamente moral. Seu

27. Sigo aqui as interpretações de Koyré, 1986; e de Cassirer, 2001, que veem a interpretação de Nicolau de Cusa em *De Docta Ignorantia* (1440) como ponto de partida de um questionamento ao modelo aristotélico de compreensão do universo, até então hegemônico no Ocidente.

discurso dos sentimentos, finalmente, pode ser mais bem compreendido pelo gênero discursivo ao qual Bárbara Carnevali dá o nome de “etopeia”, associado, nos dois séculos anteriores, aos moralistas franceses (Carnevali, 2010).

Discurso e conhecimento moral: etopeia

A etopeia, segundo Carnevali, é uma forma discursiva que tem sua origem, como muitas das formas do costume retórico, em Aristóteles. O filósofo grego teria elaborado um gênero relacionado ao conhecimento tipicamente ético e moral, ou seja, acerca de fenômenos que não poderiam ser conhecidos por suas essências, não sujeitos propriamente à universalização e à teorização, devido a seu caráter constitutivamente incerto e mutável. A produção de conhecimento desse objeto teria, assim, como ponto de partida, a observação e a descrição da diversidade de caracteres e costumes (dimensão ética e moral intercruzadas), mas por meio de categorias genéricas, atributos pré-individuais, como paixão, idade, condições sociais, já tornados tipos e classificados a partir de sua regularidade e ocorrência.

A essa descrição, se sucederia uma representação mimética, análoga ao objeto, que cumpriria a função de restituir a “objetividade” do real por meio de sua forma discursiva. Logo, o conhecimento desse tipo de fenômeno conciliaria uma abordagem mais descritiva do real a uma confecção de um discurso – completamente indissociáveis. A representação mimética desempenharia um papel tão importante quanto à abordagem: ela seria a responsável por fazer corresponder de maneira *precisa* fenômenos e palavras. Ou ainda: seria na forma discursiva ela mesma que o fenômeno afinal poderia ser conhecido. A *mimesis* específica teria, em si, valor cognitivo.

A forma do discurso, portanto, ganha na etopeia um valor central: por um lado, ela *articula* os elementos da descrição fenomenal, caracteres e costumes, por meio de categorias pré-individuais e de uma elaboração poética que é, em si, conhecimento; por outro (e igualmente importante), essa composição precisa fazer uso da “evidência” (*evidentia*), de uma representação visual, figura capaz de suscitar no espírito do público a imagem *viva* do fenômeno sobre o qual o discurso trata. Ou seja, nesse último sentido, o conhecimento sobre o fenômeno está articulado ao potencial persuasivo da forma atribuída a ele. A etopeia, assim, articula três dimensões: conhecimento de fenômenos éticos e morais por meio da descrição; sua representação mimética; e seu potencial persuasivo por meio do discurso elaborado, usando como auxiliar da apreensão cognitiva a faculdade da imaginação (Carnevali, 2010).²⁸

Essa prática discursiva é, como argumenta Carnevali, consideravelmente flexível: ela parte geralmente do concreto em direção ao abstrato e se constitui a depender do objeto sobre o qual vai tratar e da espécie de conhecimento que se almeja. Como considera a autora, com efeito, é precisamente por essa flexibilidade que podemos enxergá-la em vários discursos ao longo do século XVII e XVIII, inclusive em abordagens de cunho mais reflexivo-filosófico, ou seja, com pendor mais abstrato, como aqueles dos quais tratamos no início deste capítulo.

O recurso a esse gênero passa a ser cada vez mais usual para objetos de conhecimento diversos, tendo em vista a mudança, já referida, ocorrida entre o século XVII e XVIII no âmbito da filosofia: o método de decomposição e reconstrução dos objetos, analisado por Cassirer (1994), é efeito da transformação paulatina da natureza, compreendida majoritariamente por um longo período como imutável,

28. Acerca do papel da imaginação como auxiliar do potencial cognitivo de uma forma discursiva, cf. Aristóteles, 2012; e, ainda, Starobinski, 2001.

em fenômeno (considera portanto por meio também de uma medida empírica e técnica, *não apenas* teórica e universal).²⁹ Nesse sentido, também discursos tipicamente filosóficos passaram a caminhar no interior dessa flexibilidade discursiva, mesmo que acentuando mais o aspecto conceitual, abstrato, podando excessos da descrição concreta para estabelecer interpretações mais unívocas e estáveis a respeito de seu tema, a posteriori, segundo sua ideia de natureza.³⁰

Mas, igualmente em razão dessa flexibilidade, esse gênero de discurso poderia se manter no “concreto” sem, contudo, desconsiderar a necessidade de uma forma: sua produção poética, diferentemente do caminho mais filosófico-conceitual, enfatiza o que a autora chama de *ethos*/caráter em oposição ao outro polo que destacaria o *mythos*/enredo – categorias usadas por Aristóteles em sua *Poética* (1998). O *ethos* destaca o aspecto mais contingente de uma manifestação, sua alteridade, por lidar com características mais específicas e individuais, o que a autora associa às “cores”; enquanto o *mythos* trabalha de maneira mais acentuada com o que chama de “desenho”, uma abstração deduzida da consideração descritiva das partes, e foca na estrutura intelectual que encadeia e organiza as ações observadas – criando, pela composição, um sistema. Os dois aspectos estariam em todos os discursos elaborados segundo esse gênero, mas haveria no interior dele possibilidades formais que tenderiam ora mais para um lado, ora mais para o outro: sua composição, afinal, se organizaria na tensão entre seus intentos reflexivos ou descritivos.

Essa forma discursiva, portanto, não está exatamente em desacordo com a lógica dos tratados e dos discursos das ideias quando lidam com fenômenos: esses são apenas uma expressão mais reflexiva, mais

29. A física, como ciência na matriz clássica, não é dotada de finalidade prática. Ela faz parte, na divisão dos saberes de Aristóteles, da teoria. Cf. Rossi, 2001, p. 35-39; cf. ainda, sobre a transformação da natureza em fenômeno e os impactos sobre o conhecimento do particular, o segundo item do texto: Arendt, 1997.

30. Sobre as ideias de natureza em disputa no século XVIII, cf. Daston; Galison, 2007.

filosófica e abstrata daquele gênero, já que enfatizam mais a estrutura intelectual e a univocidade na interpretação da diversidade dos fenômenos do que suas diferenças. São as “ideias” que interessam Tracy, mesmo que elas sejam abstraídas da observação do fenômeno do pensamento. Essas ideias, porém, são apenas o primeiro passo para uma boa ciência: para ser verdadeira, a conexão entre elas, na comparação com outras conexões possíveis particulares, deve dar origem a uma cadeia (de leis) que abarque todas as possibilidades fenomênicas; e a partir dela, deve-se extrair ainda um único princípio, que tudo abarque e tudo explique. Logo, seu interesse se direciona para o que generaliza o pensamento, seu mecanismo e a força que o anima e o conserva (voltaremos ainda ao vitalismo de Tracy no último capítulo). Ou seja, na ideologia, quando se exclui as diferenças dos raciocínios individuais, resta o essencial – a estrutura que os subjaz.

Ainda que Tracy declare negar a noção de sistema, portanto, defendendo a necessidade de um “sistema aberto” (Tracy, 1970), ele não se desembaraça do imperativo de que há uma única maneira de funcionamento do pensamento, a premissa ampla mecanicista de que há uma ordem categórica nos fenômenos, como se imposta de fora, no caso aplicada ao fenômeno da consciência. A “abertura” de seu sistema está no aspecto propriamente fenomênico da consciência, a particularidade de cada experiência individual na aquisição de ideias, mas ele é fechado quando se opera uma *redução* de suas manifestações tanto às leis, quanto aos princípios.

Estamos diante do que Prigogine e Stengers teorizam como sendo a noção de natureza e tempo próprios da ciência moderna na Europa, antes da Teoria da Relatividade (1905) de Albert Einstein (1879-1955), que ganha sua versão mais acabada na matemática de Newton. Nela, segundo os autores, entende-se a natureza como um ser independente, possuidora de um mecanismo, que precisa ser descoberto com recurso ao método pelo filósofo-cientista. Isso quer di-

zer que, a partir da crença de que há uma lei de funcionamento autônoma na natureza, ela passa a ser buscada e elaborada pelo indivíduo como hipótese teórica e deve ser (e essa é uma alteração fundamental em relação à teoria clássica) verificada empiricamente, particularmente. É o que os autores chamam de “diálogo experimental”: uma hipótese que interroga a natureza, e uma natureza que “responde” empiricamente a essa hipótese.

Esse diálogo só pode existir, desse modo, na medida em que se supõe uma ordem inerente e imanente à natureza, um modo de funcionamento geral, que possui subjacente a ele a concepção de um tempo (e espaço, que nos interessa menos aqui) absoluto e eterno, isto é, que funciona constantemente, sem alteração, *independente* de qualquer causalidade externa ou impacto de fenômenos particulares. O tempo em si, suporte dos acontecimentos, nunca muda. A investigação moderna da natureza, portanto, da mesma forma que a temporaliza, ao estudar seu movimento e ao considerar sua variabilidade e mudança, também a absolutiza por determinar que o fenômeno sensível se dá em suporte de um tempo que existe por si mesmo e que não varia substancialmente frente ao impacto dos acontecimentos particulares.

Os autores vão descrever essa concepção a partir da ideia geral de um “tempo reversível”: independentemente do que ocorrer no nível particular dos fenômenos e de qualquer interferência subjetiva, o tempo continua a operar apenas como duração. Nessa concepção sustenta-se que, se uma causa for revertida, teremos as mesmas condições anteriores a seu efeito. Caso se determine corretamente a lei de um ponto particular (um momento) de uma trajetória de movimento, é possível deduzir também como ela se comportará para trás e para frente, sua origem e seus efeitos possíveis (Prigogine; Stengers, 1991; especificamente, item 5, O mito nas origens da ciência).

Esse suporte temporal eterno e absoluto aparece, enfim, como base da ordem discursiva do *Elementos de ideologia* de Tracy: em sua moldura de encadeamento perfeitamente lógico, que dá a ver seu ponto de partida filosófico. A partir do princípio geral de que a percepção/sensação é igual ao pensamento, ele pode “pular”, na elaboração de seu sistema, o passo da observação fenomênica (da particularidade) direto para a estrutura geral deduzida. Logo, o princípio que diz que há uma ideia abstrata que pode capturar *perfeitamente* uma sensação é apenas a conclusão do método analítico. Seu resultado é apresentado no livro já elaborado dedutivo, lógico e discursivamente (equivalentes), porque se conforma à ordem da natureza (Head, 1985).

Um discurso sobre os sentimentos pode ser, nesse sentido, em Tracy, um discurso de ideias. Tracy projeta sobre o pensamento-sensação a ordem natural do discurso, límpido e ordenado, como também, finalmente, os puristas classicistas referidos no capítulo anterior, porque compreende a própria natureza da sensação como passível de ser nomeada e ordenada – e pretende, por meio de seu texto, moldar a capacidade de representação de seu público, informando-lhes *como* devia pensar para se tomar consciência de como corretamente se pensa.

Já no discurso de Stendhal, porém, como analisa também Carnevali em relação ao escritor, a descrição das “cores” do fenômeno é mais destacada: quanto mais o objeto analisado resiste a definições (ao desenho ou a uma estrutura intelectual), mais as representações miméticas se abrem para o “ethos” – ou seja, para a diversidade dos costumes, mas principalmente para os indivíduos atravessados por eles: tanto pelas categorias pré-individuais (idade, temperamento, paixões, nacionalidade etc.), como para o que há de típica e irredutivelmente individual (Carnevali, 2010).

Essa dimensão da contingência radical em *Do amor* se mostra em um dos recursos aos quais o escritor mais recorre, às vezes ao

abuso, justificando-o, porém, meramente como estratégia persuasiva. Diz no prefácio de 1826:

Pode-se acusar de *egotismo* (*l'égotisme*) a forma que adotei. Permite-se a um viajante que diga: “*Eu* estava em Nova York, dali *eu* embarquei para a América do Sul e *eu* subi até Santa Fé de Bogotá. Os mosquitos e pernilongos arrastaram-*me* durante o caminho e *eu* fui privado, durante três dias, do uso do olho direito.”

Não se acusa esse viajante de gostar de falar de si mesmo, todos esses *eu* e todos esses *me* lhe são perdoados, porque é a *maneira mais clara e mais interessante* de contar o que viu.

É para ser *claro e pitoresco*, quando consegue, que o autor da presente viagem pelas regiões pouco conhecidas do coração humano diz (...) (*DA*, p. 334).

As anedotas contadas ao longo do escrito, como explica Stendhal nessa passagem, são transpostas para a primeira pessoa – na verdade, uma diversidade de primeiras pessoas, como se o narrador interiorizasse as vozes de vários personagens em suas alteridades. Elas aparecem, com frequência, interferindo sem anúncio nas generalizações analíticas do narrador, como uma brusca mudança de tom.

Nos primeiros capítulos do livro, o “narrador” raramente interfere no tom descritivo-analítico por meio da primeira pessoa: enumera tipos, leis e conta anedotas recorrendo ora à terceira pessoa do singular feminino, masculino ou impessoal (*il/elle/on*), ora à primeira pessoa do plural (*nous*). A experiência pessoalizada, porém, já se insinua e advém na forma de suspiros ou interjeições da pessoa narrada: “Um viajante fala do frescor dos bosques de laranjeiras em Gênova, à beira-mar, nos dias ardentes do verão: que

prazer saborear com ela esse frescor!” ou “Um de nossos amigos quebra o braço durante a caçada: que doçura receber os cuidados de uma mulher que amamos!” (DA, p. 31).

No final do capítulo III, enfim, ele faz uma transição, passa a dispensar os dois pontos, a separação entre o narrador e o personagem, entre análise e experiência pessoal, quando introduz também o segundo pseudônimo, Del Rosso (amigo do primeiro personagem do manuscrito, Lisio Visconti):

A perfeição de certos encantos de que lhe fala um antigo amigo de sua amada e certo matiz de vivacidade percebido em seus olhos são um diamante da cristalização de Del Rosso. *Essas ideias*, percebidas numa festa, *fazem-no sonhar uma noite*.

Uma resposta imprevista que me faz ver com maior clareza uma alma terna, generosa, ardente ou, como diz o vulgo, *romanesca*, e que coloca acima da felicidade dos reis o simples prazer de passear sozinha com o amante à meia-noite, num bosque afastado, *também me faz sonhar toda uma noite*.

Ele dirá que minha amante é uma falsa pudica; eu direi que a dele é uma *devassa* (DA, p. 35-36; grifos próprios).

No mesmo momento em que insere a primeira pessoa mais visivelmente, o narrador também indica a diferença entre as duas amadas dos personagens, quando aponta para as qualidades distintas que engendram uma mesma reação, “sonhar toda uma noite”, aliando assim particularidade (cores/experiência pessoal) e generalidade (desenho/estrutura) – a segunda que não dispensa a primeira ou a segunda que se introjeta na primeira.

Juntamente em nota, retoma um alerta já feito: “É para *encurtar (abréger)* e poder *pintar o interior das almas* que o autor relata,

empregando a fórmula do ‘eu’, várias sensações que lhe são estranhas, ele não dispunha de nada pessoal que merecesse ser citado” (DA, p. 36; tradução e grifos próprios). Em mais uns de seus lembretes de que o autor/editor (ou, ainda, narrador) não é a mesma pessoa que conta a experiência pessoal (um personagem), o escritor admite (e, efetivamente, chama a atenção do leitor) que o “eu” empregado com frequência na redação de seu texto é um artifício, que o permite “pintar o interior das almas”. Essa técnica pode remeter ao recurso da *evidentia*, destacado a partir da argumentação de Carnevali, uma figura que *faz ver* o que o autor parece não conseguir explicar apenas por leis e tipos, o interior da alma, o invisível. Ele torna, assim, mais *evidente* o particular, elemento constitutivo do conhecimento acerca do amor, com o recurso que acredita dar a ver o específico, a primeira pessoa do singular.

Com essa interrupção de leitura da nota, porém, ele quebra paradoxalmente a experiência que diz querer produzir com o recurso à primeira pessoa, ao recordar a seu leitor de que não se deve atribuir o escrito a ele, que não teria vivido qualquer evento pessoal digno de ser contado, repetindo assim a técnica das duas camadas autorais: um “eu” que narra sua própria experiência, como em um manuscrito; e outro que se afasta e anuncia a artificialidade de sua ferramenta (técnica de duas camadas que, vale notar, é abundantemente empregada, por exemplo, em *O vermelho e o negro* [1830], romance mais conhecido do autor, em que o protagonista Julien Sorel é, frequentemente, interrompido pela voz do narrador, que mantém uma atitude ambígua em relação as suas ações).³¹

Como já dito anteriormente, seu nível de disfarce é, no mínimo, precário: aliadas ao caráter evidentemente confessional do livro, as estratégias de dissimulação analisadas acima podem ser mais bem inter-

31. Sobre a atitude do narrador em relação ao protagonista em *O vermelho e o negro*, cf. Moretti, 2020.

pretadas como ironias do que como procedimentos eficazes de engano. Ironias são figuras de linguagem as quais podemos atribuir uma dificuldade de reconhecimento de seu próprio emprego, já que é de sua qualidade tornar o significado de um enunciado potencialmente ambíguo. Dito de outro modo, é característica delas não permitir que se diga assertivamente acerca dos significados por ela veiculados, inclusive não podendo se dizer que elas foram empregadas com esse intuito irônico. Elas são frequentemente mais bem compreendidas quando interligadas a seu contexto, sempre com alto grau de risco de má interpretação. Ainda assim, acredito que exista um nível de abuso na utilização desse recurso de separar os dois “eus” do escrito, uma repetição forçada, destacando-se, ainda, pelo momento em que emerge, isto é, ocasiões de um sentimentalismo esparramado ou de um romantismo patético.

Essa interrupção, portanto, cumpre a função de uma quebra da linguagem artificiosa, recordando-nos de que o sentimentalismo, ele também, não passa de um artifício. “Fazer sonhar toda uma noite”, a frase de Del Rosso e a do “eu” de Lisio Visconti, é genérica, é repetição de estruturas sentimentais compartilhadas. A despeito da particularidade – as cores que engendram seus amores –, eles as vivenciam quase da mesma *forma*, fazendo uso de um mesmo *discurso*. O que individualiza a manifestação, portanto, não é visível ao olhar, pois o que está objetivado, em linguagem, mas também em pensamento e percepção, frequentemente é também genérico.

Stendhal, assim, recusa a premissa baseada na visão newtoniana de que existe um princípio ordenador nos fenômenos da natureza: seja na versão ortodoxa aludida acima, que pretende matematizar a realidade para deduzir sua forma universal; seja na versão vitalista que, embora não reduza a natureza a um princípio reconhecível, considera que há uma força vital que engendra uma ordem harmônica, plena de afinidades e simpatias na natureza. O escritor, por seu turno, desloca as diversas formas, princípios e afinidades, projetados

na objetividade da natureza, natureza, para dimensões da ordem discursiva: ele os interpreta como representações mediadoras artificiais entre sujeito e objeto. Ou melhor, os discursos objetivados operam como mediações que se radicam nos sentidos e determinam em algum nível a percepção “imediata”, de modo que toda experiência individual é mesclada às formas mediadoras socialmente compartilhadas, embora não necessariamente se reduza a elas.

Na verdade, Stendhal se aproxima da ideia de que há, como na versão vitalista, um princípio *irredutível* subjacente às formas, o que ele chama de energia ou paixão, tema sobre o qual precisamos ainda nos deter com alguma atenção. O que importa agora dizer é que embora haja essa energia irredutível, ela não está como um princípio criador das formas objetivadas na natureza, mas está no interior do sujeito que experimenta e interpreta o mundo por meio de suas sensações e sentimentos, representando-o.

A criação, portanto, de uma ordem e de uma composição análogas a esse real, o fenômeno amoroso, acerca desse domínio dos sentimentos, assume tanto as formas discursivas socialmente compartilhadas, como precisa preservar algo de seu caráter indefinível, incerto e diverso – ambos os aspectos estão imbricados nas representações perceptivas de um “eu” sobre um objeto em meio a um – fenômeno amoroso, quando verdadeiro. Ao pender para o discurso de polo descritivo singular, Stendhal é levado a conceber uma forma nova, que, idealmente, permita ao fenômeno *aparecer* em diversidade sem, com isso, reduzi-lo somente a leis ou mesmo a um conjunto de ideias. Embora essas formas sejam constitutivas da vivência amorosa, elas devem ser compreendidas não como mecanismos universais dos humanos, e sim como aquisições sociais que se impõem ao domínio dos sentimentos e que mediam a experiência amorosa.

Diferentemente de Tracy, portanto, voltando de uma forma ligeiramente diferente ao mesmo ponto discutido no capítulo an-

terior, para Stendhal, sensação e pensamento não coincidem totalmente, embora se inter cruzem. O escritor deve então, em sua forma discursiva particular, procurar expor não apenas as mediações sociais e individuais dos sentimentos, mas também uma espécie de dimensão sentimental que escapa, muito mais indeterminada e movente. Para dizer o amor, ele lança mão de artifícios narrativos capazes de representar a origem de seu sistema, o princípio a partir do qual o amor se constrói: uma massa informe originária e passional. Na verdade, ele escolhe, por um lado, diversos signos específicos que a simbolizem, como os já aludidos no capítulo anterior: fundo, quadro negro, nebulosa, buraco negro etc.; mas, por outro, ele torna essa origem o princípio de seu sistema, uma espécie de ponto cego da percepção, incapaz de ser plenamente dito em formas socialmente compartilhadas.

Observemos com mais cuidado algumas das ferramentas poético-epistêmicas que ele utiliza para dar conta desses dois âmbitos, o mais particular, com as dimensões ético e moral inter cruzadas, e o mais genérico, uma origem comum que pressupõe uma energia movente. Essa é uma inversão por si só interessante: Stendhal interpreta o que é usualmente compreendido como genérico – as leis, as ideias e os discursos – como aspectos contingentes; e vê a particularidade radical, a origem subjetiva do conhecimento, em contrapartida, como o que há de comum em todos os humanos, ainda que careça de forma. Discutamos, enfim, a metáfora mais importante do livro que nos permitirá entender os possíveis arranjos de seu antissistema: a cristalização.

Cristalização

Para Stendhal, todos os indivíduos passam pelo mesmo processo de nascimento do amor – pelo menos no que diz respeito às leis ge-

rais. Sete são as etapas da formação da paixão dentro do indivíduo: (1) a admiração; (2) a expectativa da satisfação especificamente física (que Stendhal descreve apenas por meio da seguinte frase: “dizemo-nos: ‘Que prazer dar-lhe beijos, recebê-los! etc.’”); (3) a esperança; (4) o nascimento do amor; (5) primeira cristalização; (6) nascimento da dúvida; e (7) segunda cristalização. A cada uma delas, Stendhal acrescenta uma pequena explicação. Na quinta, depois do amor nascer, a cristalização aparece – etapas, na verdade, sobrepostas para o escritor (*DA*, p. 37).

A cristalização é apontada como “o principal fenômeno dessa loucura chamada amor”, um neologismo criado por ele a partir da palavra que designa o fenômeno da formação de cristais na natureza.³² Esse neologismo serve ao propósito, sobretudo, de condensação de uma perspectiva: sem o emprego dessa palavra, Stendhal diz que “seria preciso continuamente substituir por uma perífrase bastante longa” a descrição do que acontece “na cabeça e no coração do homem apaixonado”. Sem ela ainda, essa explicação se tornaria “obscura, pesada, aborrecida” (*DA*, p. 35). Ela então se apresenta como uma imagem capaz de evocar, com eficácia maior que uma perífrase longa, todo o fenômeno sobre o qual se debruça – a cristalização torna o amor *evidente*.

Na versão de 1822, não há a história que será acrescentada por Stendhal na republicação de 1826, à época apenas idealizada. A princípio, a cristalização é apresentada apenas como uma imagem. Explica ele em 1822:

Nas minas de sal de Salzburgo, joga-se nas profundezas abandonadas da mina um ramo de árvore desfolhado pelo inverno; dois ou três

32. Na época em que Stendhal começa seus estudos e anotações, no início do século XIX, há uma explosão do uso de neologismos, tanto de criação de novas palavras, como também de acréscimos de significados a palavras do uso corrente. (Ricken, 1994).

meses depois, ele é retirado coberto de cristalizações brilhantes: os menores raminhos, aqueles que não são maiores do que a pata de um chapim, são guarnecidos de uma infinidade de diamantes móveis e cintilantes; já não podemos reconhecer o ramo primitivo (*DA*, p. 31).

Já de imediato é possível perceber o apelo que a imagem tem. Ela expressa, melhor que a tipologia do fenômeno amoroso ou decomposição anteriores, o processo basilar que ocorre no amante. Todos os elementos passíveis de generalização do fenômeno estão nela: o tempo necessário para o nascimento do amor, o repouso e a transformação do objeto em algo que não era antes, mais brilhoso e mais cintilante. Ela se torna ainda mais eficaz com sua história agregada de 1826.

Na narrativa agregada a posteriori, Stendhal conta que para conhecer os ramos cristalizados das minas de sal de Salzburgo, é essencial embarcar em uma espécie de viagem para baixo, apenas àqueles que se preparam para tal *descida* é dado o privilégio de olhá-los. A trajetória descendente é toda ela difícil aos que decidem se aventurar, mas há algo que sempre os impulsiona a continuar, às vezes a dificuldade é até mesmo de se sobreviver, mas como os males se convertem em prazeres, o viajante se sente impelido a prosseguir. O percurso continua, cada vez mais para baixo, se tem até “medo de sufocar *no fundo daquele feio buraco negro*” (*DA*, p. 357 grifos próprios), diziam os aventureiros. Enfim, o autor da narrativa, acompanhado de sua amiga sra. Gherardi, encontra um belo oficial e começa a divertir-se ao observar o apaixonamento do rapaz pela sua companheira de viagem. É então, considerando de perto o processo de enamoramento, no qual o oficial “ia encontrando naquela mulher perfeições mais *invisíveis aos meus olhos*” (*DA*, p. 357; grifos próprios) que ele concebe sua metáfora:

O efeito que produz nesse rapaz a nobreza dos seus traços italianos, desses olhos como ele nunca viu, é exatamente igual ao efeito da cristalização sobre o raminho de madeira que você está segurando e que lhe parece tão bonito. Desfolhado pelo inverno, sem dúvida ele está deslumbrante. A cristalização do sal recobriu os galhinhos enegrecidos desse ramo de diamantes tão brilhantes e tão numerosos, que só podemos ver num pequeno número de lugares os ramos tais como eles são (DA, p. 358; grifos próprios).

A narrativa é, assim, uma metáfora do momento do apaixonamento: o amor supõe essa viagem perigosa para baixo, para um lugar que é análogo a um fundo de um buraco negro e, somente ao enfrentá-la, é que se torna possível ver os ramos cristalizados. Em toda sua obra, não apenas em *Do amor*, esse motivo do risco, do rebaixamento e do perigo serão recorrentes em seus personagens mais passionais.

Nesse movimento para baixo, narrado por um observador que compartilha da viagem descendente com o amante ao qual dirige seu olhar (novamente associando, mas mantendo um espaço, entre a experiência do observador e do amante imerso na paixão), o processo de enamoramento é descrito por meio de uma analogia com a cristalização: o amante como que falsifica sua amada, tornando-lhe irreconhecível em sua objetividade verificável, ou seja, pelos olhos do observador *indiferente*, que não consegue ver as características enxergadas pelo amante. Logo, o amor é produto de um processo de projeção ilusória em um objeto, a ponto dele se tornar algo que não era “originalmente”.

A noção de cristalização vai receber diversas definições ao longo do tratado, entre elas, “a operação de espírito que extrai de tudo o que se apresenta a descoberta de que o objeto amado tem novas perfeições” (DA, p.31): para o escritor, o amante quando ama projeta no ser amado uma quantidade de características não vistas previamente,

como se a qualidade própria do amor fosse *produzir, imaginar, ver e exagerar*, por meio de uma *operação do espírito*, o objeto amado no momento mesmo do nascimento da paixão.

O processo da cristalização ocorre, com efeito, tanto no corpo como na mente: ele tanto vem “da natureza que nos ordena ter prazer e que nos envia sangue para o cérebro” (*DA.*, p. 31), como ele também é uma operação do espírito que pode ser resumida “em exagerar uma propriedade soberba, que acaba de nos cair do céu, que *não conhecemos* e cuja posse nos é assegurada” (*DA.*, p. 31.). Logo, a cristalização é fruto de uma ilusão em um processo que se inicia no corpo e vai em direção ao cérebro, como as sete etapas de Stendhal já pareciam dar conta ao iniciar o amor com o olhar (admiração) e a possibilidade do prazer físico (que prazer dar-lhe beijos, recebê-los etc.) levando à projeção, preparada pela *esperança de posse* do objeto.

Stendhal busca na ciência de sua época sua imagem da cristalização, como mostra Pierre Laszlo (1991). O autor conecta esse recurso do escritor a sua paixão pela matemática e pelas ciências em geral, que o estimularia a fazer uso da demonstração como maneira de conhecimento, nos chamando a atenção para uma citação do prefácio de 1826, já aludida no início do primeiro capítulo: a de que aquela “figura de geometria bastante complicada, traçada com giz branco num grande quadro negro” é precisamente o cristal, um poliedro multifacetado de arestas iguais, aquela figura que já estaria lá e que ele mesmo não poderia desenhar (que ele, contudo, praticamente desenha).³³

Para discutir o uso da figura do cristal e do processo de cristalização por Stendhal, Laszlo recorre ao conhecimento produzido pelos químicos contemporâneos ao escritor e à grande mudança que ocorreria na cristalografia na virada de um século para o outro. Faz

33. Sobre a paixão de Stendhal pela matemática e pelas ciências, cf. Crouzet, 1990.

referência ao químico René Just Haüy (1743-1822), responsável por estabelecer a diferença entre um vegetal e um mineral: enquanto no domínio das plantas, espécies iguais sempre se produziriam de forma semelhante, especialmente em seu arranjo; no dos minerais, suas configurações seriam sempre diversas, isso porque eles não passariam de conjuntos de moléculas similares, justapostas em uma superfície conforme suas afinidades.³⁴ Assim, a configuração de um mineral dependeria do arranjo *particular* de suas moléculas, que, por sua vez, variariam segundo as *circunstâncias*. O cristal seria, segundo o químico, um mineral capaz dessas muitas formas diferentes, ao mesmo tempo que ele adquiriria arranjos surpreendentemente regulares por meio dessa afinidade.

Stendhal, como mostra Laszlo, domina os pormenores do processo, visto que sua definição do fenômeno acompanha os termos das descobertas mais recentes, se mostrando um leitor ao menos dos manuais didáticos de química do período: entre as novidades incorporadas em sua análise da cristalização, destaco duas elencadas pelo autor. A primeira é a necessidade de algumas circunstâncias para o desenvolvimento dos cristais: tempo, espaço e repouso – exigências que ele localizará em todas as manifestações do nascimento do amor, seja na sua idealizada Itália, seja na Arábia. Sem elas, o amor não passaria da segunda etapa (“Que prazer dar-lhe beijos, recebê-los! etc.”), antes portanto de seu nascimento (quarta etapa). A segunda é a evocação de duas fases da cristalização para descrever o nascimento do amor (quinta e sétima etapas).

A cristalização, como explica Laszlo, é um processo que se dá em razão da saturação de uma solução em determinado ambiente que, quando em contato com determinada circunstância, transforma seu

34. Mais sobre essa discussão em torno dos debates do século XVII e XVIII acerca das diferenças entre o orgânico e o inorgânico, cf. Rossi, 1992.

estado (líquido ou vapor) em sólido. Em sua época, a cristalização foi teorizada como comportando duas fases: uma primeira na qual o processo iniciado de solidificação podia ainda ser desfeito, fazendo com que a substância voltasse a seu estado anterior; e uma segunda, mais efetiva, em que a solidez final seria mais difícil de ser interrompida e dissolvida (Lazslo, 1991).

Stendhal, ao usar o neologismo da cristalização, está muito consciente do fenômeno ao qual faz referência, implicando as consequências de sua apreensão do amor a partir dele. Assim, embora comece sua investigação por sua oscilação entre dispersão, classificação e hierarquização, como apresentado no capítulo anterior, também lançando mão do método analítico, é por meio da metáfora da cristalização, uma imagem e uma narrativa, que ele consegue efetivamente explicar sua teoria. É mediante ela que todos os amores poderão ser generalizados como um único fenômeno: ela é flexível o suficiente para comportar diferenças tipológicas, as diversas manifestações amorosas; igualmente plástica para conter a hierarquia com a qual ele inicia sua ciência (amor romanesco ou comum); e ela é também uma estrutura capaz de ser comunicada e apreendida facilmente (é importante destacar que, embora o tratado tenha sido um relativo fracasso de recepção em sua época e mesmo entre os estudiosos de Stendhal até hoje, essa metáfora foi um sucesso, sendo comentada recorrentemente, mesmo por aqueles que tiveram dificuldade de ler integralmente e com atenção o livro aqui investigado).

A cristalização, assim, aparece como um artifício mimético que cumpre a função no interior do tratado de conhecer mais perfeitamente um fenômeno (sendo assim também uma ferramenta epistêmica): sua intervenção é mais eficaz do que a metodologia da análise e decomposição anteriormente empregadas e obedece com êxito maior o imperativo da concretude por não ter as mesmas características de outras reduções teóricas. A partir de sua apresentação, ela será

a chave mestra de toda a investigação. Olhemos então para ela mais de perto e as conclusões sobre amor dela advindas.

A cristalização enseja a produção de uma ilusão que está presente em todas as maneiras de amar tornadas tipos no início de seu ensaio. Há, no entanto, diversos motores passionais distintos que engendram, por sua vez, diferentes ilusões, que correspondem aos tipos de amor: no amor-gosto, a ilusão é criada majoritariamente pela vaidade contrariada (como nos jogos e intrigas do mundo da corte do Antigo Regime); no amor-físico, pela expectativa de satisfação carnal; no amor-de-vaidade, ela é gerada pelo luxo e pela moda; e, no amor-paixão, o amor pelo qual o autor verdadeiramente advoga, a ilusão é de tipo superior, sendo produzida por outra espécie de motor e construindo uma *forma* elevada de amar.

Ao final de sua tipologia, como já mencionado, Stendhal assemelha os diversos amores: em todos eles, o sujeito vive uma ilusão, isto é, vê propriedades que *não estão* imediatamente em seus objetos, mas acredita vê-las e ainda as exagera. O que distingue um amor do outro é a ilusão produzida, ou ainda, o objeto de desejo construído e a qualidade da paixão por ele suscitada. É apenas analisando a maneira pela qual se amou, a paixão acarretada e o tipo de cristalização que foi produzido, que se pode discriminar o que ele chama de paixão do amor, aquela que “arrebata-nos contra todos os nossos interesses” (*DA*, p. 27).

É, portanto, por aquilo que aparece como “motor” para os diversos tipos e matizes do amor que gradativamente Stendhal começa a desqualificar algumas maneiras de amar como espécies menores frente àquela que merecerá seu verdadeiro elogio: no amor-gosto, se for tirada a paixão da vaidade, não sobra muita coisa, “é um convalescente debilitado que mal pode arrastar-se”; no físico, ele nasce até mesmo no mais seco e infeliz dos caracteres; e, no amor-de-vaidade, é o amor pela posse que alimenta seu nascimento (*DA*, p. 27). Já no amor-paixão, o amante faz do objeto amado um “ser

à parte, que o diferencia de todos os outros”, e o sujeito que ama aspira “a algo melhor do que o que encontramos neste mundo” (DA, p. 36). Por essa razão, é que os amores podem nascer, viver e morrer ou se elevar à imortalidade, todos seguindo as mesmas leis. Enquanto os primeiros, de tipo inferior, parecem estar unidos por nascerem, viverem e morrerem, os de tipo superior (amor-paixão) são imortais por fazerem ascender ao céu o objeto de seu amor.

No capítulo VI do primeiro livro, consagrado a sua metáfora do ramo de Salzburgo (sem a história acrescentada depois), Stendhal primeiramente elabora de que modo a felicidade do amor não é *uniforme*, a não ser na fonte. Não explica, porém, o que é a fonte, passando a descrever a disformidade de suas manifestações: “cada dia traz uma flor diferente” (DA, p. 38). A diversidade ocorre, a princípio, pelo tipo de resposta do sujeito diante do objeto amado: por meio dos temores produzidos pelo amado, o amante não consegue estabilizar seu objeto de desejo. Como a ilusão criada nunca corresponde inteiramente à possessão do amado, ele sempre assume formas diferentes, o que garante, por sua vez, a *vivacidade* dos sentimentos passionais.

Mais adiante, no capítulo XI, Stendhal discorre sobre a beleza que encontramos no objeto, produzida pela faculdade da imaginação, e nos informa que ela é “uma *nova* capacidade de nos dar prazer” (DA, p. 48; grifo próprio), afirmando ainda que ela é “a promessa da felicidade” (*la promesse du bonheur*) (DA, p. 59). Opõe a essa espécie outro tipo de beleza, uma não imaginada:

Lembremo-nos de que a *beleza* é a expressão do caráter ou, em outras palavras, dos hábitos morais e é, portanto, isenta de qualquer paixão. Ora, é de *paixão* que precisamos; a beleza só nos pode fornecer *probabilidades* a respeito de uma mulher, e também probabilidades sobre o que ela é objetivamente, mas os olhares de sua amante marcada pela

variola são uma realidade encantadora que aniquila todas as probabilidades possíveis (*DA*, p. 61; grifos próprios e tradução levemente modificada da edição brasileira).

Nesse trecho, Stendhal coincide beleza, caráter e hábito moral: cada um desses elementos como expressão do outro, sequencialmente. Dessa forma, o escritor opera com aquele intercruzamento entre caráter individual e hábitos compartilhados, mostrando como um aspecto de percepção, a beleza, está radicado nos sentidos de um caráter/*ethos* que representa o mundo por meio de seus hábitos morais adquiridos. Anuncia, porém, no mesmo trecho, um elemento do caráter que escapa à dimensão da moralidade habitual: trata-se da paixão, ou melhor, de uma paixão específica (já voltaremos a ela).

Com efeito, Stendhal distingue dois tipos de beleza: enquanto a beleza da imaginação é uma promessa, ou seja, vai *além* do objeto, apontando para uma incompletude constitutiva, a segunda, a beleza da probabilidade, se refere à “objetividade” do objeto, o que equivale dizer que reflete, na leitura do escritor, o ambiente moral de uma época. Na primeira, o objeto, por estar em uma constante metamorfose em virtude do perpétuo *encantamento do amado pelo amante*, nunca se estabiliza; na segunda, a beleza já é tudo que “está lá”, o objeto é apresentado em sua probabilidade estática e a ele é atribuído um significado estável.

A referência às “probabilidades” pode aqui remeter à análise matemática da realidade moral, elaborada pelo conhecido moralista seiscentista Blaise Pascal (1623-1662), certamente lido por Stendhal (Del Litto, 1997), mas também a uma das extensões da metodologia mecanicista do século XVIII, a saber, à inovadora teoria das probabilidades, desenvolvida pelo já referido cientista oitocentista, Pierre-Simon Laplace (Merleau-Ponty, 1976). A alusão ao segundo já tinha se tornado clara na sua referência tanto ao buraco negro, como também

à hipótese da nebulosa, e agora é a sua metodologia que virará o símbolo da objetividade probabilística que pretende criticar (como já mencionado, em seus textos da década de 1820, alguns publicados em revistas inglesas, Stendhal faz menção diretamente a Laplace, mas apenas como parte de um conjunto indiscriminado de cientistas).

Laplace é responsável, na ciência de sua época, por garantir ao mundo cósmico a mesma estabilidade que Newton assegurou antes à física. Sua tarefa, como aberto continuador do matemático inglês, constituiu em extrair uma ordem e uma organização próprias ao movimento dinâmico dos corpos celestes. Nesse sentido, ele precisava chegar às leis matemáticas que, independentemente das diferentes circunstâncias, reinavam e conservavam o correto funcionamento do universo, assim como às forças que as impulsionavam. Seu dever era, enfim, o de verificar empiricamente a sua hipótese estendida de Newton de que o universo, como a física, é dotado de um mecanismo – dito de outro modo, ele precisava comprovar, nas palavras do autor, sua “imagem apolínea do mundo celeste” (Merleau-Ponty, 1976) recorrendo não mais à separação aristotélica entre mundo terreno e mundo celeste, que vinha sendo há três séculos questionada, mas aos axiomas propriamente da mecânica (Pimenta, 2018).

O cientista francês, para isso, mais do que buscar as leis dinâmicas do movimento celeste, sua regularidade mecânica, precisava discriminar, como fez Newton, uma origem para seu sistema ordenado – uma força que explicasse desde o princípio as relações de causalidades sucessivas observadas no universo. Merleau-Ponty argumenta que, visando esse objetivo, Laplace percebe a insuficiência da analítica para a cosmologia e termina lançando mão precisamente do desenvolvimento inovador que deu à teoria das probabilidades. Com a certeza da premissa de que o universo era regido por forças estáveis, retirada das provas oferecidas pela observação da unicidade do sentido das rotações (afinal, a inovação da ciência moderna

é a aliança entre empirismo e teoria) (Prigogine; Stengers, 1991), Laplace considera o tempo a partir de um suporte absoluto e eterno, como mencionado na segunda seção deste capítulo. Ele supõe, a partir de um estado determinado, os estados possíveis anteriores a ele, até chegar à origem que permitiria o desenvolvimento até as condições por ele conhecidas, apostando assim na tese de que o tempo seria reversível. E é dessa forma que ele lança a sua, já brevemente explanada, hipótese da nebulosa como origem possível da Via Láctea (Merleau-Ponty, 1976).

É possível, assim, voltarmos à aproximação feita em Stendhal entre teoria (baseada nos casos mais frequentes) e retórica classicista. Ele as coloca lado a lado na medida em que são ambas regidas pelo princípio da verossimilhança mencionado no primeiro capítulo, que diz sobre o provável, segundo o critério de sua investigação. A probabilidade é determinada, assim, pelo princípio, a origem que se postula no início de um sistema, que informa o desdobramento *possível* de suas variantes, como se, nos termos de Prigogine e Stengers, o mecanismo fosse apenas um, estável e reversível, que engloba por sua vez todas as possibilidades fenomênicas (Prigogine; Stengers, 1991).

Caso esse princípio de origem seja o do decoro do classicismo francês, as probabilidades de sua composição serão restringidas tanto por um conjunto de modelos, como também por uma gama de valores, que dirão o que é possível de ser representado. Toda manifestação literária, mesmo que seja fruto de uma elaboração individual, deverá ser submetida a modelos de verdade, que são vistos, como elabora Luiz Costa Lima sobre a *imitatio* seiscentista, como expressão do natural ou do verdadeiro. O poético, nesse sentido, é espiritualizado ou moralizado e, ao ser verificado pela “*ratio* nobre”, adquire pretensões universalizantes, que, como já elaborado no primeiro capítulo, é um valor moldado junto a um estamento muito particular, dos cortesãos (Lima, 1989).

O mesmo vale para as ilações lógicas do sistema de Destutt de Tracy, que obedecerão ao princípio de um encadeamento límpido e claro do pensamento, ainda que admita o papel da experiência contingente para o conhecimento particular. Seu sistema se constrói como uma peça de retórica classicista, já que passa pelo crivo de uma língua que faz coincidir ordenamento formal e mecanismo racional, embora se distancie dos modelos mais estabelecidos pelo costume. Embora advogue por outra compreensão, ele herda o modelo de sistema e metodologia do empirismo de Newton, e essa teoria restringe a sua expressão – o que não compromete o entendimento do aspecto visível das ideias, o lado consciente do pensamento, já que é fundamentalmente adequada a elas, mas é limitado para falar de sentimentos. Ou melhor, por não elaborar uma forma própria aos sentimentos, segundo a teoria stendhaliana, o ideólogo falha em salvaguardar seu princípio sensualista (de que as sensações são o ponto de partida para todo o conhecimento humano, inclusive seu) e, ainda mais grave, falha em lidar corretamente com a origem do próprio pensamento.

Ao longo do livro, muitos são os exemplos em que Stendhal diz que a cristalização não pode ser *demonstrada* – e, se for, o amor é destruído. A demonstração é associada mais diretamente a “governos razoáveis”, enquanto a cristalização estaria em praticamente todos os lugares:

Os jogos da corte, que provocam tantas saudades nos nobres, sob o nome de legitimidade, só eram tão atraentes pela *cristalização que provocavam*. (...) Nenhum governo razoável pode tornar a dar essa cristalização. Nada é tão anti-imaginação quanto o governo dos Estados Unidos da América. Vimos que seus vizinhos selvagens quase não conheciam a cristalização. Os romanos mal tinham ideia dela e só a encontravam através do amor físico.

O ódio tem a sua cristalização; desde que possamos ter *esperanças* de nos vingarmos, recomeçamos a odiar.

Se toda crença em que há algo *de absurdo ou de não demonstrado* tende sempre a colocar à frente do partido as pessoas mais absurdas, trata-se de mais um dos *efeitos da cristalização*. Existem cristalizações até na matemática (vejam os newtonianos em 1740), nas cabeças que *não conseguem a todo momento ter presentes todas as partes da demonstração daquilo em que acreditam*.

Vejam como prova o destino dos grandes filósofos alemães, cuja imortalidade, tantas vezes proclamada, nunca pode ir além de trinta ou quarenta anos.

É por não conseguirmos perceber *o porquê dos nossos sentimentos* que o homem mais sábio é fanático por música.

Não podemos provar facilmente que temos razão contra tal contraditor (*DA*, p. 39-40; grifos próprios).

Nesse trecho, a cristalização serve a praticamente qualquer paixão, seja ela o amor ou não. Ou melhor, qualquer paixão é acompanhada do processo de cristalização que caracteriza o amor: a vaidade envolvida nos jogos da corte engendra uma cristalização, o ódio é cristalização, a política tem algo de cristalização, na ciência (mesmo na teoria que tem sua ênfase na demonstração, como a newtoniana) muito há de cristalização, assim como os filósofos cristalizam. E o que os move a cristalizar é algo que os afeta no mundo, algo que escapa a sua percepção e que produz uma promessa de algo além da realidade que enxergam, uma esperança ou a crença no “algo de absurdo”, resultando assim em uma ilusão acerca do entorno observado como uma expectativa que não está lá demonstrada – ou seja, que

não é no todo verossímil. Os “selvagens”, que também são brevemente mencionados no início do tratado, quase não têm *tempo* para cristalizar. Já nos governos razoáveis quase não há imaginação e, sem essa faculdade, não é possível ir além do que é dado probabilisticamente pela percepção da fria realidade.

No capítulo anterior, discutiu-se a diferença estabelecida pelo escritor entre dois tipos de naturalidade: a habitual e, outra, a amorosa. A primeira seria uma projeção automática diante da realidade, que orientaria o sujeito em seus sentimentos, ações e percepções mais imediatas acerca do mundo. A segunda seria fruto de uma perturbação dessa projeção primeira habitual, que produziria um *desarranjo* nessa naturalidade automática. A produção dessa perturbação vem de uma circunstância amorosa que produz um desencaixe na percepção desse sujeito, que diante de um objeto imprevisto, não consegue fagocitá-lo (para continuar com a imagem que eu usei para explicar a personalidade don Juan). A partir dessa diferença, aventou-se a possibilidade de ambas as naturalidades serem projeções, ainda que de naturezas distintas.

A distinção entre as duas belezas mencionada acima nos ajuda a compreender o caráter diferente das duas projeções. Uma é fruto da demonstração e da probabilidade e sua faculdade produtora é a “razão”, que se confunde com os hábitos morais. A outra nasce de uma promessa, que não pode ser demonstrada, que vai além do objeto em questão – sua ilusão é produzida por meio da imaginação, faculdade distinta da razão. Na primeira, ela é formada pelos hábitos morais, um reflexo da visão de mundo de uma época, e mata o amor quando se projeta. Já a segunda lança o indivíduo em uma instabilidade hermenêutica por ser incapaz de aprisionar seu objeto em uma significação apriorística-racional. Em ambas, há um princípio de mudança de estado: uma paixão movente, despertada por uma circunstância amorosa, se converte em uma projeção sólida.

Na história agregada de 1826, o escritor acrescenta à mesma descrição do ramo de árvore jogado no fundo das minas de sal de Salzburgo apenas algumas informações, em um parágrafo que é praticamente igual ao da versão de 1822:

Nas minas de sal de Hallein, perto de Salzburgo, os mineiros jogam nas profundezas abandonadas da mina um ramo de árvore desfolhado pelo inverno; dois ou três meses depois, *em razão das águas saturadas de partes salinas que umedecem o ramo e depois se retiram deixando-o a seco*, encontram-no todo coberto de cristalizações brilhantes. Os menores raminhos, que não são mais grossos do que as patas de um chapim, estão incrustados de uma infinidade de cristaisinhos móveis e cintilantes. Já não é possível reconhecer o ramo primitivo; é um brinquedinho de criança muito bonito de se ver (*DA*, p. 355; grifos próprios).

Ainda que o acréscimo seja de fato muito pequeno, ele é importante: a cristalização ocorre a partir de uma solução saturada, prenhe de potencialidades, que, ao se tornar sólida, torna seu objeto, o ramo de árvore, seco.

A imagem da cristalização, assim, não tem apenas uma apreensão positivada. Ela pode ser lida de duas formas e talvez seja um bom momento para notar que Stendhal duplica o sentido de diversos termos e imagens empregados por ele, preservando uma ambiguidade constitutiva, como o fez antes com a naturalidade, a beleza e o próprio amor (ou seja, entra em choque com a noção da gramática sensualista de que os termos devem carregar sentidos cada vez mais precisos). O processo de cristalização é sempre uma projeção produzida a partir de uma solução saturada e movente (passional), mas os cristais resultantes de sua mudança de fase são descritos, ora por sua beleza multiforme, cintilante e móvel, ora por sua rigidez, solidez excessiva e *secura*. Na primeira maneira de ver os cristais, ele

permanece se movendo, reflete uma infinidade de perspectivas, por espelhar-se de maneira diferente a cada momento. Na segunda, eles são apenas um objeto sólido, inquebrantável e estável. Ambos têm a mesma fonte: uma solução saturada de energia esperando uma circunstância que a faça mudar de fase para se tornar sólida.

Assim, Stendhal constrói sua teoria do amor em torno de uma imagem plástica, flexível, que abarca todos os tipos de amores por carregar nela a possibilidade de projeções diferentes. Em todas suas variantes, a cristalização precisa de uma solução saturada e de uma circunstância provocada por um objeto que será veículo da precipitação da saturação, objeto que ganhará a justaposição de cristais do elemento saturado após determinado tempo. Assim, o objeto desempenha um papel absurdamente pequeno em qualquer que seja a cristalização: ele é apenas um acaso. Ora, e é de acasos que Tracy quer nos prevenir, ele acredita que seu leitor sente que “agora”, como já citado, “é necessário conhecê-lo [o mecanismo do raciocínio] para ter certeza de ter ideias verdadeiras, de expressá-las com exatidão e de combiná-las com exatidão”. Para ele, sem conhecer “essas três condições (...) só podemos raciocinar ao acaso”.

A mudança de valor, portanto, entre amor verdadeiro e simulacro do amor não reside na qualidade de seu objeto, mas na qualidade da alma que ama, do tipo de solução (a substância móvel que a anima) que se solidifica e se projeta no objeto amado e, ainda, da própria solidificação. Ela pode ser de “solução imaginária” (*solution imaginaire*), quando a cristalização não cessa quase nunca, ou seja, ela se mantém em movimento, ou de solução mais “real”, que ocorre após a intimidade (possessão do objeto), que tranquiliza os temores sempre renascentes, mas mata o amor. Há, ainda, um terceiro tipo, não nomeado, que também não é imaginário, nem real, que ocorre quando “o amor perde parte da vivacidade, isto é, parte dos temores”, mas em vez de interromper o amor, como é

o caso da solução real, ele adquire “(...) o encanto de um abandono completo, de uma confiança sem limites, um doce hábito vem atenuar todos os sofrimentos da vida e emprestar aos prazeres um outro gênero de interesse” (*DA*, p. 39).

Esse terceiro caso é caracterizado como um evento raro e efêmero, e Stendhal não o cristaliza. Por ora, guardemos esse caso. Antes, analisemos os amores mais típicos, os de solução imaginária ou real, para entender o que pode singularizar esse caso especial.

A diferença entre as duas soluções, portanto, nos remete àquela distinção entre Werther/Saint-Preux e don Juan, entre a instabilidade hermenêutica e a instabilidade insaciável, porém aqui existe uma inflexão. Poderíamos dizer que Werther/Saint-Preux é o tipo que representa um amante autorreflexivo, sensível, natural, ele possui uma alma terna e romanesca e, por isso, ama de maneira verdadeira. Já don Juan ama de uma maneira “baixa”, mortal, é frio, absorvido em si mesmo, age de maneira habitual, possui uma alma comum e prosaica, por isso não ama de verdade. No entanto, voltando à citação em que Stendhal generaliza a cristalização para qualquer tipo de paixão, negando-a somente aos indivíduos racionais, poderíamos dizer que don Juan, ao agir por amor-próprio e vaidade, se distancia da racionalidade última, se movendo por causa de uma paixão.

Em primeiro lugar, o que a citação nos mostra tem a ver com esse território móvel de significados no interior do texto stendhaliano e com a própria flexibilidade da figura da cristalização: Stendhal menos divide os amores apenas em dois tipos puros, verdadeiro e não verdadeiro, e mais cria uma gradação, que permite uma multiplicidade infinita entre eles. Quanto mais sensível se é, menos o amante está dominado pelos hábitos enrijecidos, menos constrói a sua imagem projetada por meio da razão e mais se deixa *orientar* por outra faculdade, a da imaginação.

Em segundo lugar, razão e paixão não estão exatamente dissociadas: ambas são resultado dos hábitos adquiridos em uma determinada configuração contingente. Logo, a paixão da vaidade é, como a razão, reflexo do hábito moral, como pudemos ver no tipo amor-gosto, que é, ao mesmo tempo, estimulado pela vaidade e é conformado pela agradabilidade cortesã. Essa paixão é um motor, que produz insaciabilidade, mas que é perfeitamente adequada ao mundo social do qual faz parte e demanda uma atitude fria e racional. Essa atitude, que controla o impulso passional por meio da manipulação das circunstâncias, garante a satisfação do apetite, mas torna o amante fechado para o verdadeiro processo da cristalização, ou seja, para o efeito do objeto na forma que o cristal adquire. Ela produz a cristalização de tipo racional, habitual, no qual o objeto é simplesmente engolfado e possuído.

Já a imaginação tem uma afinidade com as paixões dos indivíduos sensíveis. Ela não é uma faculdade desencarnada, porém: ela é resultado de uma relação específica com as sensações, relação essa diferente da que a razão probabilística estabelece com elas. A imaginação não domina as circunstâncias imprevistas e estranhas por meio de sua ordenação, nem a priori, nem a posteriori, mas permite sua entrada, o que contraria o motor passional da vaidade e provoca a desordenação do hábito da razão – e em última instância um rearranjo dos hábitos.

A naturalidade absoluta e o hábito absoluto são pontas de uma escala em que se organizam as diversas relações entre desejo e realidade, dentro da qual há predominância de uma faculdade ou outra na percepção do real. O tratado, a ciência, o discurso sobre as ideias e os gêneros discursivos da retórica obedecem a preceitos racionais, de uma linguagem comum, compartilhada, mas o que Stendhal parece colocar em evidência é: por um lado, que eles também foram resultado de uma projeção, que se tornou familiar e aceita, mas que

conformou anteriormente objetos um dia imprevistos, por meio de métodos, vocabulários e ferramentas epistêmicas específicas – e que, portanto, podem ter tido uma origem amorosa, advinda de uma perturbação originária; por outro, essas projeções podem passar por um novo processo de cristalização, quando atingidas por novas circunstâncias, perdendo um pedaço que a caracterizava, visto que nada de fato é imortal. Como o autor diz em citação já mencionada: “(...) vejam como prova o destino dos grandes filósofos alemães, cuja imortalidade, tantas vezes proclamada, nunca pode ir além de trinta ou quarenta anos”.

Essas projeções em *vias de cristalizar* têm sua origem na percepção *individual* de um desencaixe entre verdade estabelecida e objeto a ser apreendido. Desencaixe que advém da crença, para voltar à citação anterior, em que “há algo de *absurdo* ou de *não demonstrado*”, nas “cabeças que não conseguem a todo momento ter presentes todas as partes da demonstração daquilo em que acreditam”. Trata-se da visão de um elemento invisível que é projetado, algo que escapa, destoa e sobra, de maneira que o hábito da razão não consiga significar o objeto de maneira imediata. O sujeito que decide conhecer um fenômeno, mas que é acometido pela sensação de que há algo que escapa, é obrigado a rever seus métodos e sua apreensão primeira. Para isso, é levado a recorrer a uma faculdade em que a linguagem não está prontamente dada, um lugar mais caótico de combinações possíveis, a imaginação (embora, como veremos no capítulo quatro, a imaginação não possa ser voluntária por se situar à margem da reflexão e da consciência).

Não é exatamente, então, como mencionado um pouco mais acima, que o objeto não cumpra um papel no interior do processo de cristalização: ainda que haja muito de acaso, o que converte a saturação de um ambiente pleno em potencialidades energéticas em um estado sólido é um objeto específico que produza a trans-

formação de fase. Sem ele, a imaginação não ganharia forma: não teria onde se justapor. A circunstância específica e o objeto que provoca a transição precisam ser, no amor, imprevistos. Eles não podem ser um corpo capaz de ser simplesmente fagocitado: ele precisa oferecer resistência ao amante, um espaço para o tempo e o repouso necessários ao trabalho da cristalização. A atenção do amante precisa ser inteiramente absorvida em seu objeto, de modo que ela não seja distraída, evitando a dispersão do trabalho da cristalização.

Nesse sentido, mentir e embelezar são desaconselhados no amor, pois o que essas ações fazem é desviar a atenção, interrompendo o processo de cristalização iniciado e voltando a sua fase originária. Assim como não se deve recorrer à linguagem familiar afetada, porque ela seca a alma, impedindo, de saída, a distensão da alma, bloqueando-a ao fazer uso dela.

O ponto de partida do amor verdadeiro deve ser o efeito sobre uma naturalidade primeira, uma origem amorosa, que em “forma” pura não tem limites. A fonte é uniforme, porque é uma substância sem forma, sem arestas, limites ou contornos. Esse é o espaço do amor como abandono completo. Ele, porém, não pode se cristalizar, nem se materializar em escrita, nem forma: é pura e simplesmente sensação. Ao se cristalizar ou se materializar, a sensação ganha uma forma que é um conjunto de várias formas: formas de mediação de um desejo que não pode ser efetivamente escrito.

Essa discussão final será mais bem compreendida a partir da relação que Stendhal estabelece com os pensadores mecanicistas, sensualistas e ideólogos franceses. Assim, nos próximos capítulos tentarei mostrar de que modo todo esse vocabulário aludido acima é emprestado (projetado?) dessas correntes: hábito, sensação, imaginação, razão, ideia, sentimento e paixão são todos termos usados por esses filósofos. Não se trata, porém, apenas de uma questão

lexical. Stendhal compartilha da própria *premissa* maior do sensualismo: a de que toda formação do sujeito, de suas ideias, paixões, sentimentos e conhecimento, está ancorada na existência concreta e sensível do indivíduo – que é, para ele, também subjetiva-pasional, não universal. A diferença maior em relação a eles está na radicalidade a que o autor leva sua teoria por escolher o amor como objeto de sua investigação, o que implica uma imersão maior na questão da subjetividade.

Forma amorosa: uma forma tipicamente moderna

Nesta parte do trabalho, composta de dois capítulos, meu objetivo foi mostrar de que modo Stendhal concebeu seu texto como uma maneira de conhecer a paixão do amor. Esse conhecimento foi dificultado pelo próprio estado em que sua alma foi lançada quando estava amando – ela foi transformada em uma nebulosa. Mesmo fora da circunstância amorosa, como observador de si próprio, não quis, porém, abandonar o conhecimento propiciado por sua experiência, mantendo, por isso, duas vozes gerais ao longo do tratado/discurso/ensaio: uma mais ordenadora, que usa de métodos e hábitos disponíveis na filosofia e na ciência de sua época para investigar o amor (especialmente a abordagem da ideologia), mas que também recorre a novos artifícios narrativos para conhecê-lo melhor; a outra mantém-se dentro da experiência amorosa, sem uma ordenação tão clara, e se expressa por intermédio de trechos de diários, anedotas em torno de personagens e fragmentos soltos que são, na verdade, dele mesmo, ou melhor, do autor do manuscrito. Meu argumento é de que não é possível separá-las, pois é na junção confusa e desordenada dessas duas vozes que reside a possibilidade de conhecimento *verdadeiro* do objeto amoroso. Elas são, enfim, como camadas de projeção mimeticamente afinadas – uma combinação particular de maneiras habi-

tuais de se escrever um discurso, rearranjadas por ocasião do impacto afetivo da naturalidade amorosa, ou seja, diante da (sua) experiência do amor singular.

Esse procedimento do rearranjo, porém, mais do que se adequar apenas ao objeto “amor”, se generaliza, quando Stendhal mostra a participação de uma etapa amorosa em todo tipo de conhecimento produzido acerca dos fenômenos. O conhecimento pode ser passivo, automático e sem reflexão, puro reflexo dos hábitos morais – a reprodução de uma cristalização anterior, já seca e estabilizada – o que seria seu tratado se ele fizesse apenas uso dos gêneros discursivos de sua época; e ele também pode se desenvolver pela imprevisibilidade da relação entre desejo e realidade, quando perturbadas por um efeito passional, desestabilizando a visão mais imediata acerca do mundo, sua cristalização anterior – podendo se converter em um novo gênero de discurso (quando chega à solidez final da segunda cristalização). Por essa razão, não pode Stendhal prescindir do objeto de sua especulação, o “amor”, pois é na ocasião de sua presença que a própria justaposição material cristalizada pode ser precipitada do interior de uma alma saturada de teoria.³⁵

Assim, é como se Stendhal defendesse uma abordagem propriamente amorosa, uma maneira de conhecer seu entorno, de permitir-se ser por ele impressionado, efeito esse, porém, que não passa exatamente por uma escolha, pois nasce de um acaso e de um objeto imprevisto que “ativa” ou precipita seu desejo a despeito de seus interesses. O interesse nasce da necessidade de autoconservação do

35. A percepção de que não há teoria do conhecimento sem objeto para a especulação foi intuída a partir da leitura de *Cármides*, de Platão (2015 [entre os séculos V/IV a.C.]), diálogo no qual o filósofo coloca o personagem Sócrates discutindo com Cármides precisamente acerca da natureza de qualquer teoria. Platão encerra o diálogo em uma oscilação aporética: de que não há teoria sem objeto, mas que também não há objeto sem teorização a seu respeito. Acredito que a mesma oscilação está presente no texto de Stendhal, que se recusa a fazer uma mera generalização teórica, trazendo os objetos aos quais são orientadas suas especulações sempre à baila.

sujeito que, em movimentos defensivos, se protege da estranheza e da imprevisibilidade do mundo.³⁶ O amor vai contra a autoconservação, quebra a necessidade individual da proteção, ao produzir um efeito involuntário. Quando suscitado, esse efeito mexe com os sentidos e sentimentos e pode despertar a faculdade da imaginação, caso não se recorra ao hábito rígido e frio. O impacto afetivo precisa criar um espaço de desencaixe entre significação e objeto, uma instabilidade hermenêutica, para ser de fato produtivo. Logo, não é só de efeito que vive o amor, não apenas de sensibilidade, pois nesse caso ele poderia facilmente se enrijecer como reflexo do ambiente moral, como as belezas da probabilidade, perdendo seu caráter de encantamento. A perturbação afetiva amorosa *exige* a coragem de se destoar e de se lançar na investigação de uma linguagem não familiar, materializando-se em uma nova forma (mesmo que, às vezes, ela possa vir a ser malograda).

O impacto afetivo do amor, portanto, deve ser capaz de despertar a imaginação para a construção de uma ilusão. No momento em que esse amor nasce, é a partir da projeção dessa faculdade particular do espírito que a demonstração perde seu caráter de verificação. A pura demonstração é feita apenas de probabilidades que se encerram em uma estabilidade uniforme, genérica e moralmente conformada. Ao passo que, no verdadeiro amor, preserva-se uma parcela de absurdo, de incompletude e de indemonstrabilidade na relação entre sujeito que deseja e objeto desejado, permitindo o comércio entre os dois, por meio, claro, da sensibilidade, mas especialmente da imaginação (que tem como condição a sensibilidade).

O livro, assim, certamente não segue uma sequência que diríamos mais lógica e, ainda, opera com certa recursividade. Nele, o autor apresenta novos temas, mas sempre volta aos antigos, explica no-

36. Voltarei a esse ponto da autoconservação e de seu papel nas versões antropológicas dos sensualistas no século XVIII. Por ora, cf. Monzani, 2011.

vamente o que significa cristalização, pedindo perdão reiteradamente pelo neologismo, oferece diálogos sobre os tópicos e exemplos de romances e anedotas. Stendhal empenha-se em explicar algumas vezes o que pretende realizar: diz ser um livro de ideologia em uma nota, duas notas depois volta ao problema da forma ao se perguntar como resumir (*abrégé*) o conteúdo do manuscrito, negando a seu livro, em seguida, o estatuto de romance, chamando-o ocasionalmente de ensaio e, sobretudo, teimando em nomeá-lo de tratado. Desenvolve algumas teorias sobre a espécie de felicidade que propicia o amor, elabora alguns pontos sobre o papel da beleza para a eclosão da paixão, especula sobre o impacto da diferença de idade para a intensidade da experiência amorosa e acerca da disparidade entre os gêneros no que diz respeito à posição que ocupam no enamoramento. Conjectura, oferece os objetos (trechos de romance, anedotas pessoais, diálogos especulativos, vivências individuais) dos quais saíram suas elucubrações e interrompe a reflexão sem concluí-la. Volta capítulos depois a uma mesma reflexão, por vezes dando o mesmo título, isso quando se dá ao trabalho.

Stendhal constrói um tratado conforme sua teoria do amor: evita a todo custo erigir uma totalidade coerente e uniforme. Conserva em suas proposições uma grande instabilidade hermenêutica ao permitir que as circunstâncias e objetos diferentes se componham em suas diversidades, encerrando-os às vezes em suas existências puramente contingentes. Voltando às sete etapas do nascimento do amor, quando este objeto se cristaliza integralmente, no momento em que a imaginação se enrijece e se uniformiza tornando-se hábito racional, sobrevém a dúvida, impedindo assim, novamente, que a percepção se endureça completamente e que seja aprisionada como razão moralizadora. Cria-se, com isso, esse espaço de inacabamento que promete sempre algo novo àquele que deseja e conhece. Ou ainda, como se expressa Stendhal em sua história do ramo de Salzburgo,

o *movimento* de cristalização do amante *umedece* os ramos de árvore, mas depois termina se retirando, deixando-o *seco* – é como se a dúvida fosse o constante umedecimento da percepção de um objeto para não a deixar nunca ficar completamente seca, enrijecida.

É na recusa de reduzir os fenômenos a ideias, na investigação acerca de métodos de apreensão e conhecimentos diferentes, mas sobretudo na investigação de uma forma *sui generis* que reside, finalmente, a inovação do dito tratado científico-filosófico de Stendhal, ou se preferirmos, de seu discurso sobre os sentimentos ou, ainda, de sua teorização do romance.

A cristalização pode ser interpretada como um processo de projeção ocorrido a partir da faculdade da imaginação que não apenas considera o objeto amado em suas probabilidades, mas que vislumbra seu potencial de desenvolvimento, a partir do impacto afetivo singular que esse mesmo objeto produziu no sujeito que o criou. Logo, temos que compreender com mais cuidado de que modo a faculdade da imaginação opera no estudo sobre o amor de Stendhal, visto que é ela a responsável pelo processo criativo do amor. Ela media a relação entre sujeito e objeto: enquanto a sensibilidade é responsável pelo impacto afetivo nesse sujeito, a imaginação se relaciona mais diretamente à atividade de cristalizar. Isto é, é da última que advém o nascimento do amor: é como o quadro negro ou a nebulosa, que pode, em sua projeção cristalizada como figura, tornar o objeto desejado um ser à parte, uma promessa de felicidade, quebrando a uniformidade do mundo ao introduzir um elemento entre o amante e o amado. Impede, assim, a adequação completa, mas possibilita ao objeto de desejo uma espécie de imortalidade, por produzir uma disformidade viva e constante. Uma imortalidade que participa da mortalidade, ou seja, que só é imortal por meio daqueles que o imortalizam.

A discussão sobre o decoro deve ser, assim, reposicionada antes de encerrarmos esta parte. Até então fiz o esforço de privilegiar o entendimento desde dentro do livro, seus dispositivos e perspectiva amorosa, para poder apresentá-lo a partir do que chamei dimensão retórico-poética. Essa escolha de começar “por dentro” se deu em virtude da dificuldade que encontrei de levar adiante minha hipótese original de que *Do amor* é, no todo, um livro de epistemologia. Embora já tivesse encontrado fragmentos soltos que sustentavam essa hipótese (que, na verdade, foram os responsáveis em primeiro lugar por sua elaboração), em sua totalidade o livro a rechaçava: cada trecho parecia me apontar para uma direção temática diferente e indicar afiliações filosóficas ou literárias contrastantes, o que me levou muitas vezes a questionar a possibilidade dessa versão interpretativa acerca do dito tratado. A sua desordem formal foi como uma armação refratária à edificação de uma perspectiva.³⁷ Por essa razão, para bancar minha aposta, tive que lidar com a já referida e comentada desordem e não a ignorar, pois ela aparecia com frequência como obstáculo à construção de um ponto de vista.

Nesse processo, estive diante de duas alternativas em relação à confusão do escrito: supor que o livro era realmente sem forma – por falta de cuidado, por desinteresse do escritor ou, ainda, por um propósito de escamoteamento de intenções (de acordo com a argumentação de Prévost e Del Litto, como já comentado na introdução) – e de que talvez não fosse para ser levado tão a sério teoricamente; ou procurar as razões de sua “falta” de forma e definir a partir de qual perspectiva ele não cumpria as diretrizes de uma ordenação. Escolhi a segunda via, o que, admito, terminou sendo por muito tempo

37. Expressão semelhante à de Ann Jefferson no texto já mencionado: *L'Amour et le texte réfractaire*. In: Sangsue, 1999.

frustrante, porque o livro permanecia resistindo às diversas alcunhas escolhidas pelo autor e às de seus intérpretes.

Por isso, tive que mudar de estratégia: em vez de tentar definir o livro, aceitei sua indeterminação e passei a investigar as razões possíveis para ela. Percebi, assim, que o escrito abriga no todo, em diversos de seus artifícios, uma ambiguidade constitutiva. Não só sua falta de ordenação lógica aponta para a sua indefinição, mas há outros vestígios de indecisão e irregularidade. O escritor faz uso de elipses,³⁸ recorre a diferentes camadas de percepção, impõe uma descontinuidade entre os capítulos e opera com vozes discordantes e múltiplos pontos de vista. Maneja ainda diferentes acepções para a mesma palavra, cria neologismos titubeantes, atribui gêneros diversos a seu escrito e muda radicalmente de tom, às vezes no mesmo parágrafo. Recorre também a metáforas do uso comum dotadas de um significado ligeiramente diferente, por exemplo sua acepção de amor à primeira vista (*coup de foudre*), e a metonímias personalizadas e imprevistas, como o apaixonamento por causa de uma cicatriz de varíola, que passa a operar como um símbolo da circunstância amorosa. Todos esses recursos podem ser somados à constante lembrança, ao longo de todo o texto, de que existe um “editor” do manuscrito preocupado com a forma, mesmo que anuncie seu malogro, sobretudo em sua capacidade de persuasão.

Para usar um termo muito feliz de Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, acatando essa desordem, passei a lidar com o “autor implícito” de *Do amor* (que não coincide exatamente com Henri Beyle, nem mesmo com seu pseudônimo Stendhal) que veicula por meio do uso de seus artifícios narrativos um ponto de vista sobre o real em sua obra. Booth apresenta a variedade que as formas autorais podem

38. Sobre as elipses como uma das técnicas narrativas mais utilizadas pelo escritor, não apenas em *Do amor*, mas também em seus romances, cf. Genette, 2015; Blin, 1998.

assumir para cumprir uma finalidade textual e argumenta que todo toque pessoal reconhecível, toda metáfora, padrão, enfoque de personagem, entrada na mente de um personagem ou outro, seleção de um aspecto ou de outro recurso são avaliações implícitas impostas por esse autor (Booth, 1980).

Não é que haja necessariamente uma intenção prévia, um projeto consciente, por parte do escritor no uso de todas as suas estratégias narrativas. Trata-se, ao contrário, de um autor construído no interior do livro, que não coincide exatamente com um eu biográfico-histórico anterior ao próprio *exercício* de escrita – ele se elabora a partir de demandas do texto, com o objetivo inicial de se cumprir uma finalidade, que é constantemente colocada à prova, por assim dizer, pelos obstáculos da escrita. Logo, o “autor implícito” existe plenamente apenas no escrito examinado: podemos compreendê-lo associando-o à visão veiculada pelo uso de artifícios narrativos, por meio das funções que eles cumprem no interior de uma obra e em sua finalidade de convencer o leitor da *realidade figurada* em seu livro.

A análise de Booth concentra-se em textos que podemos chamar amplamente de ficcionais e foca também na teoria literária produzida no final do século XIX e ao longo do XX. O crítico mostra como as escolhas de artifícios narrativos impelidas pelo texto são feitas segundo uma “regra geral” (não assumida como regra) que foi partilhada e alastrada desde o século XIX para a produção de romances: a de que uma obra *tem que ser realista* (Booth, 1980).

O significado desse realismo muda consideravelmente em livros diferentes, mas o imperativo geral é o mesmo: o escritor deve convencer o leitor, por meio de suas escolhas textuais, da realidade de sua ficção – ou melhor, de sua visão de realidade no interior da ficção, persuadindo-o de que sua construção do real é mais fiel

à realidade do que a das demais composições ficcionais. Assim, a retórica – por meio de técnicas narrativas – entra em jogo em apoio à ilusão de realidade que se pretende criar para comunicar sugestivamente seu mundo ficcional a partir de sua perspectiva acerca do real.

A exigência de *realismo* é um advento da modernidade literária ocidental. Ela faz parte do processo de esgotamento das práticas retóricas e poéticas da instituição retórica, ou seja, da percepção gradual de inadequação e ilegitimidade dos modelos do costume, como discutido no capítulo anterior. Vimos como esse costume é colocado em questão, na França, em grande medida no contexto seiscentista da formalização da língua francesa, a partir da autoridade de um novo valor filosófico e social: o da razão (que se expressa no bom senso, propriedade [*bienséance*] e os outros valores associados a ele). O costume retórico também sofre inflexão na França por meio de uma discussão acerca do efeito estético nos indivíduos, que como público não corresponde mais à tipificação e à estrutura de inteligibilidade da instituição retórica – é o que Fumaroli chama de passagem da Era da Eloquência à da Conversação (Fumaroli, 2015).

Nesse processo, abriu-se um período de relativa modulação da língua: a busca por uma expressão mais apropriada aos valores de um novo grupo, mesmo que no caso da França bastante atada aos modelos greco-latinos, mas que deságua, a despeito de suas intenções imediatas, no questionamento do postulado da imitação de modelos (Génetiot, 2005). Apesar dessa modulação, que realiza uma espécie de polimento e condensação na prática do costume, a literatura não ganha autonomia nesse período e continua a operar com a lógica da conveniência (decoro) aos modelos – ela estava submetida às diretrizes das belas letras, não tinha sua legitimidade fundada no sujeito

individual, como será cada vez mais o caso da literatura dos séculos seguintes (Lima, 2005, p. 23).

Ian Watt descreve e analisa esse processo de esgotamento dos moldes da instituição retórica no século XVIII na Inglaterra, mostrando como houve nesse país condições sociais e literárias favoráveis para a investigação de fato por novas formas de expressão, de onde emergiu, segundo o autor, o romance tipicamente *moderno*. Watt considera que o romance inglês (*novel*) trouxe uma novidade radical em relação aos modelos anteriores,³⁹ menos pelo tema de suas ficções, que poderia ser entendido por meio do decoro ao gênero cômico, adequado ao retrato do lado “baixo” ou “feio” da vida humana, como já havia teorizado Aristóteles na *Poética* (Aristóteles, 1998 [século IV a.C.]); e mais pela maneira *como* retratou a realidade, problema que levava a uma consideração de ordem epistemológica e mimética – ou seja, de correspondência entre como conhecer a realidade e a sua forma. Watt (2010) defende que a contribuição dos romances ingleses dessa época foi precisamente a elaboração de um realismo formal de acordo com uma nova consideração epistemológica a respeito do real.

Ao recuperar o argumento de Watt aqui, não tenho a intenção de concordar com sua interpretação acerca das origens do gênero romanesco. O que deve ser considerado nesse momento é o tipo de problema com o qual o romance inglês setecentista lida e que domina a produção romanesca do século seguinte, incluindo a de Stendhal: o entrelaçamento de questões propriamente epistemológicas com as bases miméticas para a escrita de romances, o que impõe à forma a necessidade de ela assumir o imperativo realista.

39. Essa novidade inglesa setecentista pode ser entendida também como uma gradativa ampliação e redefinição de fronteiras dos gêneros discursivos da retórica frente às mudanças na sociabilidade da elite intelectual, como argumenta Phillips, 2000.

A questão de Booth acerca das técnicas narrativas associadas à produção ficcional de uma visão de realidade se relaciona também com um problema tipicamente moderno. Ele discute, por um lado, sobre o momento em que se afrouxam os vínculos com a instituição retórica e ocorre um abandono gradativo dos gêneros específicos e suas normas – quando a ficção vai perdendo sua definição, incluindo nessa consideração experimentos literários renascentistas, como o *Decamerão* (1353) de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Por outro lado, ele apresenta o movimento moderno que leva a uma busca por novas regras, não mais de gêneros, da ficção *em geral*, que não são entendidas, contudo, como regras, por pretensamente guardarem qualidades universais, como por exemplo, o postulado geral que avalia que uma obra boa deve “mostrar” (*showing*) e não “contar” (*telling*) uma história (Booth, 1980).

No caso dos romances ingleses do século XVIII, como Ricoeur elabora se voltando ao problema levantado por Watt, a universalidade pretendida é manifesta na crença na transparência da linguagem: na tentativa de igualar arte e vida, por meio de uma luta com a convenção e visando ao ideal de verossimilhança (como semelhança ao real, não mais tecnicamente aos modelos), houve uma compreensão ingênua com relação ao papel da linguagem para a escrita da realidade e acreditou-se que ela poderia ser purgada de seu poder figurativo para assumir uma função inteiramente referencial, operando-se uma redução do princípio da *mimesis* aristotélica, entendida como artifício, à imitação-cópia do real (Ricoeur, 2010).

Essa virada moderna em direção ao realismo formal (que depois se amplia para além do mundo inglês), à literatura como campo autônomo, que tem sua legitimidade fundada no sujeito individual, e à discussão acerca da natureza e função da linguagem se relacio-

na, como argumenta Watt, a uma nova consideração epistemológica acerca do real (Watt, 2010). Trata-se de um período de enfraquecimento de uma concepção compartilhada de realidade – a da filosofia clássica e, mais estritamente, a da escolástica (das quais falaremos no próximo capítulo) –, uma época de ampla *liberação* para uma nova compreensão do real e de como retratá-lo. A sua *representação* passa a ser extensamente disputada, epistemológica e formalmente, ainda que nos limites de uma nova visão geral que compreende a realidade como um *fenômeno*, conhecido por meio dos sentidos e podendo ser apreendido pela linguagem.

Embora *Do amor* não seja um romance realista (e não é meu objetivo argumentar que é), ele pode ser entendido, dentro desses parâmetros, como parte desse amplo movimento, como uma investigação por parte de Stendhal de uma nova forma, surgida da percepção de insuficiência e inadequação dos meios disponíveis em sua época, romanescos e filosóficos, para a elaboração de um discurso acerca do que acredita ser a realidade do fenômeno amoroso, que desafia o escritor por ser difícil de conhecer e, sobretudo, retratar. Como vimos, essa dificuldade é, em *Do amor*, indissociavelmente epistemológica e mimética, porque é do problema de como apresentar a realidade do amor, de como ser fiel a ela, que surge o problema de como conhecê-la (e vice-versa).

Nesse sentido, os dois primeiros capítulos trataram da admissão explícita, por parte de Stendhal, de um problema de linguagem e de conhecimento em relação ao fenômeno amoroso, mas também defendeu que os artifícios narrativos usados por ele desempenham funções de ferramentas epistêmicas em relação aos *obstáculos* para o conhecimento de um objeto difícil de ser totalmente apreendido. A estratégia do que estou chamando de autor implícito do escrito foi então nos *persuadir*, mesmo que desastrosamente, da *realidade* do fenômeno amoroso como *efeito*:

da areia movediça em que os indivíduos se encontram quando são tomados pela embriaguez da paixão, como suas categorias se desorganizam, os hábitos perdem sentido e a apreensão do mundo foge quase completamente de seu controle – mas também da constante tentativa do amante, nesse estado, de entender o que está acontecendo e de como interpretar a situação, recorrendo a todas as ferramentas disponíveis, inclusive a quimeras.

Esse autor implícito também indica, ao considerar o conhecimento como efeito, que existem diferenças de percepção em relação ao objeto amoroso, que produzem interpretações distintas e igualmente contingentes, à medida que o amante se distancia do *evento* amoroso: uma primeira camada mais “quente”, mais desordenada, a do manuscrito em fragmentos; e uma mais fria, mais reflexiva, mais “formal”, a do editor. Uma camada não pode ser subsumida à outra em seu potencial cognitivo, ainda mais se se levar em conta que a segunda se inscreve na primeira, pela mediação não apenas do discurso feito sobre o amor, mas também na forma de senti-lo. Tentou-se mostrar, enfim, alguns dos caminhos formais escolhidos pelo escritor, sempre em relação de tensão com os modelos científicos e discursivos de sua época, para cumprir com o objetivo de escrita diante desses desafios.

Nos dois próximos capítulos, a desordem permanecerá como guia, só que não na dimensão literária propriamente dita, mas em relação à perspectiva epistemológica de Stendhal que se relaciona a essa característica formal. Analisaremos o princípio filosófico que possibilita o autor admitir que a realidade de *qualquer* fenômeno *só pode* ser compreendida a partir de seu *efeito* no sujeito que conhece – que leva o escritor à suposição de que o conhecimento (verdadeiro ou não) sempre tem uma etapa amorosa (lembrando que o que o torna verdadeiro é uma espécie de atitude, não voluntária, frente à paixão do amor). Veremos, enfim, como os obstáculos formais se relacionam e, na verdade, interferem na consideração acerca de seu princípio filosófico e o reelabora.

Antes portanto de avançarmos para a faculdade criadora da cristalização, é fundamental nos voltarmos às discussões em torno da teoria do conhecimento nos séculos XVIII e XIX na França, debates aludidos mais ou menos explicitamente no tratado de Stendhal e muito brevemente nestes capítulos, para então focalizar o papel central das sensações e da imaginação para a teoria do processo do conhecimento do autor.

É hora, portanto, de colocar a cabeça para fora da nebulosa confusa que é o *Do amor*, analogamente ao que fez Stendhal em relação ao fenômeno amoroso na segunda parte de seu escrito. A escolha de começar por dentro e por seus artifícios serviu como uma espécie de interpretação-controle, uma garantia que a leitura não tergiversasse frente a um livro que pede que o leitor ou se evada ou se torne seu íntimo. Tentei optar pela segunda alternativa e, agora, ainda com intuito de cumprir esse objetivo, o momento é de “evadir”, sair de sua particularidade encerrada, para compreender a rede de relações, ideias e hábitos na qual esse tratado sobre epistemologia está emaranhado.

Emprego, para isso, a imagem da cristalização para posicionar o livro em certo ambiente saturado de possibilidades epistemológicas, compreendendo-as, porém, não somente como fenômenos que estão situados do lado de fora em relação à obra de Stendhal, mas como um ambiente que está em seu interior – *feito* em camadas sobrepostas (imagem de Stendhal de uma geologia moral, sobre a qual me debruçarei no último capítulo), mas *individualizado* quando projetado em uma manifestação *exterior*. Trata-se de um evento que se particulariza pelo *arranjo* dessas camadas em razão de uma circunstância amorosa, circunstância que oferece a *perspectiva* acerca do objeto.

PARTE

2

Estratigrafia epistemológica: Stendhal e as relações de resistência

Nós isolamos o simbolismo literário das estruturas simbólicas operantes alhures, como se só a arte fosse uma criação humana, como se os próprios humanos não fossem, na frase de Clifford Geertz, artefatos culturais (tradução própria).

Stephen Greenblatt

CAPÍTULO 3

A rejeição das relações verticais: Stendhal contra a metafísica

O que desculpa Deus é o fato de ele não existir.¹

Stendhal

Admiro-lhes o espírito brilhante e todos os dias mais me
surpreende e diverte a sua tão fina ironia; mas não os acha
artificiais sempre que tentam parecer emocionados?
Será que alguma vez a sua emoção se ignora a si própria?

Stendhal, *Mina de Vanghel*

Todo mundo erra
Todo mundo erra sempre
Todo mundo vai errar

Grupo Revelação, “Velocidade da Luz”

Desordem epistemológica: o empirismo difuso de Stendhal

A primeira parte deste trabalho se debruçou sobre um problema de gênero discursivo e de abordagem metodológica: mostrou-se como Stendhal esbarra em diversos obstáculos frente à tentativa de aplicar as ferramentas epistêmicas da vertente filosófico-científica na qual diz se inscrever para falar de seu objeto, o amor. Toda a argumentação foi construída a partir da tensão, estabelecida nas páginas iniciais do primeiro capítulo deste livro, entre sua adesão filosófica

1. Frase imputada a Stendhal por seu grande amigo Prosper Mérimée.

e a escrita efetiva do discurso amoroso, da qual pode se extrair dois aspectos apresentados em *Do amor* que criaram, em conjunto, uma resistência ao conhecimento do tipo ideológico, quais sejam, um fundo sem formas (nebulosa ou naturalidade amorosa) e a irreduzibilidade da experiência particular.

Se esses dois elementos, engendrados na percepção por meio da real vivência amorosa (que pode ser generalizado para a verdadeira experiência do conhecimento), aparecem como resistência à conformação metodológico-discursiva, eles também se revelam como componentes constitutivos da noção de verdade formulada pelo escritor. Como vimos, em seu diário, Stendhal estabelece uma analogia entre o estilo empregado em seu tratado e a verdade – ambos *não* são *polidos*.² A verdade apresenta-se, assim, como disforme: são os elementos irreduzíveis da experiência que impedem a projeção estabilizadora do conhecimento, isso porque ocupam funções de perturbadores das formas. O que nos permite dizer que a verdade em *Do amor* não é a mesma encontrada pelos discursos de ideias, nem pela literatura classicista (poesia, teatro ou romance) – ou, ao menos, a do tratado sobre a paixão amorosa possui uma estrutura distinta. A de Stendhal é marcada pelo desarranjo e desordem, e a ideológica-classicista (polida), a qual se opõe, pela ordem e uniformidade. O escritor se afasta, desse jeito, da única escola filosófica a qual faz alusão explicitamente em *Do amor*.

O tratado é, portanto, mais do que um desafio à objetivação pela escrita da experiência do amor: ele é sua tentativa de materializar a noção propriamente dita de verdade. Stendhal, para isso, figura esse elemento irreduzível (um interligado de nebulosidade e de particularidade) como um *ponto cego*, que opera como o princípio

2. Antecipa, assim, uma frase que será usada como epígrafe de seu romance mais famoso, *O vermelho e o negro* (1830): “A verdade, a áspera verdade” (*La vérité, l'àpre vérité*), atribuída ao líder revolucionário Danton (1759-1794) pelo romancista.

desorganizador de seu sistema por ser uma *falta*. Não havendo uma origem positiva para o sistema, de onde são deduzidas relações de causalidade (como opera o modelo sistemático que conhece), ele não consegue se erguer como um edifício estruturado: ele parece, como qualifica Bourdenet, uma colcha de retalhos (precisamos ver ainda, no próximo capítulo, por meio de qual mecanismo são constituídos esses retalhos que se materializam) (Bourdenet, 2014/2).

Desse modo, a ideologia não é a afiliação teórica que oferece a estabilização de seu sistema, mas nenhuma outra teoria poderia sê-la. Podemos, na verdade, ampliar a ideia da cristalização, discutida no capítulo anterior, para a sua perspectiva filosófico-metodológica no livro: ela possui muitas camadas epistemológicas desarranjadas e projetadas em um novo arranjo contingente. *Do amor* é o efeito da sobreposição de teorias, pouco delimitadas, que circulavam difusamente em sua época. Assim, seu livro, também do ponto de vista teórico, é uma miscelânea. Logo, sua desordem formal encontra uma correspondência em sua desordem teórica – ambas, na verdade, dão a ver sua compreensão acerca do amor, como objeto, mas também como etapa do conhecimento, prévia à estabilização.

Para dar conta dessa miscelânea teórica, traço que está presente não apenas em *Do amor*, Victor Del Litto, em seu monumental livro sobre a vida intelectual do romancista, elencou as muitas referências de Stendhal e ofereceu um apanhado de suas principais influências, a partir de sua biblioteca, notas, alusões e marginálias (Del Litto, 1997). Alexandra Pion, por sua vez, buscou uma leitura mais focada e, a partir dos cadernos da juventude do escritor e em seus diários, mostrou a gênese documentada de um projeto de estudo sobre as paixões do coração humano e o amor, nas fontes filosófico-científicas (que variam entre ideológicas e médico-fisiológicas). A autora cruzou as menções explícitas e ligeiramente implícitas do livro *Do amor* com a leitura e interpretação dos pensadores por ele mencionados

na juventude, quase vinte anos antes do tratado. Esse procedimento desembocou em seu argumento central de que *Do amor* é, afinal, um livro de fisiologia (uma das alcunhas de Stendhal para seu livro) que compreende uma visão estética erótica (em uma acepção particular de erotismo) (Pion, 2010).

Essa abordagem oferece, porém, um tipo de interpretação que pode ser entendida pela imagem de uma grande malha, em que arriscamos relacionar apenas as conexões e pontes explícitas entre duas ou mais manifestações objetivas e externas independentes, focando naquilo que se encontra declarado e documentado em uma rede patente – o que supõe um nível considerável de controle e de voluntarismo por parte dos escritores. É o caso dos dois comentadores aludidos acima e, sobretudo, o de Pion. A autora faz uso do método de documentação genética e termina por atentar mais para a interpretação dos cadernos de juventude e dos autores neles aludidos do que do livro que ela se propôs inicialmente a estudar (sem deixar de oferecer alguns ótimos caminhos interpretativos, aos quais farei referência no próximo capítulo).

Minha proposta aqui é, ao contrário, compreender o *Do amor*, em razão de sua afinidade particular de desordem formal e teórica, como um *efeito difuso* de certo ambiente intelectual saturado de possibilidades epistemológicas, não me limitando somente às ideias explicitamente emprestadas, nem apenas a suas filiações teóricas mais imediatas e reconhecidas (embora, claro, vá fazer referência a elas).

Do amor elude sua filiação filosófica e literária e opera por meio de uma frouxidão teórica e terminológica conspícua, tomando de empréstimo apenas o que parece lhe interessar para sua análise em cada caso particular e operando com definições por vezes opostas para termos basilares na epistemologia da época, por exemplo, alma, mente e corpo (muito carregados semanticamente). O mapeamento de referências enquanto método ajuda a iluminar certos fragmentos

do texto, partes mais enigmáticas, mas ele não viabiliza o estabelecimento de um ponto de vista amplo sobre o livro. *Do amor* resiste à interpretação integral por levar seu leitor a direções díspares: o foco em uma perspectiva termina apagando outra e nos dá a impressão de estarmos apenas esclarecendo uma pequena parte enquanto deixamos escapar outra igualmente importante – como se afinal não houvesse um ponto de fuga.

Minha aposta, porém, é que o todo é a própria estrutura refratária (como um cristal): é na afinidade circunstancial entre as partes que reside sua totalidade. A circunstância, porém, é apagada e “aparece” como eclipse, não podendo ser entendida como princípio ou razão do sistema. Esse apagamento torna impossível o estabelecimento de um ponto de vista, ou melhor, impõe um olhar sobre um ponto cego, gerando a sensação de escapar no momento mesmo em que se direciona a ele. *Do amor* é, assim, no mínimo, um tratado antissistemático, que recusa um princípio a partir do qual as teses sobre o amor possam se organizar.

Essa característica torna a interpretação de *Do amor* como um livro de epistemologia quase impossível. Isso porque aportes teóricos distintos e opostos são mobilizados sem que sejam harmonizados ou mesmo justificados – eles se mantêm em aporia filosófica, o que reforça o ponto de vista refratário do livro. O vocabulário e os discursos, usados por Stendhal, cindem a obra em, pelo menos, duas perspectivas opostas: às vezes, ela parece plenamente sensualista; e, em outros momentos, assume uma faceta vitalista-romântica (em breve, qualificarei esses dois termos, mostrando a incoerência entre eles no entendimento do próprio autor, que não o impede, porém, de adotá-los). Na verdade, sua premissa filosófica permite-lhe deslocar as teorias da posição de provedoras de princípio para um lugar de recursos discursivos-epistêmicos.

Proponho, enfim, que a mobilização dessa miscelânea de perspectivas teóricas, às vezes discordantes, assumidas em momentos diferentes do livro, se justifica, em *Do amor*, pela adoção de um ponto de vista radicalmente empirista, e mais especificamente, sensualista. Essa posição participa de um deslocamento histórico amplo, nos dois séculos anteriores à obra, em relação à filosofia clássica, atrelado à recepção e à reação a essa perspectiva que coloca, de maneira geral, a *experiência* e as *sensações individuais* como centro a partir do qual o conhecimento humano se edifica.

Não quero dizer com a expressão “deslocamento histórico” que todas as teorias do conhecimento do XVIII ou XIX europeus eram empiristas (nomenclatura ampla, que contém o sensualismo, mas que engloba mais ramificações teóricas no universo da centralidade da experiência para o conhecimento), nem que só havia antes desse momento epistemologias que não lidavam com o conhecimento advindo da experiência e da sensação. É uma questão de alcance, de dignidade e de ênfase.³

O que eu quero propor é, ao contrário, que a partir de certo momento histórico as teorias do conhecimento na Europa *tiveram que lidar* em suas elaborações teóricas com a dignidade da premissa geral do empirismo (aceitando-a, recusando-a abertamente ou se apropriando em parte): de que o conhecimento em geral, mas também as ideias, virtudes, representações, formas de governo, paixões, desejos, sentimentos e, em última instância, até a cognição humana são produzidos, desenvolvidos e se organizam mediados pela experiência sensível e *individual* de mundo.

Parto aqui do argumento de Monzani, que localiza uma transformação no campo epistemológico europeu, operada gradativamente.

3. Para um excelente apanhado e teorização acerca da relativa falta de importância do prazer e das sensações na filosofia clássica, com exceção feita apenas à filosofia epicurista e seus seguidores, cf. Festugière, 1936.

Como o autor apresenta, ela se deu em relação ao reposicionamento do papel da volição no conhecimento dos objetos, culminando em sua grande importância em meados do século XVIII, com o “empirismo radical” de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780):

A filosofia clássica estava baseada, nesse campo, em alguns pressupostos fundamentais. Um deles supõe a preexistência do objeto sobre o qual o sujeito tende ou se afasta naturalmente. Esse objeto é, desse ponto de vista, o *bem* (ou mal) do qual o sujeito se aproxima (ou afasta). O objeto é, *por ele mesmo*, apetecível (ou não). São suas qualidades intrínsecas que o tornam tal ou qual. Nessa linha de raciocínio, o par primordial na lógica das paixões é o amor/ódio. Essa preexistência e independência do objeto supõe que o sujeito se aproxime dele, e portanto, saiba o que ele é, que o conheça, em suma. O conhecimento precede a volição e, neste campo, é a representação do objeto que determina a volição. (...) Uma das consequências dessa postura teórica é a de que a verdadeira natureza da alma está na sua faculdade representativa, e não na volitiva, que lhe é subordinada. O pensamento não só constitui a essência da alma como também dirige e orienta as paixões (Monzani, 1993).

A citação nos importa por dois motivos: o primeiro diz respeito à noção, que imperou por muito tempo na filosofia clássica europeia, de que o pensamento era capaz de conhecer os objetos por meio de uma representação mental, informando suas qualidades *intrínsecas*. Essa premissa se sustentava pela assunção de que os objetos teriam uma substância independente, em si, passível de ser conhecida pela mente humana.

O segundo é que essa substancialidade representada mentalmente informava também certa disposição sensível em relação aos objetos, que podia ser, porém, atrapalhada como resultado da igno-

rância ou das paixões (Taylor, 2013). Seguindo a citação de Monzani, a qualidade volitiva da alma – ou seja, as paixões e os desejos humanos – era delimitada pelo pensamento, o que tornava os objetos, se bem entendidos e esclarecidos, desejados ou repudiados por suas qualidades intrínsecas, como se tivessem em si uma força de atração ou repulsa que estipulava o tipo de relação (amor e ódio, respectivamente) que o sujeito deveria estabelecer com eles.

Seu pressuposto epistemológico, assim, ata objeto e sujeito, ao criar uma relação de *confluência* entre a objetividade substancial dos objetos representada pela mente e a determinação sensível, derivada de sua representação. Segundo Monzani, é na epistemologia de Condillac que há uma completa inversão dessa concepção: a representação mental passa a ser *inteiramente* determinada pela disposição sensível do sujeito. Essa modificação, tão profunda, só pode ser entendida por meio do considerável impacto do empirismo na “ciência”.⁴

Usando como fonte principal os compêndios de registro e compilação de espécimes vegetais e animais, Lorraine Daston e Peter Galison discutem como no campo das “ciências” naturais, a partir do século XVII e especialmente do XVIII, há, no campo da investigação da natureza (do registro da anatomia, da botânica e do reino animal, sobretudo), uma convivência dinâmica e tensa entre duas perspectivas. Primeiramente, há o *desvio empírico*, quando a empiria e a técnica começam a ganhar espaço como dignas para o conhecimento acerca dos objetos e passam a estar no centro dos debates em torno de sua aquisição. Em segundo lugar, há o imperativo racional, a compreensão de que esse conhecimento vindo da experiência deveria ser *reduzido* a um exemplar “idealizado, aperfeiçoado ou pelo me-

4. Como nos informa Paolo Rossi (2001), não havia ainda o termo “ciência”, como o entendemos, até o século XIX. Logo, o uso aqui é intencionalmente anacrônico, visando estabelecer uma continuidade entre as práticas empíricas de saber do século XVI e XVII com a ciência moderna propriamente dita do século XIX.

nos característico” (três termos dos autores para descrever a variedade de perspectivas que informava o registro e conhecimento do mundo natural da época) (Daston; Galison, 2007, p. 42).

No âmbito do registro natural, assim, a representação da consciência não poderia *desde o princípio* orientar o conhecimento dos objetos, mas a mente tinha o dever de domesticar a variedade, eliminando idiossincrasias, acidentes ou perturbações advindas da experiência da observação, visando a fidelidade à natureza (o que os autores chamam de verdade de acordo com a natureza [*truth-to-nature*], muitas vezes atada a convenções e gêneros artísticos tradicionais, assim como aos ideais de beleza a eles correspondentes) (Daston; Galison, 2007).

Na epistemologia, ou seja, na teorização acerca do conhecimento em geral, a situação não é tão diferente da descrita em relação às ciências naturais, pelo menos na França do século XVIII. Costa Lima, tomando como objeto os dois idealizadores e realizadores da *Enciclopédia*, Jean le Rond d’Alembert (1717-1783) e Denis Diderot (1713-1784), discute a ocorrência de uma versão semelhante dessa convivência tensa entre dois valores filosóficos contrastantes, no interior do Antigo Regime francês, no que diz respeito à definição e ao conhecimento dos fenômenos da natureza e da moralidade.

O ponto de partida metodológico dos dois pensadores é analítico (separação dos fenômenos em partes por meio da observação), submetido, em seu arranjo final, a um valor de verdade, o da utilidade (e Costa Lima tenta mostrar o lugar titubeante de Diderot em torno dessa perspectiva utilitária) (Lima, 1988). No pensamento dos dois enciclopedistas, como também na prática das ciências naturais discutida anteriormente, ocorreu a valorização da análise empírica dos fenômenos, em correspondência à visão de mundo que transformava a natureza, mesmo a humana, em um enigma a ser desvendado pela razão.

A premissa da concepção clássica, apropriada pela escolástica, é dada pela percepção de que o mundo era cosmicamente ordenado e que cada coisa tinha um lugar e cumpria uma função nessa ordenação – bastava esclarecê-la. Na nova visão, porém, o mundo mesmo começava a ser visto como uma opacidade, sem evidentes limites temporais ou espaciais,⁵ a ser esclarecido mediante o *exercício da racionalidade*. A percepção da ordenação cósmica passa a não ser mais sentida e compartilhada por alguns indivíduos, ou ao menos, ela precisa ser justificada filosoficamente de outra maneira (que, como vimos no capítulo anterior, será em grande parte derivada da física newtoniana).

Esse deslocamento epistemológico é sobretudo metodológico, mas não exatamente de princípio – o que não configura uma mudança inofensiva. Se a experiência empírica ganha uma centralidade inescapável como etapa do conhecimento, na prática e em sua teoria, a natureza continua sendo compreendida no decorrer do século XVIII, de maneira geral, como substância de fundo ou ordenação, passíveis de ser desvelada (Lima, 1988). Transformar a natureza em enigma torna a busca por ela um exercício, uma elaboração, mas não deixa de atribuir a ela qualidades intrínsecas – que, não estando reveladas, precisam ser o *resultado* de uma investigação e ordenação racionais.

Essa exigência investigativa transforma-se, no campo da epistemologia, em crítica: primeiro em relação ao próprio conhecimento da tradição (como já pudemos ver a partir da relação de Stendhal com os modelos retóricos, mas que se estende para muito além de um problema discursivo);⁶ em segundo lugar, em torno da posição

5. Para a transformação da noção de universo, cf. Koyré, 1986; sobre o impacto dessa transformação na visão de mundo dos pensadores setecentistas, cf. Duarte, 2004.

6. Sobre o lugar da crítica no Absolutismo francês, seu potencial de destruição das bases tradicionais e a sua capacidade de colocar a filosofia em permanente crise, cf. Koselleck, 1999. Para analisar o percurso da concepção de crítica na Europa do século XVIII e sua relação com a estética, vendo algumas modulações de sua aceção e sua função, cf. Suzuki, 1998.

do “eu” em relação aos objetos, sua dimensão autorreflexiva (Cassirer, 1994). Nesse último sentido, especialmente na Inglaterra e na França setecentista, a princípio, passa-se a considerar o papel proeminente dos sentidos na aquisição do conhecimento, criando versões mais ou menos radicais e arranjos distintos entre as funções do corpo e da alma nesse processo. Nas diversas variantes, os elementos físicos da natureza humana passam a ser considerados como tendo algum impacto na relação com os elementos intelectuais, mesmo quando os segundos exercem um domínio maior (Ricken, 1994).

Esse deslocamento indica, portanto, não só que o mundo objetivo passou a ser submetido a um procedimento metodológico distinto do escolástico, como também que a compreensão acerca do “eu” foi radicalmente modificada. Como apresenta Costa Lima a respeito do lugar da obra de Montaigne (1533-1592): na história dessa mudança, o sujeito individual passou a ganhar o direito “de *expressar sua experiência pessoalizada*, sem já recorrer a modelos legitimados” (Lima, 2005, p. 21; grifos próprios). No caso, o autor faz referência ao campo literário como um domínio que começa a se desembaraçar dos modelos tipificados da instituição retórica, mas o problema não se restringe a esse âmbito – todos os demais campos do conhecimento estavam submetidos a modelos legitimados e sofrem uma gradual, realmente lenta, liberação, passando a atribuir sua legitimidade à dimensão da experiência particularizada. Logo, o empirismo mencionado acima deve ser pensado ao lado de uma consideração nova acerca da legitimidade do conhecimento particular de sujeitos individuais.

Como Costa Lima teoriza em *O controle do imaginário*, é nas fraturas de uma ordem religiosa, social e política que a subjetividade pode ser maturada, quando determinado sistema de mundo deixa de oferecer respostas imediatas e sinais inequívocos para a compreensão da existência. Nesses momentos de fragmentação, os

objetos deixam de ter uma forma incontestável, admitindo novos sentidos que podem ser buscados por sujeitos agora *carentes* de significação. É nessa direção que o autor compreende a subjetividade como um *suplemento*, que adiciona significação a um mundo que se apresenta como incógnita, que perdeu sua *imediata* explicação estabilizadora (Lima, 1989). É o caso, para Costa Lima, do século XVIII francês: o sujeito passa a ser epistemologicamente representado como *dotado de subjetividade*, no sentido acima, carente de significação, que não possui uma resposta imediata acerca de sua existência, mas precisa investigá-la.

Quero propor então que Stendhal participa desse momento de empirismo difuso, levando-o à radicalidade, invertendo completamente os preceitos da teoria clássica, isto é, fazendo da volição, seu impacto afetivo sensível-subjetivo e contingente, o princípio “organizador” de sua representação mental. Isso ocorre, em primeiro lugar, no que diz respeito ao conhecimento dos objetos, quando o autor assume a posição de crítica e coloca em questão os saberes tradicionais, assim como os métodos mais bem aceitos no período mesmo em que escreve; em segundo, ele os substitui invocando sua experiência sensível-subjetiva em *Do amor*, admitindo-a como base de legitimidade de sua investigação.

Nesse sentido, ele faz parte do movimento geral que atribui certa opacidade à existência, resistindo a dizer qual é seu “valor de verdade”. Ele rejeita, com efeito, o princípio que atribui ao exterior qualquer substancialidade, ordenação mecânica ou desígnio – rejeição da qual advém sua radicalidade empírica. Todo conhecimento é resultado das impressões na percepção humana, logo ele só pode ser irreduzivelmente uma *projeção* de hábitos e discursos adquiridos sensível e individualmente – e veremos dois desses discursos neste capítulo.

Ao lidar com a teoria do conhecimento de Stendhal em *Do amor* como efeito difuso desse ambiente de virada empirista, podemos entendê-la como uma modelagem específica e também como *radicalização* de uma perspectiva ampla, do sensualismo, afirmada e ramificada ao longo de todo o século XVII e XVIII na França, e pisada e repisada por diversos autores no início do século XIX, até cair em desgraça moral no período em que escreve o autor (condenação enfática que evidencia, porém, sua importância).⁷ É a partir desse ponto de vista histórico-filosófico que podemos finalmente produzir uma interpretação teórica global acerca do livro.

Essa perspectiva de *efeito difuso* segue a orientação de Van Damme, que faz um alerta em relação às leituras acerca da filosofia europeia praticada nos séculos XVII e XVIII: crítica a tendência analítica de reduzi-la a doutrinas filosóficas ou escolas de pensamento, forma pela qual o século XIX de fato organizou a atividade intelectual, social e institucionalmente, mas que não valeria para a experiência prática da filosofia iluminista dos séculos anteriores.

O autor argumenta, ao contrário, que o longo período de desenvolvimento filosófico, ocorrido nesse período, estava completamente atado às demais áreas do saber, o que significa dizer que todos os campos de conhecimento (da natureza, da arte, da moralidade etc.) estavam imbricados uns nos outros e que as discussões se atravessavam em um grande espaço de debate. Esse aspecto da prática filosófica se conecta à perspectiva que está no título de seu livro, que traduzirei imperfeitamente como “a todo vapor em direção à verdade”, ou, para preservar o sentido marítimo, “com as velas içadas em direção à verdade”: de que o Iluminismo, se entendido como um todo, pode ser interpretado como um momento de errância filosófica. Seus pensadores, contrários à herança escolástica, teriam tateado

7. Sobre a condenação moral ao sensualismo na década de 1820 na França, cf. Brix, 2001.

novos caminhos e alternativas em relação ao saber, colocando como horizonte a busca da verdade (Van Damme, 2014).

Stendhal, embora já faça parte da “era das escolas” do XIX, apresenta-se como um filósofo muito mais iluminista nesse sentido, tendo em vista que sua errância epistemológica passa a se constituir como seu verdadeiro método em busca da verdade, como se a adesão estrita a correntes limitasse sua tarefa de investigação.⁸ Ainda assim, porém, o escritor é um autor do século XIX, isso quer dizer que sua filosofia, com frequência, invoca uma afiliação a uma vertente do pensamento, no mais das vezes para marcar sua posição contrária a uma corrente, quase nunca uma adesão integral.

Com efeito, sua atitude errática diz sobre um traço fundamental de seu pensamento na década de 1820, e em especial em *Do amor*, sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante: trata-se da centralidade cada vez mais radical dada à categoria de experiência. Diante dela, na leitura de Stendhal, os princípios absolutos derretem muito rapidamente, especialmente quando se aproximam da filosofia que verdadeiramente importa, que orienta suas demais investigações de pensamento, a saber, a filosofia prática (não submetida ao imperativo único da utilidade, embora seja constitutivo de sua apreciação).

A compreensão apresentada acima, caracterizada por sua oposição aos princípios absolutos, é engendrada não apenas por sua leitura de autores propriamente empiristas ou sensualistas. Ela é resultado também de uma relação de contraste, que foi se construindo desde o início da década de 1810, quando Stendhal tomou conhecimento do movimento romântico, e estabeleceu o que, de uma versão dele, *não* poderia ser acatado: a importância dada à metafísica. A partir dessa contraposição, mais do que identificar a escola da qual não faz

8. Essa é a interpretação de Lukács, 1964.

parte, Stendhal reconhece também o que deve e não deve carregar do sensualismo de seus predecessores.

Vejamos, então, primeiramente, de que modo Stendhal constrói sua crítica a uma tendência epistemológica-amorosa de seus contemporâneos em *Do amor*, o “hábito de razão”. Sua crítica a esse hábito, embora se apresente de diversos modos a depender dos tipos aos quais dirige seu juízo, deve ser, ao longo deste capítulo, afinada, se restringindo a um subtipo por ele elaborado, o do filósofo racional. Este molda sua razão, na leitura de Stendhal, ao valor da utilidade, que opera, por sua vez, a redução da experiência do conhecimento à estabilização e à clareza discursiva. Ou seja, esse hábito impacta também o pensamento de inspiração sensualista, como o de Tracy, que impõe à experiência observada, como vimos no capítulo anterior, uma ordenação e método universalizantes.

Em alguns artigos de opinião publicados, sobretudo, na Inglaterra, porém, Stendhal recupera, desse hábito filosófico introjetado no pensamento de Destutt de Tracy, suas “qualidades”, quando se posiciona assertivamente no debate intelectual da década de 1820 como um “sensualista”. Neles, o escritor se coloca também contra uma outra tendência da época em seu país, a do idealismo de Victor Cousin. O segundo movimento deste capítulo, portanto, será uma consideração sobre esses textos, que permitirá interpretar algumas ambivalências de *Do amor*, especialmente a apropriação e a recusa em relação à tendência filosófica sensualista.

Por último, analisaremos as referências de Stendhal ao filósofo seiscentista René Descartes (1596-1650), em dois artigos, na medida em que elas dão a ver a sua interpretação do pensador como origem encarnada e representativa do hábito moderno de ser racional na França. Por meio de sua apreciação de Descartes, Stendhal apresenta qualidades do que desenha como sendo o típico “caráter francês”.

O hábito de ser racional

No idealizado prefácio de 1826 a *Do amor*, Stendhal lista alguns tipos de leitores aos quais seu livro sobre a paixão amorosa não seria destinado e pelos quais não seria compreendido, os intitulados “ininteligíveis”. Entre eles, está o tipo que o autor nomeia, no interior do tratado, de “frio filósofo”:

O ser imperfeito, que *se crê filósofo* porque sempre *permaneceu alheio a essas emoções loucas* que fazem toda uma semana de nossa felicidade depender de um olhar, não deixará apenas algumas páginas por abrir. Outros, chegando à maturidade, usam toda a sua *vaidade* para esquecerem que um dia foram capazes de se rebaixar a cortejar uma mulher e de se expor à humilhação de um não; este livro terá o ódio deles. Entre *as pessoas de espírito* que vi condenarem este livro por diversas razões, mas sempre com raiva, os únicos que me pareceram ridículos são aqueles homens que têm a dupla vaidade de pretender *ter sempre estado acima das fraquezas do coração* e de sempre possuírem a *sagacidade suficiente para julgar a priori o grau de exatidão de um tratado filosófico*, que nada mais é do que uma *descrição coerente de todas estas fraquezas* (DA, p. 333-334; grifos próprios).

Esse tipo de filósofo, que supõe estar *alheio* às fraquezas do coração, guiado pela paixão da vaidade, pode ser entendido como um dos subtipos de uma categoria mais ampla. Essa categoria é, na verdade, uma *tendência* do século XIX em alguns países da Europa – em especial na França e na Inglaterra –, mas alcança seu ápice nos indivíduos dos Estados Unidos da América. Trata-se do que ele identifica, de maneira bem ampla, de “hábito de razão”.

Esse hábito pode ser percebido, em sua forma mais acabada, no indivíduo tipicamente burguês, que se guia em sua vida inteiramen-

te pelo valor da utilidade e do dinheiro, caracterizado, também no prefácio, como um sujeito que não “perde tempo”, sempre orientado por suas ideias positivas. Ele pode ser reconhecido também, em forma menos avançada, em uma configuração ligada à experiência do conhecimento, isto é, ao indivíduo do tipo filósofo.

No capítulo anterior, aproximei o discurso sobre os sentimentos de Stendhal da etopeia aristotélico-moralista, por meio da interpretação de Carnevali (2010) acerca do gênero. Mostrei de que modo o escritor utiliza, como na forma discursiva etopeica, de categorias pré-individuais para a análise moral da paixão amorosa, categorias que devem ser analisadas na medida em que são radicadas na percepção individual, como parte da apreensão do mundo por um sujeito particular. O que o escritor nomeia de “hábito”, então, é contingente e se impõe ao indivíduo a depender da época em que está situado, moldando a forma simbólica pela qual ele enxerga seu entorno. O “hábito da razão”, nesse sentido, pode estar enraizado em sujeitos que exercem práticas distintas, assim como pode ter mais ou menos força a depender das circunstâncias. É em seu cultivo, engendrado pela vivência cotidiana, que reside o possível paralelo entre atividades diferentes.

Na interpretação do escritor, o excesso desse hábito bloqueia o desenvolvimento da paixão amorosa, como é o caso dos Estados Unidos da América (tão jovem nação nos tempos do escritor), que cultivaram, em último grau, o costume de ser racional:

Um governo livre é um governo que não faz mal aos cidadãos mas que, pelo contrário, *dá-lhes segurança e tranquilidade*. Mas há uma grande distância entre isso e a felicidade; é preciso que o próprio homem o faça, pois seria uma alma muito grosseira aquela que permanecesse perfeitamente feliz por gozar de segurança e de tranquilidade. Na Europa, confundimos essas duas coisas, sobretudo na Itália; acostumados a governos que nos fazem mal, achamos que livrar-nos deles seria a suprema felicidade; (...).

Lá [nos EUA], o governo desempenha muito bem o seu papel e não faz mal a ninguém. Mas, *como se o destino quisesse desconcertar e desmentir toda a nossa filosofia*, ou antes acusá-la de não conhecer todos os elementos do homem, *afastados como estamos há tantos séculos pelo desgraçado estado da Europa de toda verdadeira experiência*, vemos que, quando falta aos americanos a desgraça que provém dos governos, *eles parecem faltar a si próprios*. Dir-se-ia que *a fonte da sensibilidade secou* entre eles. São justos, razoáveis e não são felizes (DA, p. 182-183; grifos próprios).

Esse trecho se encontra já na segunda parte do livro sobre a paixão amorosa, quando Stendhal se põe a investigar as “nações relativamente ao amor: temperamentos e governos”, multiplicando a tipologia inicial em novas espécies. Analisa o fenômeno do amor em diversos espaços geográficos, entre eles: França, Inglaterra – ambos os países compartilham o “hábito de razão” com os EUA –, Itália, Espanha, Arábia (lugares em que o amor ainda se desenvolve com algum vigor), e Alemanha, assim como especificamente Roma, Florença e Provença (sendo esta última região observada em dois momentos históricos diferentes). Nos EUA, a cristalização é mais rara, pois, segundo o autor, é como se a fonte de sensibilidade, por ocasião de sua sociabilidade segura e tranquila, houvesse secado entre os americanos.

No capítulo VII, acerca das diferenças entre o nascimento do amor nos dois gêneros, Stendhal os diferencia por seus hábitos (diferenças que aparentam fazer referência apenas à França): enquanto a mulher não teria o “hábito de ser racional”, usando mais de sua imaginação, o homem o possuiria por tê-lo contraído pela ocupação que ele exerceria todos os dias em um escritório “trabalhando seis horas por dia em coisas frias e racionais” (DA, p. 41). Essa distinção dos gêneros, apesar de parecer corriqueira, é mais interessante se atentarmos à ideia de hábito presente nela.

Diz Stendhal que as mulheres

(...) preferem as emoções à razão, muito simplesmente: como graças a nossos costumes medíocres elas não são encarregadas de nenhum negócio de família, *a razão nunca lhes é útil*, elas nunca sentem que ela sirva para alguma coisa. Pelo contrário, a razão é para elas sempre nociva, pois só aparece para censurá-las por terem tido prazer ontem, ou para lhes ordenar que não o tenham mais amanhã (*DA*, p.41 grifos próprios).

O gênero feminino “opta” pelas emoções, porque, segundo os costumes de época, não era dado às mulheres o uso da razão. O emprego da faculdade poderia ser a elas até nocivo, visto que poderia operar como censura a seus prazeres passados ou, além disso, adverti-las das consequências de desfrutá-los no futuro. Em outro momento do texto, Stendhal vai associar essa falta de uso da razão das mulheres à percepção das almas altivas do sexo feminino de que são superiores “a tudo que as rodeia, e, no entanto, veem o último dos homens considerar-se mais do que elas” (*DA*, p. 88), já que a elas não é dado o direito de exercer o mesmo destino do indivíduo do sexo masculino. Já aos homens, ao contrário, pelo destino profissional que lhes seria “próprio”, não seria possível recusar seu exercício. Por isso, por esses hábitos cultivados socialmente, a mulher amaria com facilidade, enquanto o gênero masculino não teria “o talento de se fazer amar” (*DA*, p. 42).

Assim, tanto esse trecho como o anterior põem em evidência que a fonte de sensibilidade está atrelada não a uma vivência social genérica, mas à experiência particular de cada indivíduo, que é atravessado pelo que é cultivado em seu “destino”. Por isso, um americano, acostumado a viver o “hábito de razão”, olha sua realidade de maneira fria e consome seu tempo no trabalho, não conseguindo, porém, desenvolver *experiência* de mundo. Toda sua existência é de-

dicada a ver seu entorno como utilidade – ao ponto de ter manipulado e conformado até mesmo seu governo de acordo com a tranquilidade e a segurança que almejava.

Cercados pela calma externa de seus governos, eles imaginaram ter alcançado a felicidade. Porém, como indica ainda o trecho, nessa sociedade, o indivíduo, diferentemente da suposição dos filósofos europeus, não é feliz. Para sê-lo, ele precisaria de alguma dose de *indeterminação*, ou seja, perceber a existência como “promessa”, não apenas vê-la como estabilidade. No americano, o hábito da razão está inteiramente entranhado em uma noção restrita da percepção: sua experiência racional é tão determinante que ele percebe a priori a uniformidade, perdendo, com isso, sua fonte de sensibilidade.

Isso vale também para o indivíduo do gênero masculino, obrigado a passar seu tempo em um escritório. Os homens seriam conformados pela experiência da mesma previsibilidade cotidiana, confortável e acabada, levados a não imaginar outro mundo possível. Em ambos os trechos, portanto, Stendhal aponta que há maneiras de experimentar a existência que secam a sensibilidade – ou melhor, é como se a esterilidade, a falta de si próprios, fosse o resultado de uma ausência de indeterminação na percepção da experiência. Na ânsia de tornar a realidade segura, previsível e uniforme, os homens que assim a desejaram reduziram-na a uma vivência automática e infértil.

O modo pelo qual o escritor figura a sociedade americana assemelha-se à maneira pela qual ele descreve também a tendência do século XIX na Europa: todos os países, em ritmos diferentes, parecem estar caminhando para essa ética racional de percepção da existência, na qual a centralidade do exercício da profissão e da obtenção de lucros parece nortear as escolhas individuais. O diagnóstico elaborado por ele é semelhante ao que Max Weber chama de “desencantamento do mundo” (presente em sua análise sobre o capitalismo), em que o “ethos” burguês seria caracterizado tanto pela devoção ao trabalho

como finalidade da existência, como também por sua extrema racionalização (Weber, 2014).

Stendhal critica duramente essa tendência, especialmente como atitude habitual introjetada, que, em última instância, é um problema porque impede a cristalização, ou melhor, estabiliza-a ao tirar-lhe a imaginação individual criadora. No prefácio, quando acusa seu público francês, ele descreve esse indivíduo racional da seguinte maneira:

Assim, as pessoas endinheiradas e dadas aos prazeres grosseiros, que ganharam cem mil francos no ano que precedeu ao momento em que estarão abrindo este [livro], deverão fechá-lo bem depressa, principalmente se forem banqueiros, proprietários de manufaturas, respeitáveis industriais, quer dizer, gente de ideias eminentemente positivas. (...); *sua mente está sempre voltada para o útil e para o positivo* (DA, p. 325; grifos próprios).

Esse público não possui um olhar para o amor, é aquele ao qual Stendhal não pode pedir antecedentes, pois só tem a mente funcionando para *discernir* na realidade o útil e o positivo. Esses indivíduos não perdem tempo, não usufruem dos prazeres mundanos e não desfrutam do amor: atividades que seriam como um desvio de seu foco. Suas ideias, enfim, demandam apenas *demonstração* positiva.

O estilo de vida que o escritor condena, portanto, é aquele produzido em sociedades “razoáveis”: o efeito psicológico que resulta dessa vivência social é a esterilidade da sensibilidade. Por isso, a única cristalização que esse indivíduo pode produzir é uma que nada promete, mas que, ainda assim, tem o colorido próprio dos prazeres dessa ética: se quer ser útil, deseja lucrar e pretende instrumentalizar seu entorno com vistas a seus objetivos. O mundo, nessa realidade social, é completamente desencantado: nada se imagina, e o destino

mundano só promete a confirmação de si próprio e de sua sociabilidade. Os hábitos e costumes, advindos do modo de vida que informa a sensibilidade desse tipo, paralisam a imaginação.

Stendhal associa ao hábito da razão, conformado em diversos de seus tipos, qualidades de frieza, distância, generalidade, uniformidade, alienação – qualidades que se apresentam frente à experiência, como se o sujeito moldado no interior dele estivesse, na verdade, removido da existência propriamente dita, ao mesmo tempo, porém, que inteiramente determinado socialmente por ela. Ele é assim determinado, porque seu olhar e sua atenção se direcionam à conformação social. Ele se destaca de seu entorno para conseguir manipulá-lo, prevê-lo, operacionalizá-lo, sem, contudo, ser por ele efetivamente estimulado, pelo menos não em suas emoções. Como diz o escritor, ainda no primeiro trecho citado desta seção, esse indivíduo tem a vaidade de querer julgar um tratado filosófico sobre as fraquezas do coração sem, contudo, vivê-las – avalia sua exatidão a priori.

O escritor, se afastando novamente da pretensa intenção filosófica de seu livro (pelo menos no que diz ser a filosofia), ironiza, no início de sua parte dedicada ao amor na França, sua finalidade de agir pelo hábito de ser racional, quando diz que procurou “despojar-se de” suas “afeições e ser apenas um frio filósofo” (*DA*, p. 148). Logo em seguida, torna evidente sua ironia quando passa a descrever, com indignação e sarcasmo, a afinidade entre a paixão da vaidade dos franceses e sua busca pelo útil, com diversos exemplos que dão a ver seu julgamento em relação aos costumes de seus conterrâneos, admitindo querer maldizê-los (*médire*) (*DA*, p. 151). Nesse momento, também, ele elabora o caráter francês de jeito mais acabado, caracterizado por ser vaidoso, racional e atento à utilidade. E, depois, intromete-o nas demais considerações sobre o amor em outros países, como um ponto de comparação para todas as outras formas de se viver o amor – como se, nesse movimento,

estabelecesse seu próprio ponto de vista, a partir do qual julga outras manifestações nacionais.

Na seção dedicada à Itália, porém, insere outro “partido” que concorre com o racional para o papel de caráter francês, considerando que:

Em Paris, como a honra ordena que se defendam de espada na mão, ou se possível com boas palavras, todos os futuros de todo grande interesse confesso, é muito mais cômodo *refugiar-se na ironia*. Vários jovens tomaram outro partido, que é entrar na escola de J.-J. Rousseau e de Madame de Staël. *Já que a ironia se tornou algo vulgar, foi preciso ter sentimentos*. (...) A nação torna-se *séria*, a galanteria perde terreno (DA, p. 156; grifos próprios).

Stendhal assim identifica dois movimentos gerais entre os franceses da época em que escreve: o da galanteria (associada ao tipo don Juan), da vaidade e do útil, enfim, resumido, por mim, na categoria geral, não *plenamente* desenvolvida na França, de hábito de razão; e o romântico, que em vez de estar acima das fraquezas do coração como os homens de espírito (racionais), diz falar sobre elas, por meio dos sentimentos, tornando-se, contudo, um indivíduo *sério*.

Em seus textos da década de 1820, publicados em sua maior parte na imprensa inglesa, o autor se coloca “ao lado” do “hábito de razão”, não de sua versão mais grosseira, dos industriais preocupados apenas com o dinheiro, mas dos frios filósofos, exaltando inclusive um ganho epistemológico, o método e a clareza discursiva, de um de seus representantes, René Descartes. Nas próximas páginas, mostrarei o modo pelo qual Stendhal se posiciona intelectualmente no cenário letrado francês desse período como um inequívoco sensualista, contra o “discurso de sentimentos” dos românticos, por força, como pretendo argumentar, do que estou chamando de seu radical empirismo.

Nesse sentido, é objetivo também deste capítulo mostrar as ambivalências stendhalianas a respeito de sua posição sensualista, que se situam, como veremos, precisamente nesse hábito que identifica nos filósofos, de sexo masculino e de seu país, de ser racional. Esse costume pode ser mais grosseiro e ganhar os contornos de um industrial burguês, totalmente voltado para seu trabalho, mas ele pode também ser encarnado como método filosófico na vida prática, que o faz, como veremos, examinar a realidade, a posteriori, por meio de um procedimento analítico.

O “santo horror pela experiência”: Stendhal contra *certo* romantismo

Em texto não publicado em vida, intitulado “Filosofia transcendental”, Stendhal propõe uma defesa do filósofo sensualista setecentista Claude-Adrien Helvétius (1715-1771), que se constitui na mesma medida como um ataque ao pensador idealista e neoplatônico, contemporâneo ao autor, Victor Cousin (1792-1867). O escritor comenta acerca do primeiro nome que encabeça o texto que se trata de uma piada e, imediatamente, anuncia uma segunda alternativa de título, a saber, “Helvétius e Sr. Cousin, ou dos motivos das ações dos homens” (*Helvétius et M. Cousin, ou des motifs des actions des hommes*) (CA). Por meio dessa segunda denominação, expõe o ponto de vista a partir do qual ele irá apreciar os dois pensadores, a contribuição de suas filosofias para o que diz ser, em outro texto (CA), uma das únicas ciências que o interessa: a investigação acerca das razões que fazem os indivíduos agirem.

Datado na correspondência do escritor de finais de 1829, alguns anos depois da publicação de *Do amor*, o texto faz uso de uma estratégia narrativa que já era empregada em sua obra de 1822: em vez de expor sua defesa diretamente, ele aclimata seu leitor com uma

anedota. Começamos, assim, lendo uma carta de um solitário tenente aposentado chamado Justin Louaut, destinada a um “sr. filósofo”. Nela, o tenente conta um evento de sua vida que lhe fez agir *contra* seu próprio *interesse*, quando, a despeito de seu reumatismo, pulou no rio Sena para salvar um marinheiro que se afogava.

Louaut explica na carta o que ocorreu em sua mente a partir do momento em que viu o sujeito cair na água. Surge uma voz em sua cabeça que titubeia em relação a qual decisão tomar: de imediato, ela aconselha-o a ir embora, agir por seu interesse e não prestar socorro, para evitar que seu reumatismo piore com as águas frias; mas, diante dos gritos do sujeito se afogando, ela recomenda-lhe também a se jogar para salvar o marinheiro. A indecisão se mantém, oscilando entre as duas alternativas, até que o instante resolutivo ocorre quando essa mesma voz interior acusa-o, de sobressalto, de ser um covarde (*lâche*):

Tenente Louaut, você é um covarde (vous êtes un lâche)! Essa palavra me fez palpitar. “Ah! Isso é sério”, disse a mim mesmo; e me pus a correr para o Sena. Chegando na borda, lançar casaco, botas e calças custou só um movimento. Eu era o mais feliz dos homens. “Não, Louaut não é um covarde! não não!”, eu dizia a mim mesmo em voz alta (Stendhal, *CA*; tradução própria).

A autocensura o desperta, e o tenente pula no rio, salva o marinheiro e, como de fato previu, cai de cama dias depois, com seu temido reumatismo. Admite que a sua preocupação, porém, não era o agravamento de sua doença, e sim a solidão que iria sentir no período da enfermidade, já que sabia que ninguém o visitaria.

Ao meditar sobre os motivos que o levaram a fazer esta “bela ação”, o tenente acha uma resposta:

O que me fez fazer minha bela ação? (...) *Minha fé é o medo do desprezo; é essa voz que me diz: tenente Louaut, você é um covarde!* (...) Assim que

compreendi que eu poderia salvar esse desajeitado, isso se tornou um *dever* (*devoir*) para mim. Eu teria desprezado a mim mesmo se eu não tivesse me jogado na água (...). Esta é, senhor, a história que você me requisita, ou, como você diz, a análise etc., etc., etc. (CA; tradução e grifos próprios).

A voz interior é, assim, atribuída a esse sentimento personificado, o medo do desprezo. A acusação que ela imputa ao tenente é moldada por certa expectativa social em relação a ele, já que o desprezo advém de um olhar de um outro sobre suas ações, mesmo que esse outro esteja só em sua cabeça.

Em um breve introito à história propriamente dita, o tenente nos informa de sua condição solitária, seus parentes morreram, e ele não tem amigos para os quais contaria seu belo ato. Na situação do afogamento, não há ninguém para observar seus feitos, a não ser o marinheiro, separado, apenas pelo resgate do tenente, da morte. Esse “outro” de sua cabeça não é, dessa forma, a presença efetiva de um outro, é uma espécie de voz da consciência, um “outro” impessoal, no interior de si mesmo, que se destaca ainda mais como exterioridade do “eu” por intermédio do gracejo do autor: a voz acusativa não chamou o tenente por “tu” e sim por “vous”, ou seja, pelo pronome pessoal que indica, na língua francesa, formalidade e ausência de intimidade em uma conversa (o que, convenhamos, não se esperaria de um bate-papo de si consigo mesmo).

A princípio, portanto, a história-análise (como equiparado no final da carta) leva a crer que o motivo da ação dos homens, a questão que começa o texto, é a *interiorização da expectativa de um outro sobre si mesmo*, que se manifesta como um “dever” postulado e advém de sobressalto como uma voz exterior interiorizada. A primeira resposta dada pelo texto, portanto, é extraída dessa narrativa, mas ela é apenas o primeiro passo de uma explicação maior.

A resposta acima ganha um significado mais nítido quando o “sr. filósofo”, destinatário e solicitante da carta do tenente Louaut,

faz seu comentário a respeito da anedota-análise, estabelecendo a comparação, referida no segundo título do texto, entre duas correntes filosóficas. Na direção oposta ao modo como Stendhal se porta em *Do amor*, como discutido nos primeiros capítulos deste livro, seu personagem imediatamente se inscreve *sem ambivalência* em uma tradição filosófica: “sou um filósofo da escola de Cabanis” (CA), fisiologista da corrente de Destutt de Tracy. Reconhecemos, contudo, as estratégias usuais de nosso autor na frase seguinte: “(...) como eu não sou *eloquente*, nem mesmo grande escritor, não confiando no meu estilo, eu procuro reunir *fatós* para o meu livro” (CA; tradução e grifos próprios), como se quisesse dizer que seu empreendimento é, uma vez mais, filosófico-científico, não propriamente literário ou poético.

O sr. filósofo não recupera de Cabanis, porém, suas contribuições filosóficas específicas. Indica, com efeito, a tradição ampla que o médico francês incarna e da qual a ideologia tira confessadamente sua inspiração: “Ela [a história] me parece provar maravilhosamente (...) e de uma forma bem sábia que o motivo da ação humana é simplesmente a busca do prazer e o medo da dor” (CA; tradução e grifos próprios).

A máxima por mim grifada uniformiza diversas versões de uma mesma abordagem geral que, à época de Stendhal, já é conhecida sob a rubrica de “sensualismo”, cujo principal representante filosófico é o já mencionado em capítulo anterior, Étienne Bonnot de Condillac. O escritor, porém, escolhe outro pensador contemporâneo ao abade, para o papel de representante da tendência, o consideravelmente mais cínico e polêmico Claude-Adrien Helvétius, e depois recua mais no tempo, atribuindo a paternidade do princípio geral ao poeta romano Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Por meio da máxima, ele conecta aquela expectativa do outro, que é assumida como dever e que aparece no discurso interior do tenente, a uma razão sensível: o medo

do desprezo é sua “fé”, seu guia internalizado para a ação, na medida em que lhe causa dor e, por isso, passa a ser imperativamente evitada.

Depois de o sr. filósofo expor sua premissa filosófica, ele solicita à escola de opinião oposta ao sensualismo que dê uma resposta, dentro de sua vertente, para as razões que impulsionaram o sujeito a se jogar no Sena, a despeito de seu reumatismo e de seu receio de ficar sozinho. Essa escola é caracterizada pela sua *eloquência*, de “lindas frases obscuras”, e por sua “maneira alemã”. Ela tem como principal representante o pensador da “moda”, Victor Cousin. Assim, Stendhal desenha o que considera constituir as posições filosóficas em jogo na cena letrada do final dos anos 1820: seu texto se coloca contra uma ampla linha idealista, opondo-se a ela para aderir à vertente sensualista, tradição que é na época amplamente rechaçada institucionalmente, em razão de sua suposta imoralidade (Goldstein, 2008; Pion, 2011).

O sr. filósofo lança, então, um desafio à automeada “filosofia eclética”: explicar o que ocorreu no *coração* ou na *alma* do tenente quando ele se jogou no Sena. Mas, sem intenção de esperar qualquer resposta publicamente, ele passa a interpretar (com evidente tom de deboche) as disposições gerais da escola, as confusões que seus integrantes fazem entre as perguntas filosóficas (quando misturam teologia, metafísica, ideologia, lógica, filosofia prática e fisiologia em uma única e mesma doutrina), sua retórica eloquente, suas motivações e, sobretudo, expõe o que considera ser sua característica mais marcante, sua excessiva moralidade.

O autor se detém nesse último aspecto como se ele englobasse todas as considerações anteriores a respeito da escola, resumindo-o no termo inglês “*cant*”, que faz questão de definir: “O que é o *cant* (*le cant*)?, me diria você. O *cant*, diz o dicionário inglês do célebre Johnson, é a pretensão à moralidade e à bondade, expressa pelas queixas em linguagem *triste, afetada (affecté) e de convenção*” (Stendhal, *CA*;

tradução e grifos próprios). Linguagem e moralidade, assim, se afinam. Voltaremos a esse ponto.

Esse texto está em uma carta endereçada a Sutton-Sharpe, advogado de Stendhal em Londres, que cuidou de alguns de seus contatos com editores de revistas inglesas após 1826. É um entre os muitos escritos polêmicos de Stendhal direcionados à imprensa do Reino Unido na década de 1820 (muitos deles publicados). Em junho de 1821, Beyle sai de Milão, onde ficou a maior parte de seu tempo desde 1814 depois da queda de Napoleão Bonaparte, e volta à França. Em Paris, enfrenta problemas financeiros, por viver com uma modesta pensão militar oferecida pelo governo restaurado àqueles que atuaram nas campanhas do Império napoleônico (caso de Stendhal); e com um pequeno rendimento da herança de seu pai (que se endividou pouco antes de morrer [1819]). Considerando sua renda baixa, ao menos para seus propósitos recreativos nos salões franceses, e sem muitos contatos aos quais recorrer na França para qualquer gênero de trabalho, especialmente como escritor, Stendhal explora suas conexões estabelecidas nos salões de Milão com membros da elite letrada do Reino Unido nos anos anteriores.⁹ As publicações (frequentemente lançadas no anonimato ou com pseudônimos) nas revistas inglesas garantiram ao escritor o meio de sua sobrevivência material e de seu estilo de vida em Paris,¹⁰ além de assegurarem, ain-

9. A respeito de suas descobertas intelectuais inglesas nos salões de Milão, cf. Del Litto, 1997.

10. Para uma biografia bem completa acerca da vida de Stendhal, cf. Crouzet, 1990. Embora force interpretações psicologizantes em excesso acerca do autor, tomando e reduzindo a sua vida a um caso especialmente exemplar de teorias freudianas (uma tentação, tendo em vista a vontade confessada pelo escritor em sua autobiografia, *Vida de Henri Brulard*, de ter relações sexuais com a mãe e matar o próprio pai, como teorizado simbolicamente como “Complexo de Édipo” em *Totem e tabu* e *Mal-estar da civilização*, de Sigmund Freud), a biografia cumpre sua função de fonte de informações a respeito da conturbada vida política, administrativa e amorosa de Stendhal. Cf., ainda, os textos introdutórios de Henri Martineau à parte intitulada *Courrier anglais* das obras completas de Stendhal já referidas.

da, um lugar de grande independência e liberdade de opinião frente à censura aos jornais do período da Restauração (Petitier, 1996).

Na carta, antes do texto destinado à publicação, um preâmbulo de Stendhal informa que o artigo foi escrito para a imprensa francesa, embora ele tenha tido receio de publicá-lo em seu país. É uma resposta à acusação a seu livro recém-lançado na França, *Passeios em Roma* (*Promenades dans Rome*, de 1829), feita por seu amigo Prosper Duvergier de Hauranne (1798-1881), em resenha impressa em *Le Globe*, jornal que se posiciona como liberal neste período.¹¹ Nela, o jornalista censura o autor dos *Passeios* porque seria “um antiquado partidário de Helvétius”, associando o pensamento do filósofo setecentista à pouca moralidade presente no escrito de Beyle sobre os costumes da Itália (Martineau, *CA*). É a essa acusação, então, que o texto não publicado da correspondência de Stendhal responde, assumindo, mas positivando, a filiação que a ele imputam.

Existe no artigo de Stendhal uma quantidade de associações específicas a sua leitura do contexto: ele identifica a defesa da obscura e confusa filosofia alemã, feita especialmente por Cousin, a “todo o *Cant* da alta sociedade, por todos que têm o projeto divertido de refazer certa superioridade aristocrática a golpes de gravidade e moralidade” (*CA*; tradução própria). Assim, o sr. filósofo interpreta que Cousin e os seguidores da “filosofia da moda” se sustentam como tendência na França menos por suas posições filosóficas e estéticas específicas do que por sua *adequação* à ordem religiosa, institucional e política da época: os jesuítas, os discursos oficiais e acadêmicos o apoiam, e resume o argumento em uma frase, admitindo que seus “(...) adversários estão na moda; nada de mais simples, a filosofia eclética é apoiada e defendida, no fundo, por tudo que come o orçamento” (*CA*; tradução própria).

11. Sobre a relação imbricada entre política e literatura ao longo de todo o século XIX e suas distintas fases, cf. Petitier, 1996.

Stendhal associa, inequivocamente, à posição desse idealismo de Victor Cousin um posicionamento político: o apoio à ordem que *restaurou* artificialmente o poder da aristocracia e da monarquia sem conseguir, contudo, garantir a mesma legitimidade de que gozavam antes da Revolução Francesa (1789-1799) – a não ser, em seu argumento, por meio da promessa de preservação da moralidade. E se indaga acerca da razão pela qual essa filosofia é por eles aceita ou, em outras palavras, pelo que ela tem, afinal, de tão *inofensiva* ao *status quo*.

O que torna esse texto mais curioso, em meio aos muitos escritos polêmicos de Stendhal que defendem uma posição semelhante, não é somente esse entrelaçamento entre política, filosofia e literatura, que é muito comum na época entre a intelectualidade francesa (Petitier, 1996). O que me faz destacá-lo é a quem ele responde: a um jornal e a um jornalista liberais. O que o incomoda particularmente é a adoção generalizada da filosofia eclética de Victor Cousin, inclusive por um partidário não reacionário, ou seja, um sujeito que não é “ultra”, que *não* defende a Restauração da dinastia dos Bourbon, mas que é *tentado* a assumir suas premissas e a condenar o sensualismo, em razão de seu compromisso com a moralidade.

O fato de Prosper de Hauranne censurá-lo por sua falta de decência é, para Stendhal, o que há de se lamentar efetivamente, pois é por meio dessa pregada moralidade que a escola de Cousin e a filosofia alemã conseguiram seduzir *os franceses* a “tornar odiosa a filosofia de Virgílio” (Stendhal, *CA*). Não apenas o idealismo de Cousin se adequa à ordem, como, paralelamente, transforma em ameaça o que vai, para Stendhal, de encontro a ela: seu sensualismo.

A identificação estabelecida entre “filosofia eclética” e pensamento alemão não deve ser considerada como indício da leitura efetiva de Stendhal dos autores idealistas, ou românticos, do país vizinho. Ela é marca, na verdade, de uma rejeição anterior a um único autor

alemão, cuja teoria acerca da dramaturgia foi apropriada e difundida por alguns pensadores franceses no início do século XIX. Trata-se de August W. Schlegel (1767-1845) e de seu *Curso de literatura e arte dramática*, publicado na França em 1813.

Como apresenta Del Litto, nos anos 1810, Stendhal tem seu primeiro encontro com a ideia geral do movimento romântico, que coincide com o impasse que enfrenta no que concerne a sua posição literária (tanto na poesia, como no teatro). O contato com o “gênero romântico” se dá primeiramente por textos de Charles de Villers (1765-1815) e Sismonde de Sismondi (1773-1842), mas é tanto pelo *Curso* de Schlegel, como depois pela obra *Da Alemanha* (1813) de Madame de Staël (1766-1817), que ele passa de fato a aderir a seus princípios, que ressoam de imediato como alternativa à tendência francesa ao classicismo, tendência que ele via como inadequada ao gosto moderno de sua época, mas para a qual não conseguia oferecer saídas (Del Litto, 1997).

O deslumbre com *essas* ideias românticas importadas da Alemanha, porém, dura muito pouco. Como argumenta Del Litto ainda, em *História da pintura da Itália*, publicado em 1817, Stendhal mostra se distanciar de sua adesão inicial, mantendo, porém, seu parecer crítico acerca da literatura de pendor classicista. Na parte dedicada à discussão sobre a beleza e ao gosto antigo e moderno de sua obra, Stendhal rivaliza com a posição dos dois autores aos quais antes tão imediatamente havia se aliado, quando afasta sua noção de belo moderno do gênero romântico (Stendhal, *HPI*). Se antes sua percepção de inadequação da dramaturgia classicista para um público moderno o tinha feito aderir ao que parecia lhe oferecer uma boa alternativa, muito rapidamente ele passa a questionar se esse seria o único caminho possível.

De 1816 a 1821, conforme sua datação, Stendhal anota, na marginalia de seu livro de Schlegel, epítetos acerca da filosofia alemã que depois vai repetir em abundância em textos dedicados à qualificação

do movimento neoplatônico francês de Victor Cousin. A obscuridade de estilo, o gosto exagerado pelo misticismo, a irracionalidade de suas especulações e o demasiado valor dado à religião são alguns dos comentários feitos à obra do alemão, mas muitas vezes generalizados ao modo de pensar do país como um todo. Essa apreciação continuará vigorando, em linhas gerais, quando voltada à filosofia germânica emprestada na França, ainda que seu tom crítico se torne mais enfático (Stendhal, *AU*. Cf., ainda, Del Litto, 1997, p. 323). Isso porque esse empréstimo confundido com a política oficial restaurada da França, como podemos ver no texto de 1829, passa a incomodá-lo cada vez mais, sobretudo quando retorna a seu país natal na década de 1820 e volta a se preocupar com a política nacional (Del Litto, 1997).¹²

Stendhal, para enfrentar essa tendência da filosofia eclética identificada em seu artigo, tenta demover o debate do âmbito estrito da moralidade, quando mobiliza e avalia as duas posições referidas a partir da questão para a qual ela, a moralidade, não tem relevância. Trata-se da pergunta que intitula verdadeiramente seu artigo e à qual a filosofia de Victor Cousin não consegue, para o autor, oferecer uma resposta suficientemente boa, visto que é incapaz de explicar a ação, ou ainda, o que subjaz a uma bela ação (como o caso do resgate realizado pelo tenente).

Na verdade, a resposta de Cousin é falha por atribuir como motivo das “belas ações” a *virtude moral* dos homens, esclarecimento que não contribui, como Stendhal formula em outro texto da época, para a operacionalização da ação:

Existem realmente apenas duas ciências no mundo: 1° A ciência que conhece os motivos das ações dos homens. Uma vez que você conheça os motivos verdadeiros das ações dos homens, você poderá buscar dar-

12. O autor mostra que a queda de Napoleão Bonaparte, em 1814, quando Beyle viaja para Milão, desponta no escritor certa atitude de rejeição à política contemporânea francesa, que perdurou por alguns anos.

-lhes motivos que *os levem a fazer* as ações cujo resultado é felicidade para você (Stendhal, *CA*; tradução e grifos próprios).

Logo, o imperativo dessa, que é uma das únicas ciências do mundo (a segunda é a lógica, sobre a qual falaremos mais adiante), é cumprir uma função pragmática: ter a eficácia de *provocar* a ação dos outros para manipulá-la conforme a vantagem pessoal. Essa incapacidade da filosofia eclética de sondar verdadeiramente o motivo das ações dos homens, assim como sua conseqüente ineficácia em provocá-las, nasce de um traço que se conforma estreitamente à moralidade presente nessa doutrina confusa e mística, assim como parece se acomodar muito bem à ordem restaurada, o que, em um outro texto, Stendhal articula como sendo o “*santo* horror [dessa filosofia] pela experiência” (Stendhal, *PI*; tradução e grifos próprios).

A avaliação filosófica de Stendhal das duas escolas é, em “Filosofia transcendental”, atravessada por um dilema que termina unindo epistemologia e filosofia prática – ou, de maneira mais precisa, acaba delimitando a importância da primeira, na medida em que ela responde às perguntas da segunda. O critério valorativo fundamental, a princípio, é sua utilidade. É por meio de uma base epistemológica que se pode determinar como os indivíduos conhecem, quais são as faculdades que concorrem para isso e o que ocorre no corpo e na mente de um sujeito quando ele é *mobilizado* por seu entorno e se direciona para seu exterior, ou seja, move-se para fora de si mesmo – e age. A teoria do conhecimento de Cousin é falha, porque esquece da ação *efetiva*, pois não tem experiência. O idealista, na leitura de Stendhal, advoga por um homem que supere sua sensibilidade, o que torna sua filosofia inútil e, pior, inofensiva à oficialidade restaurada.

Essa sua avaliação acerca do pensamento de Cousin e sua escola, bem como a associação entre epistemologia e filosofia prática, são resumidas muito bem em dois textos, uma resenha escrita em junho

de 1824 e um artigo em outubro de 1826, ambos destinados a *New Monthly Magazine*. Eles tratam da republicação das obras do matemático, filósofo e físico René Descartes, republicação essa concebida e organizada por quem o escritor toma como “adversário”.

Vejam os a seguir de que modo Stendhal localiza o pensador seiscentista como uma espécie de origem (ou encarnação da origem de hábitos) histórico-filosófica bifurcada, quando o reparte em dois para tanto estabelecer a relação de afinidade do pensamento cartesiano com a doutrina de Victor Cousin; como também para recuperar dele um traço que foi preservado nas leituras sensualistas de sua filosofia, e que deve ser, portanto, valorizado. Para isso, analisaremos o texto que, segundo Stendhal, situa Descartes nessa posição: seu *Discurso do método*, seu tratado epistemológico escrito em 1637.

A leitura de Stendhal do filósofo seiscentista apresenta uma interpretação ambivalente acerca da apropriação francesa de sua epistemologia no século XIX. Ambos os artigos dão a ver tensões epistemológicas ou linhas de força que permaneceram entranhadas no pensamento de seus sucessores, tanto idealistas, como sensualistas, pela força da genialidade cartesiana. Poderíamos dizer, remetendo ao *Do amor*, que essas reminiscências cartesianas são como cristalizações de hábitos, procedimentos e formas discursivas, que se automatizaram em diversas vertentes da filosofia – incluindo o que tipificou como o “hábito de ser racional”, arraigado no caráter francês.

Analisemos, então, tanto seus textos, como o *Discurso* cartesiano, para tentar deles extrair o que, afinal, Stendhal enaltece e o que vitupera no matemático e físico seiscentista – mas também o que lhe escapa e que está, porém, muito entranhado na visão de mundo stendhaliana (a saber, adiantos, sua retórica da interioridade). Para isso, analisarei especialmente a parte dedicada à metafísica do *Discurso*, que se mantém como legado para os românticos, mas que é também garantia epistemológica do método de Tracy e dos sensualistas.

Descartes: um filósofo idealista e sensualista

No primeiro artigo, o de 1824, Stendhal declara que Descartes

(...) mostrou *genialidade* em pelo menos uma de suas obras: o *Discurso do método*. Infelizmente, ele abandonou, no decorrer de seus outros escritos, seu *próprio método de chegar à verdade*, e vagueou em especulações inconstantes e teorias insustentáveis. No entanto, mesmo desenvolvendo essas conjecturas secas e inúteis, aconteceu-lhe escrever muitas páginas que são *modelos do estilo francês*. Foi professor de Pascal, e este é um dos melhores escritores em nossa língua.

Devemos a presente edição ao sr. Cousin, que se esforça para aclimatar na França *a filosofia (se assim podemos chamá-la) vaga, extravagante e poética de Platão e dos alemães*. Coisa curiosa, os jesuítas favorecem esse projeto em vez de combatê-lo. Não é por amor à filosofia.

Mas eles estão convencidos de que algum tipo de sistema é necessário para saciar a sede de especulação vivida atualmente pela juventude francesa; *preferem vê-la se ocupar com os devaneios de Platão, Descartes e os alemães do que com as obras mais filosóficas de Condillac, Cabanis e Destutt de Tracy* (...) (Stendhal, *CA*; tradução e grifos próprios).

Seu contraditor é avaliado pelo escritor por seu discurso: pela *vaguidão* e extravagância características dos textos de Victor Cousin e sua escola, que, como sugere em “Filosofia transcendental”, são *artifícios* de sua linguagem convencionalmente afetada, marcada pela tristeza e pela obscuridade.

Stendhal lembra, porém que, embora esteja sendo apropriada por essa escola, existe uma parte da doutrina cartesiana, a saber, a presente em seu *Discurso do método*, que não se conforma perfeitamente à filosofia eclética: sua clareza discursiva (modelo de estilo francês) e seu rigor metodológico. Se existe um elemento de Descartes, nomeado de

“devaneio” (*rêverie*) por Stendhal, que permite a Cousin ressuscitá-lo, há também uma diferença entre os dois autores, de estilo e de método – os dois últimos frutos da genialidade cartesiana.

Em seu *Discurso do método*, com efeito, Descartes elabora uma tese epistemológica que tem como proposta geral determinar um método para o bem julgar, a maneira pela qual alcançar a distinção entre o verdadeiro e o falso, a partir da categoria da razão, que é o bom senso (*bon sens*).¹³ Essa razão é comum e universal, está presente em todos os homens, mas é acobertada pelo engano dos sentidos que apreendem a experiência – o que esclarece a diversidade de opiniões que pode ser encontrada em sua época em contradição ao conhecimento proporcionado pela única verdade, a racional (Descartes, 1996).

A inovação de sua concepção de razão em relação à filosofia escolástica, tradição contra a qual coloca seu *Discurso*, situa-se na construção de seu método. Ele é adquirido, segundo o percurso por ele contado, por meio da percepção sempre renovada, em cada etapa de sua história, da *carência* de seu conhecimento e de sua profunda ignorância. Na narrativa dessa percepção gradativa, ele acusa os *fundamentos* do conteúdo tradicional, censurando sua incoerência, visto que se sustentava por meio de um legado do costume e do exemplo, e não pela reflexão *individual* da razão.¹⁴

13. Descartes, segundo Ricken (1994), usa o termo “bon sens” como contraposição ao “senso comum” escolástico, oferecendo à expressão um significado mais especificamente judicativo, de avaliação segundo as Ideias da Razão, indo de encontro à confluência imediata entre representação mental e determinação sensível discutida na primeira seção deste capítulo.

14. Como elabora Ricken (1994), sua elaboração filosófica se dá em franco combate à perspectiva epistemológica das universidades oficiais, especialmente da Sorbonne, guardiã da fé verdadeira e consciente da missão de preservar o Estado. Na verdade, ao mesmo tempo em que Descartes (e depois os cartesianos) elabora sua teoria, várias outras frentes de combate se abrem, como a de Pierre Gassendi (1592-1655) e a dos jansenistas (que recuperam a filosofia agostiniana) – todos na tentativa de fundar um conhecimento à margem das universidades, a partir de uma compreensão nova da filosofia, da ciência e da religião.

Em sua narrativa em direção à aquisição de seu método, ele chega a admitir a importância da experimentação (o conhecimento proporcionado pelo “grande livro do mundo”), apenas, porém, para assinalar o reconhecimento de sua carência, que só é constatada e sobrepujada inteiramente quando o filósofo desemboca na conclusão de que todo o conhecimento de que precisa está *no interior de si mesmo*. A razão não só é universal e una, como está *dentro* de cada indivíduo, e ela deve ser resgatada por meio de uma reflexão individual, por um olhar para si mesmo.

Esse percurso de “experimentação”, que desemboca na percepção da verdade, pode ser entendido, porém, por meio de um lugar comum (*topos*) da tradição religiosa agostiniana (recuperada explicitamente na época pelos jansenistas), de sujeitos que se enganam em suas trajetórias em razão de sua natureza material e carnal, mas que, por meio da graça divina, encontram a verdade superior como revelação de Deus.¹⁵ Não é exatamente aí, na sua narrativa e composição, que reside sua novidade em relação ao pensamento religioso (não só em relação à escolástica, mas também à patrística de Agostinho). Ela está em não assumir como suficiente a revelação divina, nem encarnada nos objetos, nem como graça: a verdade de seu interior precisa ser confirmada por um *método* racional.

É essa novidade que Stendhal destaca no pensador e que o encanta, seu “método de chegar à verdade”. Como podemos ver, porém, o método é defendido pelo filósofo seiscentista na medida em que lhe garante, com recurso à razão interior, o desembaraço da experiência mundana, traço da defesa cartesiana que estaria em desacordo com a centralidade da categoria de experiência dada pelo escritor oitocentista em sua teoria.

15. Ver esse mesmo tipo de composição em forma de trajetória de experimentação e revelação nas *Confissões*, de Santo Agostinho. Cf., ainda, a análise de Charles Taylor a seu respeito e a relação de Descartes com a doutrina agostiniana: Taylor, 2013.

No breve trecho citado de sua resenha sobre o filósofo, o escritor assinala ainda outro aspecto do pensamento do *Discurso* que se conecta a seu rigor metodológico: trata-se de seu estilo claro. Ou seja, Stendhal a princípio valoriza precisamente os elementos de Descartes que são incompatíveis com as intenções teóricas e formais discutidas em *Do amor* nos capítulos anteriores.

Método e estilo, na verdade, estão conectados no *Discurso* de Descartes: o primeiro parte da premissa da contemplação e do estudo de si, mas deve ser complementado pela submissão do conhecimento advindo dessa investigação a sua compreensão pela razão. Para ser certa, para não cair nas mesmas armadilhas do conhecimento adquirido, apenas transmitido ou assimilado pelos sentidos, toda investigação interior deve ser *discursivamente demonstrada* lógica e uniformemente, em todas as suas etapas.

Descartes postula, assim, a ideia de uma razão que é, em si, uma, ordenada e transparente, que não pode carregar qualquer ambiguidade, desvios ou dúvidas quando submetidas ao método, pois esses últimos seriam como alertas do próprio erro do raciocínio. O conhecimento e a demonstração advindos desse exercício precisam ser correspondentes a sua concepção de razão: se sustentar como sistema, claro e límpido, se dividir em várias partes, se fazer demonstrar em *todas* as suas etapas e conduzir-se por uma ordem (não à toa, a Gramática e a Lógica de Port-Royal, mencionadas no primeiro capítulo, têm inspiração filosófica cartesiana). Ou seja, são precisamente esses os elementos que, por um lado, faltam à escola eclética de Cousin, na visão de Stendhal, que a acusa, no âmbito discursivo, de ser obscura e vaga; e que, por outro, são constitutivos da “coerência” oferecida pelos frios filósofos que carregam o “hábito da razão”.

Em Descartes, com efeito, essa ordem formulada por um sujeito particular, por meio de sua qualidade anímica universal, é uma construção representativa que precisa ser assumidamente *evidente*.

Voltamos, assim, a uma discussão referida no capítulo anterior acerca do uso da figura retórica da *evidentia* em discursos do gênero da etopeia. Essa figura (que não é restrita apenas a esse gênero discursivo) serve mais amplamente à *demonstração* visual, por intermédio de signos sensíveis verbais ou orais, da representação mental de um objeto particular – ou seja, opera uma espécie de metamorfose de um fenômeno contingente em estrutura intelectual, que se acopla a ele *por meio do discurso* e determina seu entendimento. A “evidência” como técnica retórica é eficaz na medida em que produz conhecimento, ou seja, sua forma é persuasiva pelo efeito causado quando adquire valor cognitivo (Carnevali, 2010; também sobre a *evidentia*, cf. Hansen, 2000).

Na instituição retórica, como já discutido com Hansen, o entendimento propiciado pelos discursos em relação a fenômenos contingentes deve ser verossímil, isto é, conformado segundo preceitos morais e técnicos amplamente compartilhados e tipificados. A evidência, então, faz o público ver a *correta* conformação mimética dada pelo discurso à matéria contingente, propiciando o efeito cognitivo almejado, que deve ser produzido segundo o costume e o exemplo, orientando o público às opiniões tidas como boas (*endoxa*) (Hansen, 2013).

Descartes recorre explicitamente à figura retórica da evidência, mas transforma-a em método racional de acesso à verdade, ou seja, não conformado segundo o costume. A evidência, ao contrário, permite verificar a *procedência* de sua representação da verdade, para não cair nos enganos do conhecimento ocasionados pelos sentidos. O método cartesiano é, então, estritamente discursivo, mas se pretende universal, porque ancorado na razão mesma.

A fonte da elaboração, que indica a procedência do conhecimento, pode ser de duas naturezas ontológicas distintas – diferença essa que remonta a seu conhecido e radical dualismo, entre *res cogitans* (coisa pensante) e *res extensa* (coisa extensa). Existe, assim, a

alma que é o puro pensamento, pois tem uma natureza inteiramente intelectual; e existe o corpo, radicalmente distinto da alma. É apenas investigando o primeiro que o indivíduo pode se desembaraçar do segundo, isto é, do conhecimento empírico, material, sensível e carnal – ou seja, se despojar do saber advindo da experiência. O método deve, nesse sentido, ajudar a distinguir os dois conhecimentos, separar o verdadeiro (anímico) do falso (sensível). E essa possibilidade de distinção deriva de sua concepção da razão, que submete o conhecimento à ordem natural e evidente da verdade e de sua expressão (Descartes, 1996 [1637]).

O recurso ao discurso evidente por Descartes, ao se arrogar a posição de verificador da procedência do conhecimento, não pode deixar de justificar-se: as ideias, vistas no interior de si mesmo, são verdadeiras e racionais na medida em que se igualam à perfeição de Deus, isto é, assimilada à perfeição evidente de sua expressão. A imperfeição, segundo o filósofo, não pode surgir das ideias em si mesmas, pois elas são concebidas em seu sistema como dádivas de Deus, isto é: não nascem em nós por meio de uma experiência de mundo, sendo inatas e não geradas. Já a dúvida, a inconstância e a tristeza, como argumenta Descartes, não podem existir em Deus – logo, ideias com essas características atestam seu caráter equivocado e sua origem sensível, material e baixa.

O método e a clareza discursiva de Descartes têm, assim, uma garantia epistemológica para se alçarem como meio de atingir a verdade: eles são a expressão da linguagem, ideias e discurso de Deus em nós. Trata-se do aspecto que, no segundo artigo, o de 1826, muito maior e mais prolixo que o primeiro, Stendhal diz se afinar à apropriação pelos românticos e idealistas franceses de Descartes, aspecto que é a base da teoria do conhecimento cartesiana.

Nesse texto, depois de se demorar em criticar o governo e os costumes franceses, sua *falta de coragem moral* e sua incapacidade para a

resolução de conflitos internos, o escritor diz que seus conterrâneos só possuem duas habilidades, quais sejam, ganhar batalhas por terra e *escrever livros espirituais* – mas que, ultimamente, até mesmo a segunda capacidade tinha sido perdida. Após investigar as razões para essa perda, que incluem tanto uma grande dose de charlatanismo dos escritores, quanto a censura do país que condena livros que não tratam de religião, ele comenta, como em consonância a esse bloqueio criativo francês, acerca do último volume das obras de Descartes republicado:

Acaba-se de anunciar o último volume das *Obras* de Descartes na edição de sr. Victor Cousin. Esta edição tem dez volumes, dos quais apenas um talvez será lido com interesse, é aquele que contém o *Discurso do método*, as *Regras para as direções do Espírito* e a *Busca da verdade pelas luzes naturais*. O caráter pesado das outras obras de Descartes não impede, no entanto, que seu autor mereça ser classificado entre os *maiores gênios dos tempos modernos*. O sr. Victor Cousin, que é um escritor muito eloquente, *procura enfraquecer as reputações de Locke e Condillac e reviver na França os devaneios de Platão*. Em minhas cartas anteriores, disse muitas vezes que nossos jovens, sem ocupação desde a queda de Napoleão, caíram em um *estado de lassidão que os predispõe ao misticismo alemão e aos devaneios platônicos*. É aparentemente para esses leitores que o sr. Cousin escreve.

Por uma estranha fatalidade, tudo na França se afeta com o ritmo do fluxo e refluxo. A influência de d'Alembert, Diderot, Voltaire e Baron d'Holbach levou longe demais a moda da irreligião na alta sociedade. Assim, essa moda foi substituída pelo *renascimento da doutrina das ideias inatas* e por todos os absurdos que *Locke e Condillac haviam expulsado do domínio da metafísica* (Stendhal, *CA*; tradução e grifos próprios).

Descartes, repetindo qualificação do texto de 1824, é um homem de gênio para a modernidade, a despeito de sua apropriação pelos românticos que trouxeram à vida, a partir de sua doutrina, o que Locke e Condillac, com muito esforço filosófico, expurgaram: as ideias inatas de natureza divina – isto é, a garantia epistemológica, como vimos, de seu método e de sua clareza.

Existe, assim, um paradoxo na apreciação (misto de condenação e reconhecimento) de Stendhal em relação ao filósofo seiscentista, presente nos dois trechos. Ele pode ser explicado por uma atitude que é assumida também em seu panfleto publicado em 1823, *Racine e Shakespeare*, que se abre com esta pergunta: “Para compor tragédias que *interessem* ao público de 1823 é preciso seguir os hábitos de Racine ou de Shakespeare?” (RS). Para não me demorar na resposta que ele oferece, resumo: o dramaturgo Jean-Baptiste Racine (1639-1699) causou em seu público do século XVII o que analogamente só o modelo das peças de Shakespeare pode provocar no público de 1823. Para Stendhal, as peças do francês seiscentista pecam por serem inadequadas aos prazeres da plateia do século XIX e é em razão de seu descompasso com a época que elas devem ser criticamente consideradas. Logo, para Stendhal, não existe uma apreciação crítica *pura* acerca de qualquer dramaturgia, ela é sempre *relativa* à contingência histórica – ou ainda, às necessidades do público.¹⁶

Nesse sentido, o mesmo poderia ser argumentado acerca da obra de Descartes, ainda que considerando sua contribuição filosófica – relacionada, portanto, não propriamente ao “gosto” do público, como no caso da dramaturgia, mas às necessidades filosófico-especulativas da juventude. Ele foi, em sua época, um “gênio”, na medida em que

16. Segundo Del Litto (1997, p. 495-501), Stendhal constrói essa visão acerca da relatividade do gosto depois de sua leitura de Richard Payne Knight (1751-1824) e lhe toma a ideia também de que a arte não pode ser avaliada pelos critérios da religião e da filosofia.

desenvolveu um método e um estilo legados aos franceses posteriores a ele, como é o caso de Pascal, destacado na primeira resenha; ou, ainda, do ideólogo Destutt de Tracy (embora não seja evocado por Stendhal nessa passagem). Em sua *Lógica*, um dos volumes de *Elementos de ideologia*, Tracy louva o método e a clareza discursiva do matemático (assim como o faz Stendhal), reprovando nele, porém, sua falta de empiria (Tracy, 2014; Head, 1985) – é esse o volume que trata do tema elencado em segundo lugar em meio à lista em que Stendhal aponta as duas únicas ciências dignas desse nome.

A década de 1820 do século XIX, porém, seguindo a citação de Stendhal, não pode *refluir* às ideias inatas, que foram superadas pelos “empiristas” e que agora são recuperadas pela filosofia de Victor Cousin. Ela não apenas se aproveita do “estado de lassidão” de seu público jovem, como ainda o encoraja a se manter nele, pela sua incapacidade, como já vimos, de provocar efetivamente qualquer ação. Ela o lança, diferentemente, em um estado contemplativo inútil. Stendhal adiciona ainda, a esse fio de continuidade regressivo de Cousin a Descartes, um terceiro filósofo inconveniente à época, auxiliar desse pensamento obscuro e paralisante, que é ressuscitado pelo movimento romântico francês: Platão.

Nessa época, como mostra Michel Brix, o tema do amor estava em voga na obra de muitos escritores franceses, em romances, tratados de filosofia ou ensaios. Essas discussões tinham como referência comum os diálogos do filósofo grego Platão, especialmente *O banquete* e *Fedro*. Ou melhor, como argumenta Brix, o parâmetro comum era uma difusa tradição platônica – sendo os nomes mais recorrentes dessa tradição Plutarco (século I d.C.), Plotino (século III d.C.) e Marsílio Ficino (século XV) –, não a leitura direta do filósofo, visto que suas obras só foram traduzidas integralmente para o francês por Victor Cousin (empreendimento que começou em 1822 e terminou apenas em 1840) (Brix, 2001).

A apropriação dessa tradição platônica por autores românticos franceses foi operada de duas formas abrangentes, segundo o argumento de Brix: uma majoritária, nomeada de “Romantismo oficial”, doutrina sistematizada por Victor Cousin, que enfatizou o aspecto religioso cristão e espiritualista do platonismo; e uma que interpretou de maneira mais laicizada seus princípios, sem recurso a um mundo celeste que orientasse a busca pela beleza e pela verdade, segunda tendência na qual se inscreve, para o autor, Stendhal.

Como lembra Brix, contudo, Platão não foi apropriado exatamente como uma grande novidade entre os franceses do século XIX. A tradição platônica como *doxa* (opinião comum) já tem uma presença difusa no país pelo menos desde o século XVII, era do rei Luís XIV, quando foi recuperada como referência epistemológica por alguns filósofos que desejavam enfrentar o paradigma escolástico¹⁷ – caso de Descartes –, assim como por cortesãos que defendiam o amor precioso (Brix, 2001).

No século XIX, porém, a redução de Platão a um conjunto de preceitos compartilhados, independentemente de sua filosofia propriamente dita, foi levada ao extremo, em grande parte por meio da tradução e interpretação consideravelmente distorcidas de Victor Cousin, o que acentuou alguns aspectos dessa tradição, contribuindo também para o apagamento de outros já ausentes no modelo consagrado (como a eliminação da consideração sobre a homossexualidade por Platão em seus dois textos que mais abertamente lidam com a temática amorosa, *Fedro e O banquete*).

Em relação aos preceitos desse modelo genérico de platonismo, foram enfatizados na época os seguintes pontos: a oposição entre o sensível e o inteligível, sendo o sensível compreendido como uma cópia inferior de um modelo inteligível; a crença de que haveria valores

17. Sobre o neoplatonismo de Descartes, interpretação sobre a qual nos debruçaremos em breve, cf. Taylor, 2013.

absolutos subjacentes à natureza, passíveis de serem reconhecidos por uma teoria do conhecimento que tivesse como horizonte o mundo celeste; e a confiança de que a paixão amorosa permitiria ao indivíduo superar o sensível e ascender à contemplação desse universo celeste e inteligível. Esses traços gerais são um arquétipo do platonismo oitocentista elaborado pela leitura de Michel Brix. Esse conjunto de preceitos, ainda assim, ajuda a nos guiar na apreciação de Stendhal dessa filosofia e dessa estética na década de 1820, na medida em que contém diretrizes identificadas também pelo autor.

Assim, na leitura de Stendhal, a doutrina das ideias inatas de Descartes, conforme apropriada pelo romantismo, é em primeiro lugar inadequada à época: ela resgata a crença, atualizada do platonismo pelo filósofo seiscentista, de que há ideias que não nascem da relação indivíduo-mundo, mas que estão assentadas no espírito ou na mente do homem, *a despeito* da experiência. Ela é recuperada então na medida em que também atualiza outro elemento fundamental da filosofia cartesiana, que é também de inspiração platônica: seu dualismo, que pode orientar um dos princípios aos quais Brix se refere nas premissas românticas, a saber, a oposição entre o sensível e o inteligível.

Segundo a leitura de Stendhal, porém, é como se Descartes pudesse ser dividido em dois. Por uma perspectiva, Descartes elaborou uma noção de razão (método aliado a estilo) que se descolou de seu sistema e sobreviveu ao ataque sensualista/empirista às ideias inatas: essa concepção de razão continuou dando *forma*, como rigor metodológico, demonstrativo e evidente, ao conhecimento advindo da experiência. Nesse caso, seu legado, que é compreendido como genialidade pelo escritor, convém ao conhecimento, independentemente de seu recurso à metafísica das ideias inatas. Essa concepção de razão é o que Stendhal identifica e vê com bons olhos no próprio

sensualismo, dado que é com essa concepção que a ideologia opera, sendo modelo para sua filosofia prática.

Destutt de Tracy defende, porém, que foi com o auxílio dessas descobertas do espírito humano, feitas por Descartes em sua busca pela certeza, que sua vertente ideológica alcançou um espaço do conhecimento não vinculado à experiência, o espaço da razão, que, como vimos no segundo capítulo do livro, reconhece o mecanismo do entendimento humano, compreende como o indivíduo raciocina, podendo assim avaliar a ideologia alheia e corrigi-la, criando aquele encaixe perfeito entre indivíduo e sociedade (Head, 1985, p. 27).

A lembrança de Stendhal acerca da apropriação de Descartes pelos românticos-idealistas marca um traço da doutrina cartesiana que o incomoda, mas que é também a garantia do rigor metodológico e da clareza de estilo pelo autor apreciado: trata-se precisamente das ideias inatas e de seu dualismo. O lugar de distanciamento de Tracy, o espaço da universalidade da razão, depende da premissa de que essa faculdade existe *fora* da experiência propriamente dita. Esse espaço, contudo, é recusado por Stendhal, que coloca em questão em seu tratado epistemológico, *Do amor*, a segurança, que se arroga Tracy, da universalidade de suas ideias. O escritor parece ser mais consequente que o ideólogo em relação a sua premissa filosófica sensualista, ao tentar eliminar de vez esse resquício universalizante.

Stendhal, com efeito, não acredita ser possível se desembaraçar dos constrangimentos da experiência, do âmbito do particular, que se impregna em qualquer conhecimento acerca da realidade. Em *Do amor*, ele faz do impacto afetivo sensível-subjetivo do indivíduo a origem de qualquer conhecimento verdadeiro, origem sempre circunstancial, determinante, em algum nível, para o produto final. A clareza não pode ser alcançada em detrimento da circunstância particular do conhecimento sem que se incorra em uma perda da novidade específica trazida pelo objeto. Essa acepção de razão, dessa

forma, como já tinha considerado, no século anterior, Condillac (sobre o qual ainda falaremos), não se situa fora da existência, ela foi em algum momento adquirida na experiência sensível e se introjetou na percepção, pelo advento da memória e pela capacidade manipulativa oferecida pela arte dos signos – é um hábito ser racional.

O escritor, dessa forma, em *Do amor*, parece querer seguir e radicalizar um movimento que ele vê iniciado pelos empiristas em relação a Descartes: retirar, *de vez*, das “ideias” sua qualidade de inatismo e remetê-las somente à ordem da qual fazem efetivamente parte, do hábito, metodológico e discursivo – quer retirar da filosofia cartesiana o resquício metafísico que identifica, inclusive, na ideologia. Almeja, assim, não só trazer as ideias do mundo celeste para o mundo terreno, mas também deslocar o que há de “celestial”, na noção de razão ideológica, para a *experiência* concreta dos indivíduos, entranhando-a como camada de percepção, a priori (hábito de ser racional, automaticamente) ou a posteriori (analiticamente, na *Lógica*, como defendem os ideólogos, voluntariamente, como atitude da consciência).

Isso quer dizer que em vez de atribuir à razão esse papel de distanciamento que é capaz de se desembaraçar da experiência, como é em Tracy, Stendhal traz até mesmo a faculdade, o método e a clareza de Descartes, apreciado por ele, para a dimensão da experiência sensível-subjetiva, um legado útil à filosofia prática, que deve ser transferido para o âmbito da consciência, já que pode organizar efetivamente a percepção.

Em consequência do imperativo da experiência, esse hábito não pode ordenar a percepção em geral, mas organiza a do público jovem de seu país, com o qual Cousin se comunica na tentativa de dirigi-lo ao sistema místico de Platão e aplacar sua sede de especulação. Na continuação da citação do artigo de 1826, o autor revela sua esperança de que a

(...) *invasão da filosofia e do misticismo alemão* não durará muito. As vagas fantasias de Platão e seus discípulos alemães exigem muito entusiasmo e credulidade, *qualidades bastante opostas ao caráter francês*. Voltaremos em breve a Locke e Condillac e à admirável *Lógica* do Conde de Tracy, que explicou de uma maneira que não poderia ser mais clara as descobertas desses dois grandes homens (CA; tradução e grifos próprios).

É em seu público, então, que Stendhal deposita sua confiança, de que essas “vagas fantasias de Platão” são “bastante opostas ao caráter francês”: para que houvesse adesão, se exigiria dessa juventude qualidades que ela não tem disponíveis, entusiasmo e credulidade (traços que estão no amor alemão). As características do “caráter francês”, ao contrário, são aquelas que podem estar associadas à vaidade, à tendência à ironia, ao hábito de ser racional, que fazem-no escrever livros espirituais – não às emoções e aos sentimentos de um romantismo recém-chegado em seu país. O idealismo de Cousin, porém, pode se dirigir à razão sensível da sede de especulação dessa juventude e conformá-la a um sistema mais afinado a seus intentos, direcionando-a àquela parte metafísica de Descartes. Orientação que produziu, aos olhos de Stendhal, uma linguagem pouco *natural*, excessivamente afetada e convencional.

Voltando à utilidade do legado cartesiano para a filosofia prática, terminemos de analisar a citação, que foi dividida pela metade, na seção anterior:

2° A segunda das duas ciências úteis é a *Lógica* ou a *arte de não nos enganarmos caminhando em direção à felicidade*.

O que faz rir no mundo, o verdadeiro ridículo, é a ação de um homem que se *engana* acreditando andar em direção a seu objetivo; pois um propósito, em si mesmo, não é jamais ridículo (CA; tradução e grifos próprios).

A *Lógica* de Tracy, que aplica ao recolhimento das memórias uma forma clara semelhante à proposta por Descartes, ajuda os sujeitos a alcançarem a felicidade, por possibilitar a organização das circunstâncias da própria vida, pelo menos aquelas mais visíveis ou que podem se tornar manifestas.

Para Stendhal, porém, elas podem ser assim dispostas apenas a posteriori, por meio de uma técnica (arte), que lhes oferece verossimilhança segundo um *propósito*. A ciência da lógica dota a trajetória pessoal de sentido, o que possibilita analisar os enganos cometidos no passado em direção a um objetivo – enganos esses, porém, impossíveis de evitar, porque afinal não há efetivamente uma ordem prévia que estabelece o jeito correto de persegui-lo. A ordenação é resultado de uma organização puramente subjetiva – ou melhor, ela é engendrada por um discurso interior.¹⁸

É como se Stendhal reconhecesse em Descartes, em última instância, a incompatibilidade de seu recurso à figura retórica da evidência e sua pretensa universalidade. A figura é manejada, no uso habitual, como modo de tornar manifesta mimeticamente a representação mental de um objeto da percepção. Essa conformação se dá segundo preceitos morais, artifícios e técnicas do costume e da instituição retórica, que informam a composição e o valor que deve ser transmitido por meio do discurso. No entanto, a premissa de Descartes recusa a tradição do costume e do exemplo, aqueles princípios da preceptiva retórica que direcionariam a conformação da matéria e sua verossimilhança. Logo, as “instruções” para a elaboração mental e do discurso pretensamente deixam de vir “de fora”, se libertam dessas

18. Essa ideia de engano do caminho à felicidade parece ser o único empréstimo explícito de Stendhal do filósofo Diderot. Segundo Freer (1962), Stendhal leu obsessivamente, no início dos anos de 1820, *Jacques, o fatalista*, uma novela na qual ocorre um diálogo em que dois personagens rivalizam acerca da ideia se há ou não algum propósito inerente às ações humanas.

amarras tradicionais, e passam a se revelar pela própria alma como “exigências subjetivas” da ordem discursiva (Taylor, 2013).

Descartes, na verdade, seguindo os teóricos classicistas puristas, discutidos no primeiro capítulo, propõe uma coincidência entre elaboração ordenada do pensamento e discurso, como se a figura da evidência estivesse disponível e manifesta em seu próprio interior anímico, que corresponde, por sua vez, à verdade de Deus. O Criador ofereceu os meios de garantir a certeza da representação individual que, ao ser submetida ao método, ganha a segurança da universalidade.

A lógica de Stendhal, porém, mesmo se informada pelo método e estilo cartesianos, só pode ordenar a experiência pessoal em relação de causalidade depois que ela efetivamente já aconteceu, o que ajuda a indicar ambiguidades e falhas durante a busca de um objetivo subjetivo passado – é um ponto de referência puramente interior, um propósito pessoal, que ordena demonstrativamente a experiência. Vale lembrar que é precisamente assim que os dois protagonistas de seus romances mais importantes, Julien Sorel de *O vermelho e o negro* e Fabrice Del Dongo de *A cartuxa de Parma*, se portam: agem erraticamente na maior parte da narrativa (no caso do segundo personagem, um italiano, que se conduz de maneira ingênua, como nos lembra o narrador), para apenas no final oferecerem um arremate subjetivo conclusivo, identificando as partes de suas trajetórias e oferecendo-lhes um sentido. Isto é, eles recorrem, ao final do percurso, quando já estão impossibilitados de viver (ambos desprovidos de liberdades por estarem presos), ao procedimento analítico. De um lado, a observação da própria experiência – a exigência de empiria; do outro, ordenamento discursivo, sua forma, demonstração em etapas pela linguagem clara – um legado do gênio do caráter francês espiritual, Descartes. A lógica, assim, diz sobre o âmbito da vontade, do que pode ser reconhecido pela memória e ganhar significado no campo perceptivo, mas não dá conta, como veremos, do que lhe

escapa, dos elementos irredutíveis da experiência (voltaremos ainda a falar desse aspecto) (*RN*; *CP*).

A retomada de Descartes pelos românticos, na perspectiva de Stendhal, diferentemente, está assentada em dois princípios, conectados, presentes no *Discurso*: o resgate das ideias inatas e o desprezo pela dimensão da experiência – que se fundamenta, portanto, como pudemos ver, na análise da parte dedicada à metafísica, em seu dualismo ontológico. Esse depende, como Descartes não deixa de modo nenhum oculto, de Deus. É o Criador que *justifica* a suposição não apenas de que existem ideias inatas em nosso espírito, como também que existe uma ordem mecânica, que foi criada por Ele, inteligível a nosso espírito por meio de uma verdade ordenada, clara e sem ambiguidades.

Segundo Charles Taylor, a linguagem da interioridade cartesiana traz algumas consequências radicais no que diz respeito à epistemologia. A partir da comparação com o dualismo platônico/neoplatônico e o dualismo agostiniano, o autor mostra o tipo de inovação acerca do “eu” e do conhecimento trazida por Descartes. Nessas formas de dualismo anteriores, ainda que de maneiras bem distintas, a fonte da verdade e da bondade estaria em uma *ordem cósmica exterior*, moldada pelo Bem, com a qual o sujeito devia se empenhar em entrar em sintonia a partir de um direcionamento correto da alma; com Descartes, essa mesma fonte devia não só ser procurada em seu interior, como tinha que ser por ele *elaborada a despeito* desse exterior ordenado e espiritualizado (Taylor, 2013). Como argumenta Taylor, é como se a própria suposição de uma ordem cósmica no mundo deixasse de orientar a epistemologia cartesiana – é expressão do que, concordando com a interpretação de Max Weber e se utilizando de sua expressão, o autor assume como um “desencantamento do mundo” (Weber, 1998).¹⁹

19. Cf. ainda, sobre a transição da concepção de um mundo fechado, dotado de sentido, para um universo infinito, Koyré, 1986.

Toda ordem é resultado de uma *representação* interna do real, isto é, não é mais encarnada nos objetos externos, seja mais diretamente como imanência, compreensão da escolástica; seja como participação *nas* Ideias (imagens da verdade) no entendimento platônico/neoplatônico. Para Descartes, é como se a verdade tivesse se retirado do cosmos e suas partes não mais contivessem uma afinidade de ordenação superior, mágica e divina. Ele atribui à matéria, ao contrário, uma natureza ontológica baixa e, como argumenta Taylor, nesse movimento, como nenhum autor antes dele, transforma a matéria em objeto e a razão em instrumento (concepção de experiência emprestada pelos sensualistas, sobre a qual falaremos no próximo capítulo).

Seguindo uma sugestão de Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen em texto sobre *Romeu e Julieta* e o Estado moderno, essa disposição ontológica distinta, entre alma e corpo, cria uma versão de indivíduo alheia ao social ao condenar esta dimensão à pura exterioridade: um “fora” de si desordenado e aleatório contra a construção ordenada do *espírito* subjetivo e sua representação individual. A ordem social se dissocia da cósmica, afinal, quando a segunda passa a ser pertinente ao núcleo interior e não a uma dimensão socialmente compartilhada. Essa dissociação dispensa, dessa maneira, como analisam os autores, a mediação social, criando uma noção de que existiria um interior espiritualizado autônomo não submetido às leis do corpo, isto é, do social, como se, nas palavras dos autores, houvesse uma partição ontológica do humano que não fosse submetida a regras. Radicaliza-se, assim, a ideia de que o indivíduo, seu núcleo interior anímico, se opõe à sociedade e a sua própria sensibilidade (seus sentidos corporais) (Benzaquen; Castro, 1977).

A filosofia eclética de Victor Cousin, como denuncia Stendhal, por um lado, abdica da forma metodológica-discursiva de Descartes, apostando na linguagem extravagante, poética e vaga – ou seja, aquilo que significaria, para o matemático seiscentista, indício de sua

procedência material e sensível. Ela recupera então *apenas* um lado de Descartes, aquele que justifica seu “santo horror pela experiência”, que permite sua filosofia superar a dimensão sensível em direção à inteligível, a do espírito. Nesse sentido, ao tomar emprestado elementos da filosofia cartesiana, seu “pecado” – o de não considerar a dimensão da experiência e do sensível – é maior que o do sensualismo ideológico, que retira de Descartes a universalidade, cujo esteio é uma justificativa divina.

Os românticos oficiais, como Brix caracteriza, tentam retomar, da tradição difusa platonista, a ideia de que a natureza teria em si afinidades não passíveis de serem percebidas nem pela razão estrita, nem pela experiência sensível do indivíduo (pelo empirismo). Em outras palavras, eles tentam reanimar o mundo deixado desencantado por Descartes, isto é, recusam seu legado empirista, supondo que uma iniciação mística e espiritual da alma daria a ver a afinidade da ordenação superior divina. Superariam, desse jeito, a matéria, de estatuto ontológico baixo, conformando-a à verdade espiritual.

Essa verdade, como explica ainda Brix acerca dos traços gerais recuperados do platonismo difuso dessa vertente oficial, é alcançada por meio de uma iniciação nos mistérios. Essa iniciação engendra a conversão da alma dos indivíduos, permitindo-os contemplar a verdade celestial. E é diante de uma beleza fenomênica que a alma é despertada por *Eros*, é lançada em devaneio e ganha seu meio de acesso às ideias divinas (Brix, 2001). Nesse sentido, se tem encantamento erótico nesse romantismo à moda alemã, ele nada tem a ver com o que Stendhal defende, pois ele não está situado na experiência: ela é apenas um meio, que deve ser imediatamente dispensado, dando lugar à contemplação da dimensão divina. Não à toa, Stendhal adiciona a sua expressão o termo “santo”, que marca a característica profundamente religiosa e espiritualista dessa concepção.

No entanto, não se trata de um encantamento “à moda antiga”, como o hermético platônico do Renascimento, por exemplo (cf. Rossi, 2001). Não é como se esses românticos tivessem voltado no tempo para reanimar sua relação com o *cosmos*. A dimensão da subjetividade agora é completamente indispensável para a elaboração dessa verdade celestial (Petitier, 1996). É no que há de mais individual desse sujeito que reside a universalidade da alma. Ele passa a ser, assim, a mediação sem a qual não há contemplação possível da verdade do mundo. Logo, a ordenação superior, mágica e divina não é percebida, como Taylor elaborou acerca da epistemologia pré-cartesiana, como exterior: um Bem para o qual a alma deve se direcionar *fora* dela. É um exercício, ao contrário, quase inteiramente de mergulho sobre si mesmo, que engendra, aos olhos de Stendhal, por falta de método e clareza, aquela linguagem artificialmente natural, vaga e extravagante – e pior, um estado de completa lassidão.

Em mais uma resenha para a *New Monthly Magazine*, em 1823, Stendhal comenta acerca do primeiro tomo das obras de Platão traduzidas por Victor Cousin. Nela, em vez de se dedicar efetivamente à filosofia platônica, ou mesmo a sua tradução, ele redige um comentário sobre o filósofo idealista, elogia com alguma ironia sua competência de fazer discursos orais, mas diz sobre seu talento como filósofo que “o mesmo não pode ser dito de bom”. Justifica a reprovação das qualidades filosóficas de Cousin pelo fato de seu sistema carecer de “senso comum” (*sens commun*), que pode remeter aqui ao uso do termo pela escolástica, a confluência entre representação mental e disposição sensível (termo que foi abandonado por Descartes em favor do bom senso [*bon sens*]), mas também pode fazer referência a um significado mais banal, simplesmente de que lhe falta o saber comum advindo da experiência coletiva.

Se o escritor, portanto, cria uma relação de oposição à metafísica idealista e romântica da filosofia eclética ou à moda alemã, ela se dá

pelo que entende como falta de rigor. E talvez seja por isso também que ela falhe em oferecer boas respostas à pergunta que orientava o texto com o qual eu comecei a seção anterior, como explicar as motivações das ações dos homens: ela não consegue dar conta nem mesmo da dimensão visível ou consciente da experiência. Não consegue identificar, depois de observar a experiência, uma razão sensível para a ação, como reconhece o tenente, em sua história-análise, sua fé, seu “medo do desprezo”, que dispensa assim a explicação estritamente espiritual e moralizante.

Como desenvolvido ao longo da argumentação, o escritor nota quem essa filosofia eclética enfrenta: Locke, Condillac e Tracy – que podem ser entendidos pela rubrica geral de empiristas (como já expliquei, trata-se de uma categoria mais ampla, que engloba o sensualismo). É por esse caminho que Stendhal percebe o caráter moralista desse idealismo, sua condenação à dimensão da experiência, ou ainda, ao conhecimento proporcionado pelos sentidos. Lança, dessa forma, a juventude em devaneios individuais contemplativos que não levam à ação, nem à análise da ação.

Stendhal, dessa forma, no que diz respeito a sua filosofia prática, não tem dúvidas: o método e o estilo cartesianos, emprestados pelos empiristas, de um lado; e a atenção no século anterior dos sensualistas à experiência (à empiria), de outro, contribuíram consideravelmente para essa ciência que ele eleva à mais alta importância. No entanto, essa vertente geral, como ele a compreende, é limitada no que diz respeito a um conceito mais sofisticado de experiência: ou melhor, ela dá conta apenas de uma das dimensões da forma pela qual o conhecimento ocorre no indivíduo, o âmbito da consciência – que obedece, como pretendo mostrar, às leis de seu funcionamento de autoconservação, que se protege contra os perigos advindos da experiência imprevisível.

Essa resistência ao que caracteriza como o cartesianismo dos empiristas aparece, como tentei mostrar na primeira parte deste trabalho, primeiramente como forma: ele recusa em *Do amor* o que nesses textos ele elogia, seu estilo francês. Se Stendhal tece esse elogio à genialidade cartesiana, destacando os aspectos mais do que pisados neste capítulo, ele o faz em relação de oposição ao idealismo de sua época. Poderíamos trazer à baila uma frase de Stendhal para entender o que estou querendo dizer: “nada nos faz lembrar com maior ternura quem amamos do que os contrastes” (*DA*, p. 142).

Sua adesão à ideologia e ao sensualismo de modo geral, assim, deve ser tomada com uma pitada de sal: ela é fervorosamente assumida quando está diante da filosofia eclética ou de outras manifestações românticas à moda alemã. Mas, sem esse opositor direto, como em *Do amor*, conseguimos ver sua apropriação problemática da ampla corrente, um limite que também pode ser considerado nas reminiscências cartesianas do conceito de experiência introjetado no pensamento dos sensualistas (como veremos na análise acerca de Condillac).

É essa apreensão que leva Stendhal a dividir, como vimos em *Do amor*, os amores, em prosaicos e romanescos, em mundanos e superiores, mortais ou imortais – que o faz, enfim, flertar com o romantismo à moda alemã nos anos 1810 que, à força de seu empirismo (sua atenção à dimensão da experiência propriamente dita), não pode se sustentar. Stendhal tenta investigar se há algo da dimensão da experiência material, concreta, em si, assim como algum âmbito do próprio corpo e suas sensações, que pode provocar uma “emoção profunda” (*émotion profonde*) (*RS*), sem recorrer ao que entende como os delírios místicos da metafísica, levando o indivíduo a agir para além de seu interesse, ou seja, de seu movimento involuntário de autoconservação. Essa preocupação leva-o a promover uma verdadeira bricolagem filosófica como aporte teórico.

Stendhal não consegue harmonizar inteiramente a afiliação sensualista – que, por sair do cartesianismo, rebaixa a experiência sensível – com seu romantismo vitalista, isto é, com a crença de que há algo dessa experiência individual que está além de um mero automatismo sensível da matéria, que, na concepção de física cartesiana, visa só a autoconservação. Esse algo que resiste está situado no interior do indivíduo, à margem do raciocínio, e pode ser *atingido* de modo a provocar um estado semelhante ao da paixão amorosa, que propicia o que analogamente ele vai chamar de “prazer dramático” (*plaisir dramatique*) no teatro e que engendra no sujeito uma *ilusão* (RS).

Sua convicção de que existe um aspecto irreduzível à razão poderia ser motivo suficiente para fazê-lo se render ao romantismo de seus conterrâneos, que em parte elaboram sua crítica à filosofia do século anterior por meio da admissão vitalista (voltaremos a explicar esse termo) de que algo permanece “de fora” à redução racional-filosófica empreendida pelos sensualistas (ou empiristas, em categoria mais ampla), que, para eles, viram o mundo como um mecanismo passível de ser apreendido, ainda que partindo da experiência, por um discurso (Brix, 2001).

No entanto, como visto até agora, o romantismo francês desenhado por Stendhal implica premissas morais, políticas, filosóficas e estilísticas com as quais ele não pode concordar. Seu verdadeiro repúdio pela filosofia de Victor Cousin pode ser compreendido por meio daquela bela expressão de Stendhal, já referida: o santo horror pela experiência.

A aversão pela experiência por parte da escola eclética é lida, por Stendhal, como sua maior deficiência, pela incapacidade que essa falta traz para se ler corretamente as motivações dos indivíduos. É fundamentalmente na experiência que os homens agem, por causa dela e no interior dela. Não há indivíduo em Stendhal sem experiência, por isso sua obsessão por anedotas/histórias, que dão a ver as

particularidades sem as quais não pode haver “análise”. E é porque o romantismo à moda alemã da França despreza a experiência que ele não pode aderir a sua posição inteiramente, embora tome alguns de seus elementos emprestados.

Mas é também em torno do conceito de experiência que os sensualistas-ideólogos erram, quando não só reduzem o conhecimento advindo dos sentidos, como o diminuem a uma versão apaziguada e universalizante das ideias, da mente. Se a experiência é o ponto de partida de qualquer conhecimento acerca do mundo nessa premissa (englobando aqui também a ideologia sobre a qual falamos no capítulo anterior), ela é engolfada pelo discurso e métodos racionais que a harmonizam e a dotam de uma uniformidade que não é a ela *totalmente* correspondente. E não é totalmente correspondente porque deles escapa um elemento que encanta a realidade por meio de uma ilusão, assim engendrado por um resíduo passional-individual subjacente às sensações, e apagado, porém, na conformação discursiva das ideias. A teoria sensualista é como que insensível às coisas invisíveis.

Esse modo de operar é identificado em *Do amor* como um hábito, que ele realmente condena em todo livro: o já referido “hábito de razão”. Esse “hábito” se cultiva a partir da habilidade de pretensos filósofos de se isentarem das paixões, quando supõem estar acima das fraquezas do coração. Eles buscam o menor risco possível na experiência, procuram sempre uma relação agradável com o mundo, de modo que o uniforme é, com frequência, seu horizonte – a continuação de seus hábitos morais. Por isso, se orientam pelo conhecimento mais seguro possível: aquele que seria *visível*, sem se darem conta da complexidade interior dos homens e das coisas.

Essa “cegueira”/insensibilidade para as coisas invisíveis, para os sentimentos e para as motivações humanas, produziu na sociedade, para Stendhal, um fenômeno curioso: a segurança em detrimento da felicidade, ou seja, homens guiados pelo que chamarei, no pró-

ximo capítulo, de “princípio do prazer”. Indivíduos que decidiram buscar apenas o já conhecido, evitando o imprevisto, a dor e, assim, a novidade. Para ele, esses filósofos e cientistas acharam que bastava suprimir o perigo da sociedade para tornar os homens felizes. É como se a razão tivesse congelado a imaginação e a sensibilidade em hábitos sempre recorrentes porque seguros, afastando os homens de suas paixões, por medo do perigo, do ridículo e do imprevisto. É o que Stendhal chama de “império das conveniências”.

Neste momento, porém, deixaremos os pormenores desse hábito de razão identificado no sensualismo ideológico de lado, que reaparecerá no último capítulo. O que me interessa agora é o que unifica as resistências de Stendhal às duas posições em relação à experiência, passíveis de serem entendidas por meio de um mesmo e imbricado problema: a suposição assumida pelas duas correntes de que existe qualquer ordem e organização *no* mundo. De um lado, por meio da noção de que é possível reduzir os fenômenos a um mecanismo, cuja ordem é, em alguma medida, acessível pela linguagem; de outro, por intermédio da crença de que subjacente à natureza há forças anímicas que harmonizam o que os sentidos apenas não conseguem ver, podendo ser acessados pela alma humana.

Acredito que ambas as concepções podem ser compreendidas no interior daquilo que Prigogine e Stengers chamaram de impacto newtoniano (e que eu chamei de virada empirista), aludido no capítulo anterior, a saber, o uso de sua física como uma nova justificativa para a crença de que o universo é ordenado e há algum tipo de linguagem embutida na natureza que pode ser acessada e desvendada pela razão ou espírito ou alma humanos, ainda que se articule com referências a aportes teóricos muito distintos. Essa confiança só pode ser assim levada a cabo caso se pressuponha, como os autores argumentam, a existência de um Deus que organi-

za e conserva o funcionamento mecânico ou anímico do universo (Prigogine; Stenger, 1991).

Não é Newton, porém, que Stendhal situa como fonte e justificativa comum de ambas as concepções. É, como exposto acima, no gênio de Descartes, ou melhor, em seu legado epistemológico. Essa fonte pode ser compreendida como uma espécie de empecilho para que a experiência seja efetivamente liberada, em toda sua indeterminação, como Stendhal almeja, de uma ideia de verdade divina ou das ideias inatas – a experiência precisa se livrar de toda metafísica e situar o desígnio humano, a possibilidade de encantamento da realidade, no próprio corpo. Veremos agora que é recorrendo, em parte, a Condillac que Stendhal empreende essa tarefa.

CAPÍTULO 4

“Além do princípio do prazer”: a horizontalidade do amor

Dá pra ver nessa hora que o amor só se mede depois do prazer.

Alexandre Pires, “Depois do prazer”

Sentir é questão de pele,
amor é tudo que move.

Gilberto Gil, “Aqui e agora”

Império dos sentidos

Este capítulo é uma continuidade do terceiro, na medida em que continuarei explorando o que chamei de impacto do deslocamento empírico na teoria do conhecimento de Stendhal. No anterior, foquei em duas relações de contraste que foram conectadas como reação a uma reminiscência da doutrina cartesiana. Por um lado, sua oposição à metafísica mística identificada no idealismo de Victor Cousin (e sua escola, a filosofia eclética), que é apoiada no dualismo fundamental de Descartes entre sensível e inteligível. Esse dualismo, que retoma as ideias inatas e o desprezo pela dimensão da experiência, sustentado pela doutrina de Cousin, faz com que Stendhal não apenas desconsidere essa opção para a resolução de sua crítica ao que identifica como “hábito da razão”, como ainda salienta seu próprio sensualismo, tendo em vista que ele é mais adequado à parte de sua filosofia prática. Isso porque, embora tenha uma noção limitada de experiência, pelo menos o sensualismo lida com ela, não se apoia de

imediatos em princípios absolutos, justificados por uma metafísica apriorística, como o faz, na visão de Stendhal, Cousin.

Por outro lado, a consideração da genialidade de Descartes, o legado de método e estilo, emprestado pelo sensualismo, aponta para um aspecto que não deve ser inteiramente abandonado. O que deve ser eliminado dos frutos cartesianos é seu inatismo, sua qualidade metafísica e a suposição de que eles garantem qualquer universalidade. Não dá para negar a esse legado, porém, algum nível de eficácia no âmbito da ação. Quando os dois instrumentos cartesianos são empregados pelos filósofos sensualistas, eles os utilizam a posteriori: tomam como ponto de partida a observação de si mesmo e da experiência, permitindo algum nível de manipulação da materialidade. É como se Stendhal, nessa relação de contraste com o idealismo de Cousin, compreendesse tanto o que deve, em sua teoria, continuar carregando do cartesianismo sensualista, como também o que deve ser eliminado: isto é, o resíduo metafísico que eleva experiências contingentes à universalidade.

Tratarei agora, portanto, da “missão” positiva de Stendhal: sua busca por uma alternativa à metafísica, que o leva a moldar e a radicalizar o princípio empirista, de que todo o conhecimento é resultado de uma projeção perceptiva individual. Para isso, focarei, neste capítulo, em uma questão que já aparece difusamente abordada nos capítulos anteriores, que é a fonte a partir da qual os demais temas aparecem, a saber, a noção de subjetividade que sustenta a epistemologia stendhaliana em *Do amor*.

Para cumprir com esse objetivo, é necessário compreender como foi construído o modelo antropológico sensualista *stricto sensu* no século XVIII, sua versão mais bem acabada filosoficamente, bem como de que modo ele carrega consigo a concepção de corpo cartesiano. Esse outro resquício cartesiano termina por se afirmar como um dado auto-evidente, mesmo nas iniciativas filosóficas mais contrárias às premissas

cartesianas. Esse é o caso da compreensão de indivíduo do abade de Condillac, elaborada em seu *Tratado das sensações*, no qual seu ponto de partida é justamente o despojamento radical do ser humano de qualquer inatismo, sem deixar, contudo, de compreendê-lo, tal como Descartes, como um mecanismo (Condillac, 1993 [1754]).

Veremos como Stendhal parece tomar de empréstimo *parte* de seu modelo de indivíduo de Condillac, incluindo a definição das faculdades necessárias ao conhecimento do mundo. É o que mais adiante chamarei da parte “inorgânica” do indivíduo stendhaliano, o que ele adquire diretamente com a experiência, o que advém de fora de si. Se suponho, portanto, que há uma parte inorgânica, digo com isso também que há uma parte interior, “orgânica”, que só veremos com mais cuidado na segunda metade deste capítulo. É, porém, na junção das duas partes, na dependência recíproca entre elas, que podemos ver a plenitude do indivíduo stendhaliano e, assim, vislumbrar, afinal, qual é o conhecimento que Stendhal advoga em *Do amor* e qual é sua concepção de verdade – ambos proporcionados por vivências tipicamente amorosas.

A virada sensualista

A virada da teoria cartesiana em direção à epistemologia inteiramente empirista (ou sensualista) é resultado de um processo notavelmente tenso, envolvendo uma escala consideravelmente variada de posições e arranjos possíveis das relações entre os elementos intelectuais e os elementos corporais na cognição humana, consequência da posição alternativa que ocupam em relação ao dualismo radical cartesiano. Essa transição se complica com algumas novas abordagens científicas e filosóficas em relação à vitalidade da matéria, a partir de uma reação antimecanicista difusa, que coloca a questão sobre a ineficácia do método matemático para a compreensão de organis-

mos vivos. Essa reação começa a considerar a possibilidade de que a matéria em si tenha uma vida independente da mente, com forças, funções e energia inatas. Parte dessa discussão se deu em torno da centralidade da sensibilidade corporal, como propriedade de uma matéria inteligente e autorregulada, que não precisava do cérebro (da mente, nem da alma, nem mesmo de Deus) para funcionar.²⁰

Essa concepção de uma matéria viva culmina em uma discussão em torno de dois modelos de homem, segundo a interpretação do filósofo Sérgio Moravia: o homem-máquina e o homem-sensível. O primeiro modelo, advindo da matemática de herança cartesiana, apresentava inúmeros limites quando submetido à experimentação científica: nele, o homem não era mais do que *res extensa*, i.e., reduzido a seu corpo extenso, dotado de movimento, mas limitado a seu aparato mecânico – enfim, era uma máquina. Sua matéria não possuía vida própria, logo seu movimento necessitava de um motor externo (podendo ser ele a alma ou a mente). A partir do final do século XVIII, sobretudo, outro modelo de homem passou a concorrer mais vigorosamente e a desafiar esse primeiro: o do homem-sensível (Moravia, 1978).

Segundo Moravia, alguns cientistas e filósofos passaram a admitir que haveria algo de vital inerente à matéria e que, portanto, o interior do organismo vivo seria dotado de fenômenos dinâmicos que escapavam ao comando de uma instância superior. Logo, o homem passava a ser concebido como um misto de movimentos voluntários e involuntários, conectados entre si, mas descentralizados em seu comando. Enquanto no modelo maquinal a matéria era morta, sendo comandada por uma mente, no segundo, de acordo com Reill, autor que discute o mesmo assunto, ao ganhar vitalidade, a própria distinção matéria e mente começava a se dissolver (Reill, 1999). Dessa

20. Sobre os inúmeros arranjos epistemológicos possíveis entre elementos intelectuais e físicos (Ricken, 1994).

discussão, segundo Moravia, a categoria de sensibilidade ganhou um novo protagonismo: se cada centro do corpo passava a ser dotado de faculdades sensitivas, como os nervos e os órgãos, que organizavam seu próprio funcionamento, elas passavam também a ter papel ativo na vida psicoafetiva, moral e cognitiva do homem.

Para a compreensão dessa discussão entre duas alternativas de modelo antropológico, é interessante trazer o pensador francês que representa uma espécie de limiar entre ambas as perspectivas e que encarna o limite epistemológico da concepção mecanicista cartesiana de corpo, o discreto filósofo, pouco polêmico em uma era de controvérsias, mas bastante influente, Étienne Bonnot de Condillac.²¹ É no reconhecimento desse limite, sem recorrer à alternativa romântica de seu país, que o modelo antropológico stendhaliano inova em relação às teorias de conhecimento disponíveis na época.

Por um lado, o indivíduo de Condillac permanece sendo uma máquina, que possui um centro de comando, a mente; mas ele é concomitantemente uma máquina sensível, que tem sua mente em relação de contiguidade com o corpo, não como instância que o governa “de fora”. Sua teoria pode caracterizar, por um lado, o apego ao modelo da matéria inerte; ao mesmo tempo que também manifesta o impacto da atitude antimecanicista e vitalista, ao conceder à sensibilidade a posição de origem de seu sistema.

No *Tratado das sensações* (1754), Condillac radicaliza alguns aspectos do empirismo que tornam mais evidente o cerne de um problema com o qual Stendhal se depara: a relação da sensibilidade com a imaginação – e de ambas com a constituição do “eu” e de seu conhecimento. A imbricação sujeito-experiência na teoria do conhecimento stendhaliana em *Do amor*, discutida nos capítulos anteriores, é quase inteiramente sensualista no sentido de Condillac – o que,

21. Sobre essa personalidade pouco polêmica de Condillac, assim como sua notável influência no século XVIII, cf. Silva, 2021, p. 163.

mais adiante, trabalharemos como o “preenchimento” do indivíduo de Stendhal. Ele, porém, diferentemente de Stendhal, é muito pouco ambíguo ou convoluto, em razão, talvez, do empréstimo do método dedutivo e estilo claro de Descartes.

Certamente Condillac foi lido por Stendhal em Grenoble (sua cidade natal), antes de partir para a sua primeira viagem à Paris, e sua obra, assim como a teoria sensualista, o impressionou bastante (Crouzet, 1990). Porém, foram seus sucessores, especialmente os já referidos ideólogos, que causaram realmente em Stendhal a percepção de uma revolução no pensamento e que terminaram filtrando sua leitura.

Embora Stendhal tenha enunciado declarações como esta:

Este homem, tão vazio, no entanto disse uma grande palavra: “Meu filho, estude a *Lógica* de Condillac, ela é a base de tudo.”

Não diríamos melhor hoje, substituindo, no entanto, o nome de Condillac pelo de Tracy (...) (*VHB*; tradução própria),²²

proponho uma leitura a contrapelo de suas declarações mais explícitas. Sua concepção de indivíduo, especialmente da parte consciente, inorgânica, da subjetividade, da aquisição de ideias, formas e discursos de mundo, guarda uma afinidade maior com a complexidade do sistema de Condillac do que com as perspectivas de seus sucessores ideólogos, com os quais aprende, porém, *um princípio* que remaneja os componentes da teoria do sensualista, a parte orgânica de seu indivíduo.

O extremo do pensamento de Condillac – nas palavras de Monzani, seu “empirismo radical” – inverte a perspectiva de uma subjetividade espiritualizada, a cartesiana ou romântica. Mesmo baseado

22. Cf. ainda as diversas cartas a sua irmã Pauline, que citam com frequência os sensualistas e os ideólogos. In: *CO*.

no dualismo espírito-corpo do homem-máquina, o abade cria uma noção de subjetividade totalmente ancorada no corpo, análoga, em certo sentido, à concepção stendhaliana sobre a qual falaremos na segunda metade do capítulo.

Na subseção seguinte, então, analisarei o livro no qual ele radicaliza sua concepção sensualista, no qual também responde alguns questionamentos de um debate intenso de sua época acerca da possibilidade (ou não) de se conhecer verdadeiramente as coisas, depois de uma provocação do filósofo Diderot em torno do problema da objetividade (questão para a qual Stendhal oferecerá uma resposta particular). O vocabulário que emergirá da apreciação de sua obra constituirá o quadro de referências central para avaliarmos o modelo antropológico stendhaliano, bem como entender de que maneira ele, por um lado, radicaliza o sensualismo, e de outro, se afasta de sua versão mais bem acabada.

***O Tratado das sensações:* uma radical epistemologia sensualista**

O abade de Condillac escreve o *Tratado das sensações* em 1754. Nessa obra, sua pretensão é levar às últimas consequências a tese de que todas as faculdades humanas da alma vêm dos sentidos, ou melhor, das sensações produzidas pelos objetos que pressionam os sentidos. Sua intenção é continuar a tarefa, iniciada em seu *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos* (1746), de dissolver o dualismo entre corpo e alma, discordando assim do pensamento de John Locke (1632-1704) que supunha ao espírito a reflexão como inata (ainda que não as ideias). Condillac quer provar que o ser humano nada traz consigo em seu nascimento e que absolutamente tudo o que ele adquire é aprendido pelos sentidos na experiência (Monzani, 1993).

Para isso, ele parte de uma ficção metodológica, uma estátua de mármore, imóvel, com todos os sentidos fechados para o mundo e ao longo do livro vai abrindo um a um. Começa pelo que diz ser o menos sensível de todos, o olfato, e chega ao que considerará o único capaz de perceber que existe um mundo fora dele, que permite a objetividade, o tato, o sentido que ensinará todos os outros. Não se esquiva, assim, de nenhuma etapa de seu empirismo dedutivo, ainda que ele seja fruto de uma abstração.

A *experiência* então se apresenta como a origem do que ele vai chamar de “movimentos da alma” (vocabulário já usado por diversos pensadores antes dele): pelos sentidos, o homem seria *afetado* por sensações que seriam sentidas no espírito (similar à equiparação sensação-pensamento de Tracy, na medida em que a sensação só é apreendida quando retida pelo espírito). Assim, Condillac não atribui nenhuma vitalidade à matéria do corpo: como no modelo do homem-máquina, essa estátua seria pura inércia, toda a sua *atividade* ocorreria em um único centro anímico. Porém, a diferença aqui reside na importância concedida aos sentidos. É como se, nesse primeiro momento, essa alma fosse, de fato, um papel em branco, sem nenhuma capacidade e todas as faculdades fossem adquiridas pelos processos ocasionados na alma a partir de impressões deixadas pelos objetos aos sentidos.

A estátua começa condenada a um estado de completa letargia: sente, apenas com o olfato aberto, uma multidão de sensações sem conseguir distingui-las claramente. Em algum momento, porém, advém a *atenção*: uma das sensações, no meio de todas as outras, imprime-se com mais *vivacidade*, acusando dor ou prazer. A estátua guarda-a na memória (dimensão consciente), retendo seu estatuto de sensação desagradável ou agradável, tornando essa impressão uma sensação passada. Logo, a estátua passa a ter a possibilidade de uma *dupla atenção*: consegue ter uma sensação passada e compará-la a uma sensação atual.

Podemos dizer, portanto, que as primeiras capacidades atribuídas a essa estátua são as de tanto se atentar a uma sensação, como também de guardá-la na memória. Ao ter duas impressões, ela pode agora também compará-las, o que produz a capacidade do juízo. Não pretendo aqui desenvolver todo o processo de aquisição das faculdades descrito por Condillac, basta saber que ele fará um desenvolvimento cuidadoso da aparição de cada capacidade conquistada, *deduzida* a partir da relação entre estátua e experiência. Desse modo, após o juízo, ele explicará como nasce, nessa estátua apenas com olfato, a reflexão, a imaginação, a necessidade, o desejo, a vontade, *as paixões* (que aparecem tardiamente), distinguindo-as entre si, apontando seus limites e mostrando também como a experiência não apenas as produz, como pode aperfeiçoá-las.

Analisarei somente as relações entre as aquisições que me parecem imprescindíveis ao argumento geral do capítulo, quais sejam: o processo consciente de retenção das sensações pela “atenção”; a relação entre memória e imaginação; o estatuto misto de passividade e atividade sempre presente na relação sujeito e experiência; a importância do tato para a descoberta da objetividade do exterior, que delimita as fronteiras sujeito-objeto; e, por fim, sua concepção de felicidade. Todos esses temas serão retomados, na segunda parte deste capítulo, na medida em que são mobilizados, de forma particular, por Stendhal na teoria do conhecimento presente em *Do amor*.

A estátua tem a capacidade de, frente a uma sensação mais viva que as outras, *deter-se* apenas em uma: isolá-la da percepção indiferenciada da experiência. Ela credita essa sensação que experimentou a sua própria maneira de ser: não consegue reconhecer a causa fora dela própria, apenas sente e acredita ser o que sente. Condillac explica esse ponto para mostrar como essa estátua é completamente autorreferida: não consegue distinguir *a causa* de suas sensações.

O ato de lembrar da sensação passada (memória) se configura como a primeira capacidade ativa da estátua, enquanto as sensações atuais a que é submetida, que a afetam, tornam-na passiva. Assim, a partir do momento em que detém a sua atenção a uma impressão apenas, a estátua se torna um misto de passividade e atividade, sempre configurada nesses dois registros em comparação – um indivíduo começa a ser constituído.

No início, com apenas uma sensação retida, ela não tem nenhuma necessidade, nada que precise, pois, para carecer de ser uma sensação, deve-se antes senti-la. Em sua ficção metodológica, não se pode necessitar o que não se conhece, visto que a estátua não tem nenhuma ideia prévia, *tudo descobre*. Nenhum desígnio anterior à experiência é atribuído à subjetividade dessa estátua.

Ao crer *ser o que sente*, só consegue comparar duas maneiras de ser no momento em que experimenta duas sensações impressas em sua memória (depois de detidas por sua atenção). A necessidade só aparece depois de ela conhecer a possibilidade da mudança: ela foi uma sensação e agora é outra – e antes acreditava poder ser apenas o que se era. Logo, agora, ela pode ter a necessidade de ser uma quando se está sendo outra sensação. O que faz com que tenha necessidades, portanto, é conhecer dois ou mais estados, que foram previamente retidos como sensação agradável ou desagradável.

O autor insiste bastante nesse ponto, volta a ele em todos os capítulos, em relação a todos os sentidos: só se deseja (buscar ou evitar) o que já se conhece, isto quer dizer, o que foi anteriormente na experiência retido e classificado pela alma na escala dor e prazer. Essa escala vai sendo reajustada conforme a estátua adquire experiência, comparando as sensações, conhecendo intensidades e suas necessidades.

Condillac não apenas radicaliza a tese de que tudo advém da experiência. Como Monzani desenvolve, ele é o primeiro autor moderno

européu a reduzir a máquina do homem a esse único princípio, de onde virão todos os outros: o par prazer e dor organiza e determina toda sua vida, suas escolhas, todas as suas faculdades, assim como possíveis aperfeiçoamentos e atrofias (Monzani, 2011). A simplicidade do autor da natureza, segundo Condillac, nos deu apenas a *sensibilidade* de perceber a dor para evitá-la, e o prazer para buscá-lo, e a partir dela qualquer homem poderia se desenvolver. Trata-se da máxima, recuperada pelo sr. filósofo no artigo de Stendhal intitulado “Filosofia transcendental”, que explica o motivo da ação dos homens e justifica o “medo do desprezo” do tenente que se joga no Sena. Para o escritor, dor e prazer são as razões sensíveis subjacentes a qualquer apreensão consciente da existência, como são também para Condillac.

Dessa maneira, cada vez que a estátua registra uma impressão de seu sentido, ela a classifica como agradável ou desagradável e, ao tomar conhecimento de que pode mudar, tem necessidade de buscar ou evitar alguma daquelas sensações que conhece, segundo o que já reteve em sua memória. A memória funciona a partir do *princípio do prazer*: não consegue reter tudo, mas registra as sensações que mais intensamente lhe deram prazer (intensidade que, porém, não pode passar de determinado ponto, pois pode se converter em dor) ou que mais fortemente lhe causaram dor. Em outras palavras, guarda as impressões que podem contribuir com sua felicidade (felicidade essa que seria sinônimo de manutenção do prazer).

Como não sabe o que provoca, ou seja, a causa das sensações, só as necessita, pouco pode fazer para mudar sua maneira de ser, a não ser quando a memória se torna imaginação. Me detenho aqui, com cuidado, na faculdade de imaginação, pois acredito que Stendhal opera com uma versão parelha a ela. A imaginação de Condillac *é* e não *é* um ato de vontade – não basta a estátua querer para imaginar, mas querer *é* um elemento importante nessa equação. Para Condillac, a imaginação depende de dois princípios: da vivacidade de uma maneira de ser que

lhe foi privada (o que implica a estátua querer [vontade] *muito* ser essa sensação de novo) e da comparação dessa primeira sensação com o estado atual (que depende do estado ao qual está sendo submetida). Caso o contraste seja considerável, essa faculdade transforma a sensação passada (memória), que se imprimiu com uma vivacidade tão grande na alma da estátua, em “realidade”. Ou melhor, a imaginação detém a realidade, interrompe a passividade a que a estátua é relegada, por uma *atividade puramente anímica*. Faz o passado tornar-se presente. É puramente ativa, tem sua causa apenas em seu interior, pois cria independentemente da impressão dos objetos exteriores.

Com o olfato apenas, embora seja uma sensação primária e menor, ela tem a imaginação, em certo sentido, mais ativa do que com todos os sentidos abertos. Isso porque poucas sensações atuais concorrem pela sua atenção: diante de muitos estímulos exteriores, a imaginação dessa estátua tem mais dificuldade de se impor. A imaginação também não consegue se desenvolver muito, caso a estátua tenha a capacidade de distinguir a causa do prazer ou dor, podendo assim se mover para conquistá-la – logo, não precisaria de uma imaginação tão ativa para fugir de seu estado atual (já vemos aqui, nessa capacidade de se mover para conquistar, a manipulação do tipo don Juan de Stendhal).

Essa estátua então, restrita ao olfato, embora possa ser estimulada apenas pela plena atividade da alma, como é o caso descrito da imaginação que *toma* o ser inteiramente, saindo completamente do estado de passividade da pura impressão do mundo, só pode atingir esse estado em circunstâncias externas muito favoráveis, nas quais a realidade não se imponha aos sentidos de maneira muito despótica. A estátua de Condillac sempre depende de uma relação entre memória e atualidade para despertar suas faculdades. Em outras palavras, ela é, depois que desperta a atenção, sempre um misto entre momentos ativos e passivos, sempre está imersa em uma experiência que determina em algum grau a atividade de suas faculdades.

Diferentemente da tradição mecanicista que relegava a imaginação a um simples repositório de imagens sensíveis, visto que ela estaria conectada à sensibilidade, e opunha essa faculdade à razão (mundo sensível contraposto ao inteligível), Condillac dignifica a imaginação ao atribuir a ela a capacidade de deter a passividade do homem: ela é pura atividade, não só um rearranjo de impressões sensuais (como em Descartes). Recupera, assim, o sentido cartesiano de fantasia, enobrecendo-o: confere a ela a competência de reorganizar os dados da memória, formando uma *cadeia* que independe da forma com a qual foi registrada na realidade. Ora, a imaginação passa a ser a faculdade criadora, privilegiada para uma interseção entre sensibilidade e pensamento: por um lado, nasce das imagens sensíveis capturadas na experiência, segundo o critério da vivacidade que prende a atenção da estátua; por outro, pode *criar* a partir das sensações adquiridas, se desprendendo, em parte, do material recebido pelos sentidos, e em última instância, se torna pensamento racional, quando se converte em signo ou significado manipulável.

Assim, no *Tratado das sensações*, podemos perceber muito claramente duas tradições amalgamadas em um pensamento muito original na época, no qual a sensibilidade ganha um papel central na formação de todas as faculdades, não havendo alma com qualquer capacidade anterior à experiência (Monzani, 1993). Todas as qualidades atribuídas à alma são conquista dos sentidos. Se a matéria não tem nenhuma vitalidade no pensamento de Condillac, ou seja, nenhum desígnio anterior, a alma também não. O que há, nesse homem-máquina oferecido pela natureza, é a capacidade de perceber prazer e dor. Somente a partir desse princípio, o desígnio do “eu” é elaborado: ou melhor, nas palavras de Monzani, ocorre a constituição simultânea do mundo e do sujeito.

Todo propósito da vida do homem vem das experiências de dor e prazer, que se tornam necessidades, passam a orientar a atenção desse

indivíduo até que se transformam em *hábitos* de sua alma. Logo, assim como as necessidades, os desejos, as vontades e as paixões nascem e se desenvolvem a partir do que já se conhece e se tornam *hábitos*. No máximo, a estátua pode ser confrontada com uma sensação nova, que se impõe com *vivacidade* precisamente por nunca ter sido antes experimentada (ou por não poder ser comparada e reconhecida como algo similar ao já vivido), mas rapidamente essa novidade *se ajusta* à memória, tornando-se uma vez mais necessidade e hábito.

Condillac, ao abrir todos os sentidos, exceto o tato, mostra como essa estátua tem um limite de rememoração, visto que não é capaz, ainda, de dispor de uma linguagem, o que chama de “a arte dos signos”, nem grande capacidade de abstração para tornar mais complexo o processo de classificação e armazenamento. A estátua, nesse ponto, é limitada à memória e à consciência de sua sensação atual. Aumenta suas maneiras de ser, mas continua a ver apenas a si própria: não reconhece *as causas* de suas sensações, não percebe que tem um corpo, não se distingue do mundo fora dela. Não é com a audição acrescentada, nem o paladar, nem a visão, que a estátua expande a possibilidade de seus conhecimentos. Ganha algumas habilidades com esses sentidos, mas também perde outras, permanece, porém, bastante limitada em sua capacidade geral de discernir as sensações: guarda algumas verdades particulares (mas esquece muitas outras quando seu limite é alcançado) e sua competência de abstração se resume a classificar essas sensações particulares como agradável ou desagradável. É apenas ao abrir o tato que a estátua amplia suas oportunidades de aprendizado com a experiência, o que permite a razão e a linguagem ganharem seu alcance de abstração – começamos a delinear aqui, também, o hábito de ser racional reconhecido por Stendhal e analisado no capítulo anterior, que necessita de grande independência das circunstâncias da experiência contingente.

A questão direcionada ao sentido do tato, e sua centralidade, está relacionada à provocação de Diderot ao *Ensaio* (1746) de Condillac, em *Carta sobre os cegos*: segundo Monzani, o enciclopedista teria lançado um desafio ao sensualista, comparando-o a George Berkeley (1685-1753), filósofo idealista inglês que teria negado, em sua teoria, a materialidade externa do real ao atribuir todo conhecimento sobre a realidade às ideias do pensamento. Ao conferir o ser das coisas, única e exclusivamente, ao efeito sensorial que elas nos causam, Condillac teria defendido que não existe maneira de sairmos de nós mesmos. Porém, “responde” Condillac, no *Tratado*, partindo da centralidade que Diderot dá ao tato na *Carta*, que esse sentido é a única forma de nos deslocarmos do ser autorreferido do eu sensível (Diderot, 2000; Lebrun, 2006; Monzani, 2011).

A passagem entre a abertura do sentido do tato à descoberta do mundo exterior ocorre de maneira bastante curiosa para um autor que faz questão de explicar todos os mínimos passos de sua cadeia lógica (usando assim o método cartesiano, embora com a finalidade de advogar por premissas distintas). A princípio, a estátua permanece, mesmo com o tato, apenas receptora de sensações, sem se dar conta de sua possibilidade de movimento.

É no capítulo IV, intitulado “Considerações preliminares à solução da questão: Como passamos de nossas sensações ao conhecimento dos corpos”, que se verifica a virada. Condillac argumenta que só é possível reconhecer corpos quando se conhece o fenômeno da extensão, para saber tanto que se tem um corpo, quanto acerca da existência de outros corpos que não são o seu. Primeiramente, lembra o autor:

Já apontei várias vezes, e particularmente em minha lógica, que nunca fazemos uma coisa *intencionalmente* a não ser que já a tenhamos feito *sem o desígnio* de fazê-la. É uma verdade fecunda; (...).

Resulta dessa verdade que tudo em nós tem seu começo dado pela natureza; assim demonstrei que, no princípio ou no início, nossos conhecimentos são obra exclusiva dela, que instruímo-nos apenas com suas lições e que toda a arte de raciocinar consiste em prosseguir tal como ela nos fez começar (Condillac, 1993, p. 122; grifos próprios).

O homem, portanto, nada busca sem antes tomar conhecimento pela experiência. Nada há de intenção prévia, nenhum desígnio, nem corporal, nem anímico. A natureza só lhe concedeu a sensibilidade, que, por sua vez, é a condição de possibilidade da *instrução pelas lições* (lições que dependem inteiramente de uma relação contingente com a matéria da experiência, isto é, não há desígnios universais da natureza, além da sensibilidade e da percepção da individualidade do próprio corpo, como em *Emílio ou da Educação*, de Rousseau, livro de 1762, que se inspira na teoria sensualista de Condillac e que supõe que a natureza pode ensinar uma espécie de utilidade natural e não social a seu aluno ficcional) (Rousseau, 2017).

Prossegue Condillac:

Ora, a primeira descoberta de uma criança é seu corpo. Portanto, *não é propriamente ela que a faz, é a natureza que lhe mostra já inteiramente feita.*

Mas a natureza não lhe mostraria seu corpo se nunca lhe fizesse perceber as sensações experimentadas senão como modificações pertencentes apenas a sua alma. O eu de uma criança, concentrado em sua alma, jamais poderia considerar as diferentes partes de seu corpo como outras tantas partes de si mesmo.

A natureza, portanto, *tinha apenas um meio de levá-lo a conhecer seu corpo*, e esse meio consistia em fazê-lo perceber suas sensações não como modificações de sua alma, mas como modificações dos órgãos que são outras tantas causas ocasionais.

Por esse meio, o eu, ao invés de ficar concentrado na alma, *deveria se estender*, se difundir e se repetir de algum modo em todas as partes do corpo (Condillac, 1993, p. 122; grifos próprios).

A natureza, então, é responsável por fazer a criança descobrir, por meio da sensibilidade, que ela tem um corpo, ou seja, permite que ela reconheça que as sensações experimentadas não estão concentradas apenas em sua alma. Para isso, ela precisou possibilitar a extensão do corpo da criança.

Condillac ainda explora como esse artifício da natureza gera o engano de supormos que o “eu” está no corpo e não na alma. O autor explica que só se terá conhecimento do “eu” quando as sensações chegarem na alma, puderem ser analisadas e divididas entre agradáveis e desagradáveis e passarem a constituir um “eu” que antes delas não existia: os corpos exteriores só são conhecidos pelo efeito que causa em nós, embora os objetos tenham uma existência independente. Antes de voltarmos à questão do tato, desembaracemos com mais cuidado a questão da complexa constituição do “eu” em Condillac, para que posicionemos corretamente o lugar da última sensação aberta na estátua.

Condillac torna claro, assim, que embora sem desígnio prévio, é apenas na alma que o homem pode ser constituído enquanto tal e ter conhecimento – sem ela, a matéria do corpo com toda sua sensibilidade seria apenas uma máquina sensível, mas incapaz de atividade própria. Afinal, é na atenção e na memória, primeiras faculdades anímicas ativadas, que a estátua deixa de ser puramente passiva.

A alma desse indivíduo é composta sempre em uma relação dupla. A partir do momento em que começa a adquirir impressões sensuais e a classificá-las (ganhando algum nível de abstração), o indivíduo é tanto o que retém, como esse “eu” (agora ativo) é modificado pelo que vem de fora (passivo). A atividade individual

anímica advém da atenção, mas também da memória, do juízo, da imaginação, da razão, da linguagem, em suma, tudo o que pode exercer um ponto de referência a partir do qual se pode apreender o mundo externo, uma espécie de interseção entre “eu” e “mundo”, de modo que o externo só existe, para esse indivíduo, como uma instância mediada, não pela razão inata, espiritual, mas por uma razão que foi constituída em relação selecionada e acumulada com a experiência contingente.

A alma de Condillac, assim, seguindo seu sistema, é sempre contingente: não há nenhum elemento atemporal nela, nem ideias prévias, nem razão inata, nem verdade substancial. Existe, porém, um “eu”, que não é puramente passivo e contingente, espécie de ponte entre o corpo e a experiência. Se a estátua não é nada quando nasce, ela passa a ser a cada interação ativa com o mundo, que vai atribuindo significados acumulados à medida que se relaciona com ele, deixando de ser assim uma tábula rasa. Seus sentidos não percebem o mundo sem mediação, eles passam a ser dominados por seus hábitos. Esses hábitos exercem tamanha força que podem adormecer os sentidos para a experiência, reproduzindo apenas o conjunto de ideias adquiridas, especialmente por meio de uma linguagem abstraída que atribui significado sem antes ter experiência de qualquer natureza. Mas voltemos à questão da objetividade.

Qual é o meio, então, oferecido pela natureza, para a descoberta do corpo pela criança? Como ela pode “se estender”? Já antecipei a resposta acima, mas falta desenvolvê-la: é por meio do tato. Ou ainda, especificamente, por meio de seus membros. No entanto, esse é o meio da descoberta, mas o que faz com que se ative esse meio? Em outras palavras, por qual razão a criança move sua mão? Condillac responde:

Não pode ser a intenção de utilizá-los, pois ela ainda não sabe que é composta de partes que podem se dobrar umas sobre as outras ou alcançar os objetos exteriores. *Cabe, pois, à natureza dar o início*: cabe a ela produzir os primeiros movimentos nos membros da estátua (Condillac, 1993, p. 122; grifos próprios).

Após o passo a passo em todo seu argumento, cuidadosa e logicamente encadeado, sem pular nenhum pormenor ou explicação, nem se esquivar diante dos constrangimentos de um pensamento tão radical em suas teses, o abade, enfim, se furta e responde que é a natureza, esse significante vago, que dá o início. Depois o movimento poderá ser conduzido pelo princípio do par prazer/dor, mas, nessa etapa, o autor não consegue evitar uma explicação quase vazia de significado – ou melhor, ele recorre a uma explicação extemporânea, como Descartes também o faz em seu *Discurso do método* (Descartes, 1996). Agora não é Deus, mas é a Natureza (que é criação divina) que pode mover os corpos. A conservação e movimento dos corpos permanece sendo um atributo extemporâneo.

É a primeira (talvez a única) brecha em seu sistema, ou ainda, é por não saber explicar esse aspecto dentro da lógica de seu sistema, que ele precisa colocá-lo do lado de fora: por um lado, o movimento não é de conhecimento prévio da estátua, pois ela nada possui anteriormente; por outro, não pode ser deduzido da experiência, essa não pode dizer a ela como se movimentar, visto que a estátua é incapaz de saber do movimento, pois só sente o exterior como um movimento de sua alma, interior, nunca exterior. Logo, nada pode fazer uma criança se movimentar se ela já não tiver conhecimento do movimento. Por isso, a natureza precisa iniciar.

Não estou aqui apenas implicando com o pensador francês ao procurar brechas e apontar o problema de seu sistema. Pelo contrário, essa brecha é importante, porque ela será “preenchida” por

Stendhal. Não em sua leitura imediata de Condillac, visto que, pela documentação rigorosamente levantada tanto por Del Litto quanto por Pion, o romancista não teria se dedicado minuciosamente à compreensão do *Tratado das sensações* como fizera com os ideólogos. Mas é nos leitores de Condillac que Stendhal encontrará essa questão: em Destutt de Tracy (1754-1836), especificamente, segundo Pion, o autor resgatará precisamente a ideia de que o corpo tem em si sua força vital, que o faz se movimentar por si só, não carecendo de nenhuma alavanca exterior. A natureza passa a estar plenamente encarnada, nos ideólogos, como mecanismo interno da matéria, sem ação da vontade, sem desígnio da alma, nem divino. Para Stendhal, porém, eles não levaram essa descoberta às últimas consequências: ou seja, não entenderam a dimensão involuntária do corpo, que também pode reter, não pela consciência, impressões da experiência (Del Litto, 1997; Pion, 2010).

É a partir, então, desse problema da tradição ideológica, qual seja, o que faz o corpo se movimentar em seu princípio, que Stendhal reposiciona a ordem lógica de Condillac. Ou melhor, ele e os ideólogos invertem completamente os preceitos da lógica aristotélica, da filosofia clássica, discutida no capítulo anterior: não há causas finais que organizem a conservação, nem a potencialidade das coisas. A ordem é puramente efeito da organização subjetiva.

Em relação a Condillac, muitos são os paralelos entre o pensamento dos dois, mas ao pegar de empréstimo de Tracy a ideia de que a força vital é inerente ao homem, Stendhal transforma o princípio de todo o aprendizado: desloca as paixões, consequências distantes do desenvolvimento da estátua, para o início, mostrando como elas funcionam como ponto de partida de toda a experiência sensorial, não mais reduzindo, portanto, todo o desígnio do homem ao par prazer e dor – embora ele continue quase plenamente operante. Só rearranjando esse sistema sensualista podemos começar a entender a

função criativa da faculdade da imaginação, não apenas como reflexo imagético, mas como potência amorosa ativada pelas circunstâncias, em relação de oposição à razão (*HPI*).²³

Vitalismo: novas conformações entre corpo e alma

Chegamos, enfim, a Stendhal novamente, embora mais um desvio seja necessário para desdobrar a relação do autor com o vitalismo ideológico. Garanto, porém, que esse será o último. Recorrer às fontes filosóficas de Stendhal me parece, nessa altura deste trabalho, procedimento incontornável para se compreender o livro *Do amor*. A estrutura refratária, discutida anteriormente, parece instar o leitor, decidido a se debruçar sobre sua obra intimamente, a evadir dela. Essa atitude, porém, quase obrigatória, talvez seja o grande mérito persuasivo stendhaliano: entendemos sensivelmente, com essa evasão, um traço de sua teoria sobre a qual falaremos no final do capítulo, mas que já adianto aqui, sem suspense: não há união completa entre o amante e as pessoas ou os objetos que ele ama.

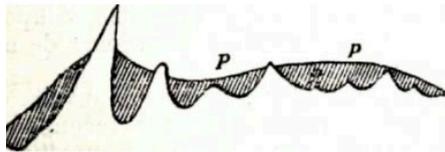
Acredito que agora, por meio da evasão, estamos constituindo um vocabulário a partir do qual o modelo antropológico do escritor ganha vida e um fundo sobre o qual essa figura aparece com mais nitidez. Lembro que não se trata exatamente de uma relação de fundo e figura plenamente destacados um do outro: esse “fundo” está no interior da figura, mas a elaboração de uma afinidade particular a faz se destacar como um evento singular realçado. O trajeto percorrido nesta pesquisa foi selecionado à medida que se relacionava com o que estou chamando de camadas epistemoló-

23. Na introdução histórica da obra, é especialmente claro o deslocamento das paixões para o princípio do movimento e da criação subjetiva. Ele atribui, ao período que se inicia no século XIV na Itália, uma singularidade passional, nascida do medo do inferno, que é a origem das artes que ele analisa em seu livro.

gicas da teoria do conhecimento do escritor, tanto no sentido de uma apropriação mais consciente ou contra as quais sua concepção se opôs (a oposição não deixando de ser uma relação epistemológica), quanto também como questões difusas compartilhadas entre as diversas posições. Entremos, então, no texto em que acredito que Stendhal torna bastante clara a sua concepção de indivíduo e consequentemente sua teoria do conhecimento (que deixará mais evidente também o método que tentei empregar ao longo da segunda parte do trabalho).

No mesmo ano de publicação de *Do amor*, Blaise Durand, mais um dos pseudônimos de Henri Beyle, escreve no final de julho um texto extremamente curto que intitula “O caráter e a geologia: do granito e do preenchimento calcário ou de restos de vegetação: ensaio de geologia moral” (*Le caractère et la géologie: du granit et du remplissage calcaire ou de [sic] débris de végétation: essai de géologie morale*). Nele, o autor expõe uma teoria sobre a composição estratigráfica do caráter de um homem, que seria constituído em dois níveis fundamentais: o granito (*granit*), que é “o caráter natural de um homem, sua maneira habitual de buscar a felicidade” (Stendhal, *EDP*, tradução e grifos próprios); e o preenchimento (*remplissage*), que é a *polidez*, o *uso do mundo* e a *prudência*. Essa explicação serve como legenda a um desenho:

Figura 1



A linha de cima do desenho, com algumas elevações, parece o contorno de uma paisagem de formações montanhosas como se vista no horizonte, apenas por sua silhueta, com poucas perturbações visíveis (elevações na linha plana, que ele chamará de “precipícios” [*précipice*], o que por si já é curioso, já que são alterações para cima); e, abaixo dessa linha contínua, vemos um corte transversal da montanha (*coupe de montagne*), onde ele preenche alguns bolsões de “restos de vegetação” (*débris de végétation*) ou de calcário, sob a “superfície” linear. No interior de toda a formação montanhosa, inclusive nas regiões aparentemente planas, há granitos invisíveis aos olhos, granitos esses que são *como* os nossos caracteres. Adianta, desde logo, que existe uma correspondência entre esses dois elementos e os aspectos já discutidos nos três capítulos anteriores: o primeiro, o granito corresponde à “nebulosidade” ou à “naturalidade amorosa”; enquanto do segundo, do preenchimento, fazem parte a prudência (“hábito de razão”), os hábitos adquiridos e a “naturalidade automática” – e a cristalização é uma mistura deles, ainda que seu contorno seja determinado pelo granito. Vejamos com cuidado.

Alexandra Pion, concordando com a interpretação de Hélène Spengler acerca deste pequeno texto, explica que o desenho representaria “os abismos do corpo humano e seus instintos fundamentais frustrados, alienados por convenções sociais”, e analisa ainda, subcrevendo Philippe Berthier, que este âmago recôndito seria uma zona obscura e profunda de apetite sexual, uma espécie de vulcão subterrâneo pronto a explodir. Ela divide o indivíduo stendhaliano, seguindo a orientação do desenho de Blaise Durand, em duas camadas: a de fora e a de dentro. Uma social, aparente, das convenções sociais, os restos de vegetação ou calcário; e uma individual, as profundezas de um verdadeiro eu, seu núcleo interior, o granito (Pion, 2010; Spengler, 2006).

Na leitura de Pion, Stendhal, em seu desenho, proporia um modelo antropológico dicotômico: os contornos superficiais como as

aparências que não permitiriam o ser (*granit*) do homem se revelar em sua integridade, sufocado pelo preenchimento (*remplissage*) de calcário ou de vegetação.²⁴ Sua interpretação sobre o texto advém de uma leitura mais profunda de *Do amor*, sobre a qual despenderei um tempo, pois, por meio da análise dos cadernos de juventude de Stendhal, ela esclarece algumas escolhas que implicam significados específicos no interior da teoria sensualista amorosa do autor, especialmente em relação ao vitalismo stendhaliano.

Sua proposta geral é explicar o erotismo stendhaliano como de natureza eminentemente sensual. Sua leitura se dá em contraposição a interpretações que não compreenderam que o amor de Stendhal começa e termina no corpo, que consideraram, enfim, a cristalização apenas como uma projeção mental. Para argumentar na direção de um amor sensual, a autora cruza as anotações juvenis com os textos dos autores aos quais Stendhal se refere, procurando ver as influências teóricas diretas do pensamento sensualista e erótico de Stendhal, ou seja, aquelas que justificam a sua hipótese de que o livro sobre a paixão amorosa seria profundamente baseado nas sensações, no sensualismo e na fisiologia, de que não lidaria, portanto, com o amor como um advento de uma abstração.

Sua análise, como também a minha, posiciona o livro (e o projeto de Stendhal como um todo) em um contexto de liberação epistemológica do corpo e da matéria em relação aos esquemas de interpretação religiosos e racionalistas. Ela mostra como a tendência filosófica, que veio a ser chamada de sensualista, transformou gradativamente os atributos que antes estavam na alma em qualidades do corpo, isolando um sentido sexual que seria complementar aos cinco outros, responsável, por sua vez, pela origem do movimento (“resolvendo” aquele ponto

24. Leitura que projeta a visão antropológica do pensador Jean-Jacques Rousseau no indivíduo de Stendhal. Também fui tentada a empreender essa interpretação, algumas vezes, ao longo da pesquisa, mas a ironia do escritor oitocentista, em relação aos sentimentos exagerados do genebrino, me fez reconsiderar sua adequação. Sobre a diferença entre ser e parecer na teoria de Rousseau, cf. Starobinski, 2011; Rousseau, 1969.

cego de Condillac), assim como animaria os seres uns em direção aos outros, possibilitando o amor, que seria sempre de natureza sensual.

O isolamento de um sexto sentido permite duas leituras em relação ao amor. A primeira entende-o como simplesmente mecânico, ele enseja o amor de tipo libertino ou interessado, como um jogo ora meramente sexual, ora de conquista e de poder, reduzindo o sentimento a disputas de amor-próprio. Essa é a interpretação do filósofo Helvétius em *De l'esprit* (1758) que busca no moralista La Rochefoucauld (1613-1680) a noção de amor de si (*l'amour de soi*), postulando a autoconservação (física e moral) como o princípio da nossa ação do mundo e da organização da escala dor e prazer – nesse sentido, um continuador da visão de corpo cartesiana, assim como do “princípio do prazer” condillaciano. Esse tipo de amor se afina ao humano entendido como máquina, orientado por paixões involuntárias de autopreservação, como a vaidade, o orgulho e o ciúme (Helvétius, 1973).

Como elabora Monzani, a concepção de amor de tipo libertino no século XVIII – o que estabelece que os prazeres físico e sexual são a fonte da felicidade individual – deriva de uma mudança de dois paradigmas fundamentais do pensamento no mundo europeu moderno, já aludidos no capítulo anterior. A primeira é a descrença na ordenação do universo por um Bem objetivo (sobre a qual já discuti anteriormente), mutação empreendida sobretudo por meio do pensamento de Thomas Hobbes, que vê nas leis mecânicas físicas ou cosmológicas um jogo de forças sem qualquer finalidade inerente (diferentemente, portanto, de Descartes). E a segunda, consequência da primeira, que entende que se o universo não tem sentido, as ações humanas também não, logo todo movimento do homem é determinado por suas paixões, que *instrumentalizam* a razão para atingir seu fim inteiramente subjetivo.

Os fins das paixões humanas são apenas dois na teoria das paixões de Hobbes: a manutenção e o funcionamento de seu corpo; e a segunda, a expansão de sua potência. O modelo antropológico hobbesiano, dessa forma, é composto de um mecanismo constante e repetitivo, que engendra sua conservação biológico-vital; e, a ele, junta-se, um movimento em espiral, em razão de sua segunda disposição. Trata-se de seu desejo incessante de se expandir, que rompe seu ciclo natural, retirando a possibilidade de satisfação dessa vontade insaciável que o impulsiona.

A noção de indivíduo, engendrada a partir dos princípios hobbesianos, é de um sujeito aut centrado e isolado, que busca no mundo exterior a ele apenas a expansão de seu desejo, que é, por sua vez, saciado apenas momentaneamente. É esse o ponto de partida de vários outros modelos antropológicos sustentados em variações desse princípio do desejo. Ao ser levado ao extremo, como em Condillac e Helvétius, esse desejo é deslocado e ganha a forma do princípio supremo do prazer, que orienta a finalidade do indivíduo no mundo (Monzani, 1996).

A segunda é a concepção dos ideólogos que reinterpretem esse sexto sentido mais amplamente como um instinto de reprodução, que precisaria ser *bem direcionado* pelo exercício da vontade. Nessa segunda concepção, o amor se torna um problema sociofilosófico, pois o redirecionamento do sexto sentido responde à percepção de que as paixões derivadas dele são potenciais disruptivos da ordenação social e institucional. As paixões precisam ser propriamente canalizadas, nunca ignoradas – ou melhor, a sociedade deve se conformar à voz da natureza, dando-lhe uma via alternativa social não disruptiva: a solução para eles, no âmbito do amor, é a liberdade da escolha de um parceiro para um casamento (união entre amor, instintivo, e casamento, instituição social), assim como a alternativa do divórcio. Nessa forma, o amor é a chave para uma felicidade calma que produz laços sociais (Tracy, 2006; Goetz, 1989).

Para esses pensadores, era fundamental considerar a fisiologia, os fluxos que circulavam em nosso corpo, a organização sensitiva e sensorial e a relação entre corpo e mente para abarcar de forma mais precisa a realidade dos fenômenos e do humano. Tentavam desbancar, dessa maneira, em grande medida, a exagerada importância dada à mente, como uma espécie de instância superior, capaz de apreender os fenômenos, visto que os indivíduos e o conhecimento produzido por eles eram um misto muito mais complexo de variáveis, internas e externas à matéria, não mais concebidos como organizados a partir de um único centro de comando (Citton; Dumasy, 2013). Reconheciam, assim, o corpo não apenas como mediador da experiência sensível, capaz de ser depurado pela mente, mas se perguntavam até que ponto o corpo ele mesmo, sua sensibilidade como matéria, não teria importância para o verdadeiro conhecimento da realidade, imbricando entendimento e sensibilidade, como se os sentidos e a matéria fossem também dotados de inteligência e, principalmente, de *autonomia*.

Stendhal, como leitor tanto de Tracy, como de Pierre-Jean-George Cabanis (1757-1808), recupera essa compreensão da matéria como dotada de inteligência autônoma, atribuindo à sensibilidade uma existência independente da mente: ela pode agir, *involuntariamente*, a despeito do comando do cérebro. Eles trazem, assim, os processos involuntários para o interior do corpo, sem atribuí-los a uma capacidade extemporânea: não é nem a mente, nem Deus que fazem o corpo funcionar e agir, é a sua vitalidade interna. Nesse movimento, a sensibilidade deixa de ser um meio em direção à alma (mente), como em Descartes e em Condillac, para estar distribuída por todo o ser humano e ser fonte de todas as atividades das faculdades do homem – por isso, o estudo mais importante para esses pensadores é o da fisiologia (Citton; Dumasy, 2013; Pion, 2010).

Como discute Pion, se dá assim um remanejamento do sistema desses pensadores: não é mais uma instância de fora, externa, que go-

verna o corpo, ele agora é livre *per se*, adaptável, flexível e se movimenta segundo sua vontade interna (seu desejo). A vitalidade corporal se expressa na mobilidade, a partir de sua interação (como organismo e não como máquina) com a experiência sensorial externa. O sistema da filosofia clássica foi, enfim, completamente invertido em todos os seus elementos: se, em Condillac, a sensibilidade é o meio de toda a aquisição, o pensamento ainda é restrito à mente; no vitalismo organicista dos ideólogos, é a volição corporal do indivíduo que “pensa” ao sentir – o corpo como organismo determina o pensamento, a reflexão, o movimento e o desígnio humano. O pensamento não dirige a vontade de fora, mas é a força vital do corpo em interação com o mundo que chega ao cérebro e se torna vontade e ação. A natureza que faz o indivíduo se mover não está mais fora dele, mas em seu corpo.

O sistema de Tracy, como já analisado fragmentadamente nos capítulos anteriores, explica Pion, postula na sensibilidade a origem de todos os movimentos do corpo, internos e externos. Dessa maneira, como sucessor de Condillac, ele supõe que as faculdades (memória, juízo, imaginação, reflexão, ideias) emergem da sensibilidade, que está agora, porém, distribuída por todo o corpo como vitalidade, não apenas como recepção passiva do efeito dos objetos. O corpo deixa de ser reflexo do ambiente para refletir sobre ele. Não é, ao menos teoricamente, uma tábula rasa: não é uma máquina passiva com um único centro de comando – é dotado de movimento em si, uma vitalidade que gera sua própria atividade, independente de estímulo exterior (seja ele o mundo externo, seja ele o cérebro).

A matéria orgânica tem uma dinâmica autônoma em relação ao ambiente e não apenas como mecânica repetitiva, uma espécie de desígnio não determinado de fora. Essa autonomia orgânica oferece ao corpo a liberdade, já que antes, no sistema de Condillac, era totalmente determinado pelo ambiente. Tracy acredita, em virtude desse novo princípio orgânico, que seu exercício menos é o de postular a

natureza do homem pela mente (pela ideia inata do espírito), mas *reconhecê-la* em um esforço de percepção ralentada de sua origem sensível, ação e movimento, por uma observação de si mesmo (um todo orgânico que é igual em todos os indivíduos) (Tracy, 1970).

Os ideólogos, dessa forma, embora se filiem abertamente ao sensualismo, acrescentam a sua teoria epistemológica a vitalidade da matéria, o que, evidentemente, altera consideravelmente o sistema que defendem. Essa mudança interessa aqui, porque dela advém, como considera Pion, a ideia de liberdade do indivíduo, que tem agora no próprio corpo o princípio de seu movimento autônomo. Essa mobilidade está como força vital em potência em seu interior e se relaciona com o mundo externo: o corpo o sente por meio da sensibilidade interna e externa e mobiliza suas forças mecânicas e intelectuais, convertendo o desejo em vontade, uma espécie de desejo dirigido pelo cérebro. E é apenas na *vontade*, desejo intencional, que o indivíduo expressa e manifesta seu “eu” sensitivo em *ação* (Pion, 2010).

Como Pion argumenta ainda, tanto em Tracy, como em Cabanis, há uma separação entre movimentos involuntários e voluntários desse corpo: os primeiros são impressões recebidas pelos órgãos internos, que funcionam por meio de uma dinâmica própria interior sem que haja nenhuma direção da vontade, isto é, de uma intencionalidade cerebral; já os segundos têm a participação da intenção do cérebro como centro, que move o corpo em *ação* conforme a força vital, ao sentir no cérebro as sensações internas para direcionar a mobilidade do corpo. Da junção de ambos os movimentos que o eu orgânico do homem é, verdadeiramente, composto.

O cérebro é, ainda, o operador central do movimento, responsável por guiar o desejo sentido no corpo, não controlá-lo, que é ativado em associação com a atividade cerebral (que é também um órgão, não uma mente espiritual). Ao reconhecer o mecanismo involuntário – no

caso do amor, o instinto de reprodução comum a todos –, torna-se possível direcioná-lo *corretamente*, com o auxílio do cérebro, capaz de movimentar o corpo para a melhor conformação social, devendo ser como uma continuidade natural de seu instinto. Os ideólogos estão em busca da adequação perfeita entre a força vital e a sociedade, uma relação, para repetir uma formulação já feita, de encaixe perfeito.

Para a autora, Stendhal teria sido fortemente influenciado por ambas as perspectivas, de Tracy e de Cabanis, mas a sua alma romântica teria se identificado mais com um ideólogo de variante mais espiritualista: Maine de Biran (1766-1824) e seu vitalismo romântico. Para esse filósofo, segundo Pion, existe um elemento que escapa ao puramente orgânico, uma força hiperorgânica, que explica a singularidade de cada indivíduo, ou seja, aquilo que o faz diferente a despeito da semelhança orgânica geral. Cada sujeito teria uma dimensão interna superior ao corpo, o que ele chama de sentido íntimo.

O sentido íntimo é a tomada de consciência de uma modificação afetiva, que possibilita um julgamento *peçoal* que determina o movimento. Enquanto no sistema de Tracy e de Cabanis, há uma passagem *natural* entre modificações sensoriais, se bem reconhecidas, e vontade (ou seja, para querer e agir bastava sentir o desejo do próprio corpo); para Biran, era necessário *produzir* um ato julgando e refletindo acerca dele por meio do sentido íntimo individual. Existe, em Biran, assim, uma espécie de espaço entre o sentimento e a percepção do sentimento – a percepção sugere um distanciamento reflexivo, um *julgamento* da atividade anímica individual, diferentemente da atividade praticamente passiva orgânica corporal. Entre sentir e agir existe um espaço preenchido pelo exercício da consciência.

Acho que, nesta altura, já posso dizer com alguma propriedade que a discussão setecentista e oitocentista a respeito dos elementos físicos e intelectuais na conformação do indivíduo e de sua natureza humana é um verdadeiro vespeiro. O problema da unidade e do du-

alismo corpo e espírito é modelado em arranjos diversos que modificam suas ideias de individualidade, de movimento, de liberdade e do que é passível de ser conhecido. Logo, todas as alterações acerca das concepções de indivíduo transformam também sua ideia de realidade, de como é possível conhecê-la, agir sobre ela e no interior dela. O modelo antropológico é o ponto de partida para a elaboração de uma teoria do conhecimento, o princípio a partir do qual as epistemologias podem postular uma consideração sobre o real.

Nesse sentido, retorno ao problema da concepção de indivíduo de Stendhal, mas vou pegar um caminho diferente a fim de voltar para o mesmo lugar e considerar o sentido íntimo de Biran interpretado por Pion. Vou, enfim, lidar com a metáfora, já aludida, que o escritor emprega para poder postular seu particular modelo antropológico: a da geologia moral.

Geologia moral: uma estratigrafia epistemológica

No segundo capítulo deste livro, quando analisei a imagem da cristalização, Laszlo me permitiu investigar o conhecimento de Stendhal acerca da cristalografia (Laszlo, 1991). Não achei, porém, nenhuma indicação semelhante nos cadernos do autor de seus estudos acerca do saber geológico que circulava em sua época. Alguns comentadores, no entanto, mostram a verdadeira paixão de Stendhal por todas as áreas do saber do período, influenciado especialmente por seu avô materno, o médico Henri Gagnon, por quem nutria uma grande admiração (Jacques, 1975). O escritor mantinha com os conhecimentos de outros campos, além do literário e do teatral, uma relação curiosa: ele recorria a eles como maneira de garantir algum nível de moderação e objetividade, uma forma de lutar, segundo Alciatore, contra sua alma tão imaginativa e delirante (Alciatore, 1956). Como Del Litto indica em uma passagem de seu diário, esse esforço parte da tarefa de Stendhal de se “desrousseunizar”, uma alusão clara ao filósofo

genebrino, demasiado sentimental para o gosto do escritor, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) (Del Litto, 1997).

Vou arriscar, então, uma aproximação que não é baseada na documentação declarada de Stendhal: vou estabelecer uma conexão entre a geologia moral proposta pelo escritor e os desenvolvimentos mais recentes da época acerca do saber geológico, especialmente a respeito das descobertas do escocês James Hutton (1726-1797), de onde acredito que ele possa ter tirado a imagem de seu modelo antropológico, especialmente se levarmos em consideração seu intercâmbio com veículos de comunicação ingleses e escoceses na década de 1820 e sua interlocução com alguns poetas (CA; Vigneron, 1938).

Essa aproximação se torna ainda mais verossímil se lembrarmos de seu empréstimo do processo de formação de cristais em *Do amor*, não apenas em razão de sua relação genérica com a ciência, mas porque, como os cristais, a geologia também lida com minerais (o que veremos, ainda, oferece alguma espécie de resistência ao modelo orgânico com o qual ele lida em suas referências, já que os minerais são compostos inorgânicos).

Até o século XVIII na Europa prevaleceu nos saberes geológicos a doutrina netunista, que defendia que as rochas eram resultado da precipitação do mar primordial, usando como texto de referência a Bíblia. Ainda no século XVII, porém, outras interpretações começam a concorrer com a visão religiosa da natureza das rochas: um de seus idealizadores é o jesuíta dinamarquês Nicolaus (Niels) Steno (1638-1686). Três são as leis fundamentais defendidas por ele: a primeira a de superposição, de que os sedimentos se acumulam em camadas umas em cima das outras, das mais antigas às mais novas; a da horizontalidade original, de que essas camadas se dispõem horizontalmente e que as mudanças notadas de direção indicam transformações posteriores; e a da continuidade lateral,

que essas camadas são contínuas em seus lados e que podem ser deformadas em razão de processos de erosão, físicos ou químicos.²⁵

Essas descobertas foram o ponto de partida para o escocês James Hutton, que, no final do século XVIII, por meio da observação do entorno de um vulcão nos arredores de Edimburgo, distende a temporalidade da existência das rochas e conseqüentemente da Terra, atribuindo-lhes uma longa história de mutação, que incluía o entrecruzamento, por meio de destruições e renovações, entre rochas de natureza, tempos e espaços distintos, configuradas no presente como uma espécie de documento em camadas de várias épocas.

Duas de suas principais descobertas nos interessam aqui. A primeira é sua explicação sobre o que é um granito, que é o resultado de um material fundido, submetido a altas temperaturas e pressão no fundo do qual sai, que se *força* em direção à superfície, resfriando-se ao longo de muito tempo e se tornando sólido, quando ganha a forma de um arranjo de cristais posicionados em diversas direções, portanto, desordenado. Esse material fundido está no fundo terrestre, em seu interior profundo, que, em contato com temperaturas mais frias, se solidifica se acomodando entre rochas sedimentares ou chegando à superfície. É ao granito, esse tipo de mineral que surge das *profundezas* da Terra, do resfriamento do magma, que Stendhal atribui sua ideia de *caráter*.

A segunda descoberta de Hutton é igualmente importante para a compreensão dos desenhos de Stendhal: o geólogo observa os estratos das rochas formados gradativamente por sedimentos distintos depositados segundo a lei de superposição de Niels (a base sendo a mais velha e as camadas acrescentadas depois mais novas, gradativamente). Esses sedimentos são resultado da erosão de rochas diferentes – carregados,

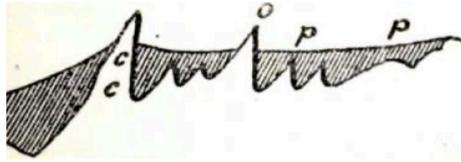
25. As informações sobre a criação das ciências geológicas nos séculos XVII e XVIII foram tiradas de: Rossi, 1992; assim como desta apostila, na qual consultei detalhes técnicos a respeito da geologia da época: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5121555/mod_resource/content/2/Histo%CC%81rico%20da%20Geologia%20WT%20to%CC%81pico%201.pdf. (Acessado em: 15/01/2022).

eles se depositam em camadas no fundo do mar e vão sendo submetidos à pressão de novas camadas sedimentares e a temperaturas cada vez mais altas, à medida que o nível do mar se eleva. Essas camadas sedimentares vão se consolidando em rochas e podem ser submetidas a disrupções que transformam o *seu contorno*. Quando o nível do mar baixa novamente, esse longo processo aparece consolidado na superfície, em rocha dividida estratigraficamente e perturbadas por efeito de eventos magmáticos, como novamente pelo granito.

As rochas formadas por esses sedimentos de diversas outras rochas (que podem ser ígneas [do magma] ou sedimentares [formada de diversos sedimentos]) estão por toda parte na superfície da terra, acumuladas horizontalmente, como outra lei de Niels postulava, mas inclinadas por efeito de outras perturbações interiores. Dentro delas, há o efeito dos granitos, que se forçam em seu interior, procurando brechas e dutos nos quais possam se espriar em direção à superfície. Esses processos, efeito de muitos e muitos anos, reconhecidos por Hutton, passam a atestar que a Terra é muito mais velha do que se acreditava na Bíblia. Mais do que isso, percebe-se também que esse longo processo é resultado de mutações e metamorfoses extremamente complexas, e que detectar a origem (a rocha original puramente magmática) é simplesmente impossível, afinal, para o geólogo, tudo estaria em constante mudança, em um movimento contínuo de desgaste, construção, erosão e criação.

Stendhal não conhecia com tanta minúcia – pelo menos é o que se pode inferir do único texto seu disponível sobre o assunto – todos os desenvolvimentos da geologia de James Hutton. No entanto, ele parece pegar de empréstimo a ideia de que o granito é formado por um material fundido, que se força de baixo para cima e se acomoda entre camadas depositadas de sedimentos, não perceptíveis aos olhos de quem vê “de fora”. Isso porque a silhueta das rochas, em seu desenho, aparece como um plano, apenas com algumas irrupções, quando na verdade, ele também tem em seu interior, o tempo todo, a presença dos granitos, caracteres, e de sedimentos, restos de vegetação e calcário.

Figura 2



Como o segundo desenho, do mesmo texto, mostra, seguindo a metáfora da formação rochosa, há três camadas de percepção em relação à vida de um indivíduo. A primeira é a linha contínua, a silhueta, a aparência exterior de suas ações e feitos, por meio da qual se pode intuir muito pouco acerca do indivíduo: “(...) um jovem toma o espaço P, P por uma planície [*une plaine*]. Ele não vê que assim que o homem precisar fazer algo importante a seus próprios olhos, ele seguirá o contorno de granito [*le contour du granit*] de seu caráter” (EDP, tradução e grifos próprios).

O segundo nível é o dos bolsões de restos de vegetação e calcário, o preenchimento, que não são o mesmo que a manifestação exterior, pois já estão do “lado de dentro”. E, por último, o mais invisível dos elementos presentes na vida de um sujeito, o granito, que se acomoda *entre* o preenchimento, e que não aparece destacado em nenhum dos desenhos, embora esteja *sempre* lá.

Para Stendhal, porém, o fundamental é detectar a diferença entre os dois últimos elementos, preenchimento e granito. Ambos estão confusamente dispostos na vida ativa dos homens, já que o primeiro age sobre o segundo: “O preenchimento [*remplissage*] 2, 2 [figura 1] é o que a polidez [*la politesse*], o uso do mundo [*l’usage du monde*], a prudência [*la prudence*] fazem a um caráter” (EDP; tradução e grifos próprios).

Preenchimento e granito são duas dimensões interiores: é preciso reconhecer o granito entre os preenchimentos, as perturbações que ele provoca. O indivíduo stendhaliano, assim, é composto por

uma pulsão magmática individual, passional, que se força no preenchimento em camadas em direção à superfície, se acomodando entre elas, ou encontrando o exterior, como C e C na figura 2. Existe, então, como Pion argumenta, uma relação dicotômica de princípio, uma diferença entre granito e preenchimento, porém a relação entre as duas dimensões é mais imbricada do que a autora supõe, pelo efeito de uma na outra em seu interior.

Geologia amorosa: o amor como teoria do conhecimento

O modelo antropológico stendhaliano em Do amor

Em *Do amor*, no capítulo IV do livro 1, Beyle traça os contornos gerais da novela *Ernestine, ou o nascimento do amor*, pequena história que será escrita como acréscimo à idealizada segunda edição. Ela é, em sua primeira versão, referida sem nenhuma riqueza de detalhes e o escritor apenas expõe como em uma “mocinha que mora num castelo isolado no fundo de um campo” surge a admiração (a primeira etapa do amor): basta a ela um pequeno espanto (*DA*, p. 136). Isso se dá dessa maneira, pois, aos 16 anos, os jovens possuem uma forte “sede de amar, e é próprio da sede não ser excessivamente exigente quanto à natureza da bebida que o acaso lhe oferece” (*DA*, p. 37).

Esse mesmo motivo do amor juvenil reaparece na comparação entre uma mulher de 18 e outra de 28 anos, mas dessa vez a partir de uma conversa entre o autor e uma “mulher de espírito”. Argumenta que uma mulher de 28 é capaz de amar com mais paixão do que uma jovem de 18, pois a segunda tem pouca experiência das coisas da vida:

Uma moça de 18 anos *não tem cristalização* suficiente em seu poder, forma desejos limitados demais pela *pouca experiência que tem das coisas da vida* para estar em condições de amar com tanta paixão quanto uma mulher de 28 anos (DA, p. 42; grifos próprios).

Sua interlocutora, contudo, discorda, afirmando que a jovem não teria se decepcionado ainda com a triste realidade e que, por isso, conseguiria desfrutar com mais *liberdade* da imagem de sua ilusão. Ao que rebate o narrador: “na primeira juventude, o amor é como um rio imenso que arrasta tudo em seu curso e ao qual sabemos que é impossível resistir” (DA, p. 43), referindo-se assim a uma espécie de apaixonamento “excessivo”, que produz um modelo ideal genérico e o projeta em qualquer objeto, sem aguardá-lo:

Antes que a sensação, consequência da natureza dos objetos, chegue até elas, *cobrem-nos de longe*, e antes de os ver, com o encanto imaginário de que encontram em si mesmas uma fonte inesgotável. Depois, ao se aproximarem, veem essas coisas não tais como são, mas tais como as fizeram e, *gozando de si mesmas sob a aparência de tal objeto*, acreditam gozar desse objeto. Mas, um belo dia, cansam-se de arcar com todas as despesas, descobrem que o objeto amado *não devolve a bola*; o deslumbramento (*l'engouement*) desmorona e a derrota (*l'échec*) sofrida pelo amor-próprio torna-as injustas para com o objeto apreciado demais (DA, p. 68; grifos próprios).

O deslumbramento na jovem é provocado por uma ânsia de amar, não pela sensação prometida de fato pelo objeto. Nessa idade, o objeto desempenha um papel muito pequeno como motor do amor. Opõe a essa paixão sem objeto a desconfiança de uma mulher mais velha que, *pela experiência*, só se entrega por causa do efeito de um objeto específico – ela é impactada afetivamente, de maneira profunda, pela sensação que realmente chega da matéria externa.

Ambas as histórias, a da jovem moça isolada e o diálogo, apontam para a percepção de que quando se é jovem, pela pouca experiência da vida, a cristalização ocorre de maneira muito genérica e pouco exigente. Logo, o objeto, aquele que causa a admiração (primeira etapa do fenômeno), quase não tem função no nascimento do amor. Os jovens têm tanto desejo de amar que apenas querem projetar toda essa *energia* que parece haver “dentro” deles: basta que um objeto aleatório cumpra esse papel de despertar a ilusão da mocinha para que o sentimento nasça, ou seja, a cristalização se projete. A decepção causada pela triste realidade é proporcional à energia projetada.

Uma mulher com mais experiência de vida, porém, tem mais decepções, mais enganos no caminho da felicidade, já se submeteu a variadas cristalizações malogradas, que preencheram igualmente seu interior de desconfiança em relação à realidade. Ela já passou pelo que Stendhal diz ser um dos momentos mais dolorosos da vida amorosa da juventude: “O momento mais dilacerante do amor ainda jovem é aquele em que ele se dá conta de que raciocinou mal e de que é preciso destruir todo um pedaço de cristalização. Começa-se a duvidar da própria cristalização” (*DA*, p. 33).

A mulher madura stendhaliana passa, depois de sua primeira decepção, a desconfiar da própria representação do mundo, da cristalização genérica que projetou sobre a realidade. Em vez de permitir uma nova abertura à experiência contingente, depois dessa perda de um pedaço da cristalização, ela cria uma distância entre sua sensibilidade passional e a possibilidade de uma experiência amorosa.

Como no modelo antropológico de Condillac, o indivíduo stendhaliano também classifica a existência entre o prazer e a dor, e, por efeito de uma destruição do eu constituído, ou seja, pela perda de um pedaço da cristalização, ele reduz o prazer à ausência de dor. O amante se sente ameaçado pela realidade que frustrou seu desejo, que *limitou* seu movimento, e se isola, sem prazer sensível, mas também

sem dor. A essa experiência, Stendhal atribui a paixão do orgulho feminino: um gesto defensivo em relação ao apaixonamento (Stendhal, *DA*, p. 88-95).

Assim, ambas as mulheres, a jovem e a mais madura, não são imediatamente impressionadas pela circunstância presente do efeito do objeto: uma projeta a si mesma, de longe, sem ser impactada afetivamente pela sensação específica do amado; a outra interpõe suas paixões de preservação, armando o corpo contra a experiência. A segunda substitui, assim, a força passional do caráter natural pelo hábito passional do orgulho, que a protege de uma dor já experimentada. A princípio, portanto, o preenchimento parece apenas sufocar a disposição energética de seu caráter, enquanto a primeira quase não tem preenchimento, dispõe de uma energia passional enorme, mas tem desejos limitados, o que produz frustração com a realidade.

O escritor considera que a cristalização da jovem é limitada, e, depois, que a maneira de amar da mulher madura é mais verdadeiramente passional, pois a primeira, diante da sede de amar (uma necessidade interior), não mais escolhe sua bebida ao acaso, de forma pouco exigente. É como se a mulher de 28 anos pudesse se enganar menos com a triste realidade, por causa de sua experiência de vida, e discernir com mais cuidado seu próprio caráter e seus hábitos. Nesse sentido, ela pode se cristalizar também como granito, não apenas como projeção sedimentar (genérica). Ela só será passionalmente impactada em seu interior profundo, ou seja, mais verdadeiramente, quando *não conseguir* se proteger, quando a paixão verdadeira se impuser, *a despeito* de seu interesse defensivo.

A situação hipotética das duas mulheres debatida pelo escritor pode ser plenamente entendida a partir de sua metáfora geológica. O granito, como já discutido, é o caráter do indivíduo, uma força vital que vem de dentro, de seu corpo. Ele é aquele sentido espalhado pelo corpo que possibilita seu movimento, uma vitalidade inerente à ma-

téria. Ele é, então, como essa energia que jorra da jovem moça, que se projeta em direção ao objeto, sem que ele precise cumprir qualquer papel no impacto afetivo. É como uma força centrífuga.

Há, assim, uma gradação complexa no sentimento do amor: ele é sempre moldado por meio de uma energia de base, o que lhe dá vitalidade. Porém, essa energia se forma quando participa de imagens compartilhadas de amor, visto que o indivíduo acumula sensivelmente hábitos de pensamento e afetivos (indissociados), que vão se consolidando em seu interior e são projetados sem que haja sensibilidade contingente, ou seja, sem impacto afetivo circunstancial. É como se fosse uma sensibilidade genérica, que nasce de dentro de si mesmo, a despeito da experiência imediata, que pouco tem a ver com a circunstância do apaixonamento.

A imagem ideal precipitada no objeto, portanto, ganha as *cores* de sua experiência. No capítulo XI do livro 1, Stendhal diz que para descobrir a natureza da beleza que afeta o indivíduo é fundamental procurar saber qual é a natureza de seus prazeres individuais. Essa beleza é assimilada como beleza para um amante específico quando ele vê nela “uma nova aptidão para lhe dar prazer”. Logo, conclui que “a cristalização formada na cabeça de cada homem deve ter a *cor* dos prazeres desse homem” (*DA*, p. 48-49), igualando a cristalização à beleza, que é por sua vez o conjunto de todos os desejos de um amante. Dessa forma, a cristalização nada mais é do que o acúmulo de hábitos adquiridos, por meio da interação entre desejo e experiência – o amante não tem um desígnio formado, embora tenha uma energia que o impulsiona à formação casual.

Assim, apesar de ter pouca experiência, a jovem *preenche* o objeto amado com os cristais que tem à disposição. Ela projeta um “eu” demasiado genérico constituído por sua parca vivência mundana. Stendhal parte do pressuposto vitalista do movimento, destacando o indivíduo de sua existência, dando-lhe autonomia. Porém, o “eu” é

efetivamente nada antes da experiência, ele é como um buraco negro, ele precisa ainda ser condensado, ou melhor, ser *preenchido* em relação de contiguidade, como em Condillac, com o mundo exterior – é um sujeito que se constitui organicamente por seu magma e inorganicamente em camadas sedimentadas de experiência.

Assim, na primeira ocasião, do amor ainda juvenil, o indivíduo projeta uma imagem genérica. É como se ele fosse um misto de um corpo mecânico, submetido às impressões mais gerais do mundo, tendo suas sensações em grande medida determinadas pelo ambiente; e um corpo vital, que se lança ao exterior e se movimenta a esmo. Seus sentidos vão apreendendo imagens por meio das sensações, que vão se consolidando no interior de si e constituindo, simultaneamente, um “eu” e o “mundo”. A vitalidade faz a jovem se mover, mas é o que encontra particularmente na sua experiência que preenche sua “representação”. Ou seja, a força vital não tem a princípio forma, nem finalidade, nem desígnio: ela é a uma energia caótica – uma nebulosa difusa.

O que dá o conteúdo representativo à energia não vem de dentro: ele é delimitado pela experiência de um corpo individual sensível. Desde o momento em que se movimenta, esse corpo vai adquirindo hábitos que agem no caráter do indivíduo, constituindo uma mediação representativa com o mundo, como no modelo antropológico de Condillac. Em outras palavras, não existe “eu” efetivamente sem preenchimento de vegetação ou calcário.

A centralidade da imaginação

A imaginação está sempre ligada a um desejo, ou seja, a um valor.
Só o desejo sem objeto está vazio de imaginação.

Simone Weil, *O peso e a graça*

Quando o meu mundo era mais mundo (...).

Peninha, “Sonhos”

Há um episódio em *Do amor* que evidencia muito claramente o aspecto de contingência radical da formação do “eu” e do preenchimento da experiência sem o qual não há subjetividade propriamente dita. É o caso que será comentado por Nicholas Dames (a quem fiz alusão em uma nota no primeiro capítulo), que o leva a estabelecer uma analogia entre a teoria do amor stendhaliana e o que ele compreende como sendo a visão do autor francês sobre leitura de romances, ambas informadas pelo que chama de uma atenção desatenta. Vejamos:

Mortimer *voltava trêmulo de uma longa viagem*; ele adorava Jenny; ela não respondera as suas cartas. Ao chegar a Londres, ele monta um cavalo e vai procurá-la em sua casa de campo. Chega, ela estava passando pelo parque; ele corre para lá, o coração batendo forte; encontra-a, ela estende-lhe a mão e o recebe confusa: ele *vê* que é amado. Ao percorrer ao lado dela as aleias do jardim, o vestido de Jenny se enroscou numa moita de acácia espinhosa. Depois disso, Mortimer foi feliz, mas Jenny foi infiel. Afirmando-lhe que Jenny nunca o amou; ele me cita como prova de seu amor a maneira como ela o recebeu ao voltar do continente, mas nunca conseguiu fornecer-me o menor detalhe. *Só que estremece visivelmente ao ver uma moita de acácia: é realmente a única lembrança distinta* que conservara do momento mais feliz de sua vida (DA, p. 109; grifos próprios).

Nesse trecho, o narrador conta a história do engano desse indivíduo, Mortimer, cuja certeza acerca da paixão de sua amada por ele, quando volta de viagem, engendra uma *representação* de sua sensação: associa seu tremor de felicidade (e todas as sensações que sentiria na hora) a um símbolo visual percebido na cena geral, uma moita de acácia. A figura de linguagem usada por Stendhal, no argumento de Dames, é a metonímia (Dames, 2002).

De imediato, antes de entrarmos na leitura de Dames, podemos analisar que a estratégia discursiva é muito distinta daquela de Tracy, debatida nos dois primeiros capítulos: o que engolfa a sensação que o sujeito sente está longe de ser uma ideia. É, pelo contrário, um signo *aleatório* que cumpre a função de preencher com uma forma simbólica a sensação que sentiu, em si impossível de ser nomeada.

Desse modo também, a sensação não é associada à amada: não é Jenny que Mortimer vincula como *causa* de seu estremecimento. É efetivamente uma moita de acácia. Stendhal ainda enfatiza nesse trecho a ausência de uma causa específica quando retira todos os conectivos entre as frases, dispondo entre elas apenas ponto e vírgulas, como se os acontecimentos apenas se adicionassem uns aos outros sem relação alguma de explicação.

A substituição de uma sensação por um objeto ocorre, em contrapartida, de maneira condensada, em uma parte aleatória do bloco perceptivo, porque, segundo Stendhal, no momento do apaixonamento, a faculdade da memória é suspensa:

Uma das desgraças da vida é que a felicidade de ver quem amamos e de lhe falar *não deixa lembranças nítidas*. Aparentemente a *alma está perturbada demais* por suas emoções para estar atenta *ao que as causa ou ao que as acompanha*. Ela é a *própria sensação (sensation elle-même)*. Talvez seja por não poderem se desgastar por lembranças abundantes que esses prazeres se renovam com tanta força, logo que algum objeto nos vem tirar do devaneio consagrado à mulher que amamos e nos faz lembrá-la por algum novo aspecto (*DA*, p. 54; grifos próprios).

No momento do apaixonamento, o sujeito é lançado em estado de tamanha perturbação que ele se encontra em um ponto de “sensação pura” – o que no primeiro capítulo chamei de percepção

originária. É nesse momento também que o amante não consegue atribuir significados estáveis e previsíveis à sensação provocada pela realidade – ele se torna um sujeito carente de significação. Em vez de projetar qualquer linguagem conhecida, o amante fica atônito e fixa sua lembrança em um objeto fortuito, *involuntariamente*. Toda vez que vê aquele objeto, ele é tomado por aquele sentimento que o acometeu outrora, sem, contudo, estar perto da amada, como se aquele símbolo estivesse agora cravado em sua percepção, ainda que não conscientemente.

Esse processo de retorno a uma sensação passada que é disparado por um objeto aleatório se repete como *modus operandi* em outra imagem de Stendhal:

Até os pequenos defeitos de seu rosto, uma marca de varíola, por exemplo, provocam ternura no homem que ama e o lançam num devaneio profundo quando *os percebe em outra mulher*; o que dizer então quando se trata de sua amante? É que experimentou mil sentimentos diante dessa marca de varíola, porque esses sentimentos são em sua maioria deliciosos, todos do mais alto interesse e, quaisquer que sejam, renovam-se com incrível vivacidade à vista desse sinal, mesmo quando percebido no rosto de outra mulher (*DA*, p. 34; grifos próprios).

Novamente, a sensação geral (os mil sentimentos) em sua alma é substituída por um símbolo do instante arrebatador e o amante fixa este turbilhão em um acaso, uma marca de varíola. Esse índice substitui, por sua vez, a ideia de uma causa: ele é uma circunstância fortuita que efetivamente provoca o resgate de um sentimento e lança o sujeito em devaneio, ainda que todos os outros pormenores da situação anterior estejam ausentes. Chega-se ao ponto, em uma das anedotas de um dos pseudônimos, de se assumir, como objeto do amor, a mulher que o difamou aos olhos de sua amada em vez

da própria amada – o emblema de seu amor é encarnado por sua inimiga (*DA*, p. 54).

O amante é incapaz, diante de uma circunstância amorosa, de, por um lado, fazer *análise*, no sentido explicado no segundo capítulo por meio da teorização de Condillac, isto é, discriminar os elementos presentes da percepção, dando-lhes signos e precisando seus significados com recurso à memória; por outro, de reduzir a cena a uma explicação causal, ou seja, de estabelecer relações entre os elementos – ele a substitui por inteiro por um significante qualquer. O amante, enfim, não consegue distinguir o acessório do principal – tudo vira uma névoa distendida.

Em vez da memória atuar, então, nesse instante arrebatador, a faculdade que é estimulada e projeta-se é a imaginação. Diz Stendhal que o

(...) devaneio (*rêverie*) do amor não pode ser descrito. Observo que posso reler um bom romance a cada três anos com o mesmo prazer. Ele me *proporciona sentimentos* conforme ao gênero de gosto delicado que me domina naquele momento, *ou proporciona variedade às minhas ideias, se não sinto nada*. Posso também ouvir com prazer a mesma música, mas a memória não deve tentar intrometer-se no caso. É *unicamente a imaginação que deve ser afetada*; se uma ópera causa maior prazer na vigésima representação, é porque compreendemos melhor a música, ou porque ela nos faz lembrar a sensação do primeiro dia (*DA*, p. 54; grifos próprios).

Stendhal separa dois tipos de relação com a leitura: uma efetivamente prazerosa, análoga ao sentimento que lhe proporciona a ópera; e outra que traz a ele “variedade das ideias”. No primeiro caso, a faculdade estimulada é a imaginação e produz o devaneio; no segundo, a memória, que faz “progredir o conhecimento do homem” (*DA*). O devaneio, diz ele ainda, “é o verdadeiro prazer do romance”,

e explica em seguida que não se deve *analisar filosoficamente* esse tipo de livro, assim como um romancista não deve produzir esse tipo de efeito em seu leitor: um romance não deve explicar.

É exatamente a partir dessas considerações que Dames apresenta a proposta de devaneio romanesco stendhaliano como uma forma de leitura que invoca uma atenção desatenta, que privilegia o uso da figura da metonímia em detrimento da metáfora. No processo elaborativo que o devaneio engendra (a cristalização), o amante/leitor condensa a realidade que o afetou em um emblema, que desconsidera outras informações perceptivas do ambiente, concentrando-se não apenas em um detalhe, mas no mais banal dos objetos, em substituição da amada/objeto de conhecimento. Assim, argumenta que, em vez de produzir conhecimento por meio da percepção, seu devaneio é como uma amnésia – apaga inteiramente seu referente, criando uma espécie de suspensão do mundo que o circunscreve. Isso porque, como interpreta o autor, esse procedimento não visa um acervo de signos de memória, mas sim totens de estímulos pontuais e involuntários.

Na interpretação de Dames ainda, esse gênero de devaneio stendhaliano pode ser entendido como uma operação antifilosófica, ou ainda, anti-interpretativa: ele desencoraja o estabelecimento de relações entre os elementos dispostos no campo perceptivo, suspendendo qualquer possibilidade de discriminação e reconhecimento. O autor associa esse devaneio a uma espécie de imbecilidade cognitiva, que apaga eventos anteriores e impossibilita a preservação do instante presente, criando o que ele diz ser um “vácuo temporal de efeito puro”. Dessa apreciação, ele conclui que não há conhecimento possível advindo desse devaneio stendhaliano, que é provocado pelo amor e, analogamente, por sua concepção de efeito estético no romance, porque ele, em vez de conectar o indivíduo com a realidade, desagrega a relação entre os dois.

Em contraposição à interpretação de Dames, recorro a um aporte teórico distinto que me possibilita ver no que o autor chama de

desatenção stendhaliana uma espécie de atenção *renovada* ao mundo, ou, como interpreta Ligia Diniz a respeito da força que engendra a faculdade da imaginação, é “(...) um desejo humano por tocar o real, isto é, por ter do mundo uma experiência viva e total, uma experiência de eternidade comprimida em intensidade, que necessariamente passa por uma dimensão corporal (Diniz, 2020, p. 22).

Desenvolverei muito brevemente o modo como a autora teoriza essa faculdade para que possamos então ressignificar os elementos levantados por Dames acerca da teoria amorosa de Stendhal, que neste trabalho é entendida como teoria do conhecimento. Em vez de desatenção, proponho que o escritor elabora duas formas de atenção distintas, uma ligada às conveniências e à razão; e outra que afeta a imaginação, e torna essa faculdade o centro a partir do qual a existência se apresenta de forma distinta sob seus olhos. Com efeito, o que Stendhal chama de sensação pura é o *vislumbre* da própria verdade.

Diniz parte da ideia de que os indivíduos têm um desejo de entrar em contato com o mundo de forma não mediada, o que ela nomeia de “desejo de intensidade” ou de “vivência instantânea do cosmos”. Sua interpretação resulta do questionamento do que seria uma limitação da teoria clássica sobre efeito estético, que se mantém perene em muitas compreensões sobre a experiência de leitura, uma disposição que aparece teorizada na *Poética* de Aristóteles (1998) e que está presente também na leitura de Dames de Stendhal, de associar o bom prazer à cognição estritamente interpretativa, isto é, nas palavras da autora, à busca de sentidos.

O que estou chamando de cognição interpretativa, com recurso à teoria da imaginação de Diniz, é associada, em Stendhal, de maneira ligeiramente distinta, ao “hábito da razão” ou “hábito de ser racional” – esse último uma tendência de seu século que se radica na percepção mediadora da existência: o impulso pela busca de sentidos na realidade. Os sentidos encontrados, na concepção stendhaliana, fazem parte das aquisições *determinadas inteiramente* pelo ambiente moral e cor-

respondem às verdades das probabilidades ou à verossimilhança discursiva (como discutido no segundo capítulo deste livro). Esse hábito é guiado por uma razão-sensível específica, a saber, o *medo* do imprevisível. Ele orienta o indivíduo, que “contraiu” o hábito pela vivência, a agir segundo sua autopreservação moral e física, limitando o que de novidade do mundo pode entrar em sua subjetividade.

Como concluímos, porém, no segundo e no terceiro capítulos, a partição de cognição interpretativa radicada nos sentidos perceptivos do indivíduo é inerente a sua experimentação do mundo: ela media constantemente o modo como apreendemos a existência – lhe concede a todo momento sua *forma* imediata (automática). Ela retira assim a dimensão contingente da experiência, transmutando-a em uma realidade totalmente dotada de sentido – constante e uniforme. Sua razão interior controla e possui a materialidade, poda suas incongruências e casualidades, cria relações entre todos seus aspectos percebidos e nomeados, eliminando seu caráter desordenado – que é, por sua vez, na teoria de Stendhal, constitutivo de sua verdade.

Essa dimensão “podadora” do hábito de razão, inscrita na percepção do indivíduo-tipo de sua época (e, especialmente, de seu país e entre os de sexo masculino), é orientada, dessa forma, por um motivo sensível que podemos nomear como o prazer da segurança, ou ainda, mais simplesmente, como “princípio do prazer”, para nos referirmos à teoria de Condillac. E poderíamos dizer ainda que esse princípio é como se fosse o método cartesiano, mas introjetado na percepção: sua incidência está na base do que organiza a experiência epistemológica de “frios filósofos”, antes mesmo que essa experiência efetivamente o impressione, isto é, antes mesmo de sua uniformização pelo discurso, segundo o método demonstrativo e claro, que o instrumentaliza.

Longe de ser apenas um dado da epistemologia ou mesmo da prática científica, o hábito de ser racional se converteu em dimensão efetiva da filosofia prática. Stendhal como um pensador profundamente atento

às circunstâncias históricas, sabe que não pode ignorá-lo como um dado da percepção (inclusive da sua): é o que, no capítulo anterior, eu tentei demonstrar a partir de sua recuperação da lógica de Tracy, tomada do método e clareza discursiva de Descartes, que são, neste capítulo, entendidos como um dos preenchimentos da subjetividade moderna, reconhecida por Stendhal como um hábito do “caráter francês”.

A experiência, para Stendhal, deve ser mais do que o que esperamos racionalmente dela (mesmo no sentido de Condillac, de aquisição determinada pelos sentidos organizados na escala dor e prazer): ela sempre mantém uma dimensão de indeterminação frente ao sentido elaborado individualmente. Na verdade, são duas as fontes de indeterminações que aparecem na teoria de Stendhal: por um lado, a indeterminação está no interior do indivíduo, que dá a ver, quando impactado afetivamente, um “eu” em si desordenado e sem formas; do outro, ela está na própria realidade externa, que só pode ser conhecida *precarosamente* por meio de formas contingentes de conhecimento.

Na verdade, arrisco dizer que Stendhal constrói uma analogia entre o que é irreduzível no “eu” com o que há de indivisível na realidade, como se tivessem algum grau de conexão fundamental. Uso uma expressão de Diniz para estabelecer a natureza desse vínculo: o corpo em si se apresenta como o “liame bruto com o universo” (Diniz, 2020, p. 26) – com isso, quero dizer que não se trata de um vínculo espiritual, ele é propriamente corpóreo ou material. É na faculdade diretamente correspondente à dimensão corporal, na imaginação (que carrega um estatuto misto, pois é também do âmbito da consciência), que podemos situar essa oposição à razão interpretativa e com *sede* de sentido. Stendhal, em *Do amor*, com efeito, inverte a teoria clássica da imaginação, segundo interpretação de Starobinski sobre a faculdade, tornando a razão, como dimensão da percepção, subordinada aos contornos e à estrutura imaginativos – e não o contrário (Starobinski, 2001).

Como teoriza ainda Diniz, a imaginação é uma dimensão da mente (uma operação do espírito), como também reconhece Stendhal, não do corpo, mas se torna do âmbito do corporal por seu impacto emocional, produzindo efeitos sensório-motores. Essa faculdade elabora, ainda nas palavras da autora, uma ficção de uma lembrança passada – ou, para usar termos mais afins ao romancista, de uma sensação passada (como também a caracterização de Condillac da faculdade). A ficção engendrada pela imaginação é produtora, “em menor ou maior intensidade”, de “afetos – repulsa, compaixão, medo, amargor –, como se estivéssemos diante da coisa em si” (Diniz, 2020, p. 33).

Ora, para produzir esse efeito de estar diante da mesma experiência passada, de sensação pura, a razão é ineficaz, porque o que essa faculdade reproduz não é a sensação da experiência, mas a sua instrumentalização, por meio da identificação de suas causas, efeitos, relações, aspectos etc. dotando-a de sentido interpretativo, como um objeto mediado por categorias. A imaginação, por sua vez, cria uma reprodução de *sensação pura* passada, que intensifica uma experiência presente. Produz uma ilusão mais poderosa, mais intensa, como a da mulher de 28 anos, que, portanto, *depende* de experiência.

Como em Condillac, a imaginação é, então, um ato voluntário e involuntário, mas de uma maneira um pouco diferente. Analogamente, ela depende, como na teoria do sensualista, de um presente isento de estímulos, a solidão, para realmente ser engendrada, e, nesse sentido, ela é provocada por uma comparação com o estado atual. No capítulo XIII, intitulado “Do primeiro passo, da alta sociedade, das desgraças”, Stendhal em nota compreende que por “(...) mais terno e delicado que seja um solitário, sua alma é distraída, uma parte de sua imaginação é utilizada para prever a sociedade” (*DA*, p. 28). Logo, dois tipos de atenção rivalizam, uma que se direciona à adequação ao social, e outra que precisa se afastar do presente para não ser distraída. Ele acrescenta ainda que a sociedade de 1780 era

pouco favorável ao amor, precisamente pelos constantes estímulos da vida na corte, que impediam a solidão e o lazer “indispensáveis ao trabalho das cristalizações” (*DA*, p. 28).

No entanto, na comparação sobre o contraste com o momento atual, a definição de imaginação de Stendhal se complica. Isso porque ela ganha dois disparadores diferentes que podem ocorrer em um indivíduo sensível. O primeiro é o metonímico, teorizado com auxílio da leitura de Dames (2002): a imaginação pode ser efeito de um signo retido da experiência passada (metonímico), que foi introjetado na consciência sem ser notado e ser, portanto, resgatado como sensação pungente ao se deparar novamente com ele. Nessa forma, ela é engendrada por um símbolo não consciente e aleatório, e não ganha exterioridade. Stendhal aqui parece apenas reconhecer um dispositivo psicológico, não exatamente propor nenhuma forma de estética com ele (talvez, para uma consideração mais cuidadosa acerca da metonímia e sua potencialidade como artifício estético, fosse necessário debruçar-se sobre a análise dos romances do autor, o que não pode ser realizado nos limites deste trabalho).

A imaginação, porém, pode ser efeito de uma comparação negativa, uma forma de se afastar do presente, recuperando em seu corpo uma sensação passada que tenha o efeito de transfigurar completamente o presente em outra coisa (em algo, enfim, que não era ordinariamente).²⁶ Nesse caso, a projeção é objetivada, ganha uma forma exterior – justamente uma condensação de cristais.

26. O leitor que tenha tido a sorte de ler os romances mais famosos de Stendhal, *O vermelho e o negro* (1830) e *A cartuxa de Parma* (1839), deve-se lembrar dos inúmeros momentos de solidão de seus protagonistas, momentos esses em que os personagens são inflamados de desejo e são levados a agir contra o seu interesse mais imediato. Faço menção honrosa ao capítulo em que Julien Sorel, protagonista do romance de 1830, ao enfrentar uma situação de profundo desconforto na casa do prefeito Renal, se esconde em uma gruta na montanha e delibera se deve continuar vivendo essa experiência ou se deve encontrar seu amigo Fouqué, virar um comerciante liberal e ter uma vida pacata. O monólogo interior desse sujeito é precisamente da natureza dos devaneios amorosos caracterizados por Stendhal em *Do amor*. Cf. *RN* e *CP*.

A primeira, metonímica, tem como causa e efeito uma cristalização que é, fundamentalmente, interna e individual, só pode impactar involuntariamente o sujeito que a sentiu pela primeira vez, na medida em que ele reconhece subjetivamente um mesmo símbolo aleatório da realidade. A segunda, porém, é distinta, porque ao ganhar uma forma *exterior*, que é também sensação para o indivíduo que a engendrou, pode ser elaborada como um novo molde de conhecimento sobre a realidade, como *efeito* de desarranjo de seus hábitos anteriores – é engendrado subjetivamente, mas é exteriorizado como cristal.

Aqui temos que entender mais um aspecto da teorização stendhaliana em *Do amor*, antes de continuarmos a discutir sobre como ele se aproxima e se afasta da noção de imaginação de Condillac: falemos sobre o que ele chama de *precipício* no tratado de 1822, quando caracteriza a segunda cristalização, assim como em seu curto texto sobre geologia moral. Diz Stendhal, para descrever esta que é a última etapa do apaixonamento, que:

É a *evidência dessa verdade*, é este caminho bem à beira de um horrendo precipício (*l'extrême bord d'un précipice affreux*), que toca com a outra mão a *felicidade perfeita*, que dá tanta superioridade à segunda cristalização sobre a primeira (*DA*, p. 33; grifos próprios).

De imediato, Stendhal conecta três aspectos: verdade, precipício e felicidade perfeita, como o momento ápice do amor, da segunda cristalização. Para compreender esse elo, recorramos a outra autora, Anne Carson, cujo livro *Eros, o agridoce* foi referência não dita em toda a escrita deste trabalho (Carson, 1986).

A autora discute a noção de amor na Antiguidade tomando como ponto de partida a poeta Safo de Lesbos (século VI a.C.) e os fragmentos de sua poesia, chegando às elaborações filosóficas muito

conhecidas acerca do amor de Platão (IV a.C.), especialmente nos diálogos do *Banquete* e do *Fedro*. Não é minha intenção retomar todo seu argumento (por mais fascinante que ele seja), apenas pretendo recuperar alguns elementos que me ajudem a elaborar teoricamente o amor stendhaliano. Nesse sentido, começo apresentando a primeira ideia que surge em seu livro, interpretada a partir de um fragmento da poeta: de que Eros, o amor, deve ser entendido como um *evento*, que provoca dois sentimentos contrastantes e simultâneos no amante que é atingido por ele, doçura (*sweet*) e amargor (*bitter*).

Diferentemente do termo em inglês, *bittersweet*, ou mesmo em português, agridoce, o termo em grego para a expressão é invertido: seria o correspondente a doce-amargo. A autora considera, acerca da palavra usada por Safo, que essa ordem pode ser de natureza descritiva, o fato de os dois sentimentos ocorrerem nessa disposição no interior do indivíduo. No entanto, salienta o aspecto de *evento* da paixão amorosa: as duas sensações, dor (amargor) e prazer (doce), são provocadas precisamente *ao mesmo tempo*, o que desencadeia no amante uma cisão em seu estado mental. Considerando primeiramente o prazer, ela nota que, quando pensamos na paixão amorosa, esse não é um elemento que nos surpreende. É na dor, porém, no amargor que sente o amante quando ama, que reside o âmbito problemático desse sentimento.

Carson, para apresentar esse segundo aspecto, recorre a outras caracterizações presentes na “literatura”²⁷ grega, escritas antes da poesia de Safo, para explicar como “eros” era retratado nessa tradição. Era visto como um inimigo: não é aliado do amante, se forçando desde *fora* contra sua vítima. Esse elemento que vem de fora ime-

27. Como discutimos no caso da ciência e as práticas científicas prévias ao período moderno, os textos ficcionais escritos na Antiguidade também não podem ser referidos como um conjunto ao que chamamos hoje literatura. Esse é um termo anacrônico. No entanto, para facilitar sua operacionalização, emprego-o para simplificar minha alusão a todas as práticas ficcionais do período.

diatamente provoca diversas sensações fisiológicas contrastantes, de calor e de frio, ou, de derretimento e de enrijecimento dos membros do corpo do amante – novamente, tudo simultaneamente. Produz, como efeito dessa mistura sensitiva, uma verdadeira confusão mental, ao mesmo tempo que requisita do indivíduo uma decisão ou ação, que se tornam impossíveis de serem realizadas pelo estado em que foi lançado. Eros dificulta o cotidiano, o juízo acerca dele, assim como a avaliação moral sobre a realidade, por realmente fraturar a subjetividade do amante.

Essa cisão do sujeito apaixonado é caracterizada por uma percepção do amante de que ele perdeu parte de seu “eu”, que no evento amoroso passa a lhe faltar. Essa sensação de perda de parte do eu é experimentada, na verdade, como percepção de que seu eu “atual” não é inteiro, porque parte de si agora foi vislumbrado como fora do eu, uma potencialidade (para já começar a traduzir nos termos de Stendhal, uma promessa de felicidade). Abre-se, assim, um problema temporal e espacial: diante do evento amoroso, o indivíduo sente que já não é mais um “eu” passado, nem, contudo, é o que vislumbrou como idealidade – ele está no espaço entre essas duas posições.

A idealidade de si mesmo, que é vislumbrada adiante e experimentada como falta de seu “eu” atual, é sentida como um sentimento paradoxal de ser *um* consigo mesmo e concomitantemente não sê-lo. E, como Carson elabora, ele não pode ser um com a idealidade que vislumbrou porque experimenta uma espécie de sentimento de separação dessa idealidade, na medida em que se encontra à beira de si mesmo – no limite de sua individualidade atual. Esse limite é uma fronteira, uma resistência do corpo à dissolução de seus próprios contornos individuais.

Os paralelos são inúmeros entre as duas leituras, da autora e do escritor francês, da paixão amorosa. Foquemos em alguns deles. Em primeiro lugar, a ideia de que o amor é um evento, um breve

momento de concentração afetiva, em que o indivíduo é lançado naquilo que Stendhal chamou de sensação pura. Esse momento engendra uma perturbação mental, que impede o indivíduo de usar da faculdade da memória, de fazer análise, assim como de ajuizar sobre a realidade. Sua subjetividade foi fragmentada. O amante vive o que Stendhal descreve como uma distensão anímica que o faz vislumbrar, diante de um precipício, a verdade, sem, contudo, possuí-la – ele toca apenas com um dedo o que está diante de si.

A união plena com a verdade dependeria, assim, da dissolução completa de suas fronteiras individuais, o que não pode ocorrer, porque seu eu atual briga por se manter íntegro – ele, enquanto corpo e alma, constituído e separado do mundo, mantém sua conservação, elaborada pelas disposições adquiridas na experiência do que lhe causa dor e do que lhe causa prazer. São dispositivos sensitivos que preservam a integridade de si mesmo, física e moral. A subjetividade atual, portanto, é uma aquisição acumulada de experiência, precisamente como na teoria de Condillac – um constante ponto de referência que media e separa reflexivamente o eu do mundo.

Ao mesmo tempo que ele experimenta a sensação de ser esse eu maquinal, constituído de camadas estratigráficas, frente ao evento amoroso, ele vivencia também uma falta em seu eu – a uniformidade aparente é, assim, quebrada por efeito da experiência em seu corpo. Seu eu passa a não ser apenas uma unidade repetitiva, ele se torna concomitantemente atualidade e potencialidade. Ele só pode ser *unidade*, caso experimente o mundo sem nenhuma mediação – o que se anuncia como impossibilidade, porque, imediatamente, seu eu anímico, reflexivo, se projeta (cristaliza-se) quando nasce o amor, mantendo, porém, um ponto de não coincidência entre os elementos que constituem sua projeção. E quem oferece o contorno não uniforme, elaborado projetivamente, é a faculdade da imaginação, que figura a idealidade invisível como ponto cego.

Stendhal, com efeito, se direciona ao problema da objetividade, questão que também aparece em Condillac e que é respondida pelo sentido do tato, que possibilita o conhecimento do fenômeno da extensão. Na ocasião da minha interpretação a respeito da teoria do autor, notei como o sensualista atribui à Natureza o movimento que propicia a descoberta da objetividade do mundo. No caso da teoria amorosa de Stendhal, é a paixão do amor que cumpre essa função, não apenas de movimentar o amante em direção ao mundo pelo motor de seu desejo, como também por gerar a resistência interposta pela realidade, que lhe causa um sentimento de profunda dor.

Essa dor é teorizada, na epistemologia stendhaliana, pela visão de um precipício, que engendra na subjetividade do amante a sensação de *não ser um* com o outro que está do lado de fora. Ocorre, desse evento, uma mistura de movimentos, um centrífugo, para fora, a sede de amar; e outro, centrípeto, que dobra o sujeito sobre si mesmo, buscando a autopreservação. O amante perde assim um pedaço de sua cristalização, descobre que seu desejo encontra resistência da realidade, criando uma vontade de dominá-la, moldá-la, segundo sua projeção. Mas, como desenvolveu o narrador a respeito da moça de 18 anos, em algum momento a jovem cansa de não ter um retorno do mundo e vive sua primeira grande decepção, desconfiando de sua própria representação, ou seja, da projeção de seu eu, agora passado. Assim, desenvolve a paixão do orgulho.

No caso dos homens do século XIX, na leitura de Stendhal, eles contraem o hábito de ser racional: em vez de se isolarem da existência pelo orgulho, empreendem o movimento de possuir a realidade por sua projeção, satisfazendo seu desejo de expansão e de conquista. Esse indivíduo masculino acredita, assim, ter dominado a própria verdade, quando apenas se contentou com sua forma contingente de conhecimento autorreferida. Em vez de experimentar o amor como evento, experiência de dissolução e objetivação do mundo simultaneamente, o amante do sexo masculino coloca, no *meio*, seu hábito de razão, antes

mesmo de experimentar a objetividade irreduzível da existência. Ele acredita identificar a causa de suas experiências de dor e dominá-la. Evita a dor por meio de seu hábito adquirido e empreende o movimento de conquistar e dominar a suposta causa de seu amargor. É, evidentemente, o modelo don Juan stendhaliano: ele apenas confirma a si mesmo, não perde mais nenhum pedaço de sua cristalização.

Voltamos, assim, ao problema das camadas presentes em *Do amor*: é como se Stendhal tentasse levar às últimas consequências a proposta de Tracy, que é também a dos sensualistas. Ou seja, ele observa *todos* os processos que acontecem, ao mesmo tempo, no sujeito quando ele conhece, ou seja, quando ama: desde o momento em que se vê perturbado mentalmente, cindido subjetivamente, experimentando apenas a sensação pura, como também o encontro de si mesmo com sua fronteira subjetiva adquirida pela experiência acumulada (pela memória) – etapa pós-amorosa. Ele vê a evidência da verdade, ao mesmo tempo que se sente como se estivesse à beira de um precipício, a ponto de se dissolver completamente, tocando apenas com um dedo a felicidade perfeita, ou seja, sua completa dissolução – sua pura materialidade.

Esse ponto extremamente condensado de sensações não pode ser efetivamente figurado, porque as formas que podemos projetar não advêm da sensação pura/do buraco negro/ou do magma difuso, que o impulsiona em direção ao mundo. As formas são adquiridas pela experiência, pela resistência que a realidade oferece a esse indivíduo, por suas dores acumuladas (é uma coleção, afinal, de lamentos ou suspiros). Ele vai constituindo o eu e o mundo, paulatinamente, como na teoria sensualista, tornando-se o ponto de referência, de mediação, com a realidade. Vez ou outra experimenta a conexão absoluta, mas ela é imediatamente sentida como a dor de ser limitado e de estar separado de sua completa decomposição na materialidade da existência.

Ser um materialmente com a realidade é uma operação que é bloqueada pelas fronteiras do indivíduo. As fronteiras são constituídas de hábitos adquiridos por elementos corpóreos – sensações experimentadas de dor e prazer –, mas acumulados pelo espírito/mente/alma como formas de preservação de si mesmo. Quanto mais hábito de razão, mais essas formas são memorizadas, cultivadas e introjetadas nos músculos e no corpo, de modo que os contornos individuais isolam cada vez mais o sujeito da experiência propriamente dita. O indivíduo, guiado por esse hábito, uniformiza o fora, porque antes uniformizou sua própria subjetividade. Ele assim se atomiza, porque acredita ter adquirido um lugar de afastamento do exterior, de não estímulo, ao descobrir sua linguagem para instrumentalizá-lo e controlá-lo. Ele objetifica o mundo, como se ele mesmo se destacasse como sujeito autônomo.

A representação do que ocorre na alma e no corpo do sujeito verdadeiramente apaixonado precisa comportar essas fronteiras do indivíduo, na medida em que os hábitos o constituem, mas a experiência do amor não pode ser reduzida à uniformidade da lógica demonstrativa. O momento perceptivo em sua totalidade, porém, não é passível de ser isolado, porque a sensação pura não tem um signo próprio, muito menos um significado. O evento amoroso como experiência só pode ser representado caso se deixe um espaço de inacabamento constitutivo, um vazio efetivamente, uma elipse, um ponto invisível. Tomo de empréstimo novamente uma formulação de Diniz sobre a imaginação: é como se a linguagem pudesse apontar para as suas próprias fronteiras representativas acerca de um instante perceptivo total (Diniz, 2020).

O ato representativo, projetivo em Stendhal, caso nasça de um verdadeiro evento amoroso, precisa figurar, de alguma maneira, uma disformidade perceptiva, um desarranjo de camadas de hábito, seja simbolizando um signo aleatório, seja pela falta de um princípio sistemático que organize as partes em relações de causalidade explica-

tiva. Stendhal, dessa forma, não pode efetivamente *demonstrar* ao longo do livro o que é o evento amoroso, embora a demonstração – o método lógico-dedutivo, cartesiano-sensualista – faça parte das fronteiras perceptivas individuais de sua própria experiência, que projeta então seu hábito interpretativo, sua tentativa de buscar sentidos na realidade que o acometeu.

Stendhal abre a segunda parte de *Do amor* expondo as diversas mediações entre indivíduo e mundo (reproduzo a passagem longa):

Todos os amores, todas as imaginações assumem nos indivíduos as cores dos seis *temperamentos*:

O sanguíneo, ou o francês, ou o sr. de Francueil (Memórias da sra. d'Épinay);

O bilioso, ou o espanhol, ou Lauzun (Peguilhen das Memórias de Saint-Simon);

O melancólico, ou o alemão, ou o don Carlos de Schiller;

O fleumático, ou o holandês;

O nervoso, ou Voltaire;

O atlético, ou Milon de Crotona.

Se a influência dos temperamentos se faz sentir na ambição, na avareza, na amizade etc., etc., *o que dizer do amor, que comporta obrigatoriamente uma parte de físico?* (DA, p. 145).

Ora, existem, assim, elementos prévios à experiência dos indivíduos: aquela força individual, elemento vital encarnado no corpo, pode ser uma miríade de temperamentos. E Stendhal os distribui pelos países,

como se cada nacionalidade correspondesse a um deles (o que, já de imediato, borra os limites entre individualidade anterior e adquirida, visto que os temperamentos são, aqui, traços de uma coletividade nacional).

Por meio desse trecho, podemos, ainda, ressignificar a apropriação romântica dos franceses, como Victor Cousin, na Restauração, discutido por Stendhal: o caráter francês não é melancólico, é sanguíneo. O modo de pensar alemão não se adequa bem ao temperamento coletivamente constituído do genérico francês. A linguagem vaga, extravagante e poética não é, universalmente, artificiosa. Ela pode ser natural, caso seja correspondente ao temperamento daquele que a emprega.²⁸

Na continuação da citação, ele destaca, porém, os temperamentos da “parte física” do amor, quando atravessa os indivíduos por outros critérios e tipos:

Suponhamos que todos os amores possam relacionar-se com as quatro variedades que descrevemos:

Amor-paixão, ou Julie d'Étanges;

Amor-gosto, ou galanteria;

Amor-físico;

Amor-de- vaidade (uma duquesa nunca tem mais de 30 anos para um burguês).

É preciso fazer esses quatro amores passarem pelas *seis variedades* que dependem dos *hábitos* que os seis temperamentos dão à imaginação.
(...)

28. No conto “Mina de Vanghel”, da obra *A rosa e o verde*, Stendhal expõe muito bem esse ponto, mostrando de que modo a protagonista, de temperamento germânico-melancólico, enxerga nos franceses a artificialidade de seu sentimentalismo. In: *RV*.

Depois façamos *todas as combinações* que tivermos obtido passarem pelas *diferenças de hábitos que dependem dos governos ou dos caracteres nacionais*.

1º O despotismo asiático tal como se encontra em Constantinopla;

2º A monarquia absoluta à maneira de Luís XIV;

3º A aristocracia camuflada por uma carta constitucional, ou o governo de uma nação em proveito dos ricos, como a Inglaterra, tudo segundo as regras da moral que se diz bíblica;

4º A república federativa, ou o governo em proveito de todos, como nos Estados Unidos da América;

5º A monarquia constitucional, ou...

6º Um Estado em revolução, como a Espanha, Portugal, a França. Esta situação de um país, proporcionando uma intensa paixão a todos, dá naturalidade aos costumes, destrói tolices, as virtudes de convenção, as conveniências tolas, dá seriedade à juventude e a faz desprezar o amor-de- vaidade e desdenhar a galanteria.

Esse estado pode durar muito tempo e *formar os costumes de uma geração*. Na França, ele começou em 1788, foi interrompido em 1802 e recomeçou em 1815, para acabar Deus sabe quando.

Depois de todas *essas maneiras genéricas de considerar o amor*, temos as diferenças de idade, e finalmente *chegamos às particularidades individuais* (DA, p. 145-146; grifos próprios).

Temos, assim, os temperamentos, os tipos de amor disponíveis, os tipos de governo e dos caracteres nacionais, e ainda fases históricas específicas pelas quais alguns países podem passar, que vão dando as

“cores” da imaginação de um indivíduo particular. A imaginação é efeito, a princípio, de preenchimento de camadas genéricas. Todos eles, tirando os temperamentos, são a parte “física” do amor, o que eu estou chamando aqui de inorgânico.

Como discutido nos primeiros capítulos, a projeção cristalizada é uma forma dada aos objetos amorosos, e toda forma projetiva é objetivação de hábitos sedimentados. Isso porque a energia passional não tem, em si, forma, ela é como um magma difuso. Ela se torna forma quando se solidifica, quando esfria e se precipita em um objeto. Ela precisa de um meio, um objeto, para se sobrepor, e precisa ser uma substância para se solidificar. Indo direto ao ponto: a cristalização é uma forma mediadora entre sujeito e mundo, uma ação mútua entre granito e preenchimento. Granito esse que pode apenas se acomodar entre as camadas sedimentares ou chegar à superfície, se tornando ação.

O sujeito de Stendhal é um misto interior de hábitos (preenchimento) e granito, em relação imbricada, e quanto mais experiência se adquire, mais se reconhece os contornos que o granito produziu. Reconhecer, na verdade, não é o verbo correto para explicar a perspectiva de Stendhal, isso porque ele quer mostrar que o impacto afetivo “verdadeiro”, da mulher de 28 anos não passa pela consciência, pois toda escolha pessoal, todo ato de vontade, é informada pela preservação. O granito, a paixão verdadeira, por sua vez, é precipitado até a superfície *involuntariamente*, como uma expressão do corpo ativo e vital contra uma versão preenchida de si mesmo. Ele produz uma ação que é como os precipícios do desenho, que muda a silhueta das camadas horizontais, inclinando-as, por se forçar por meio dela e atingir a superfície, criando uma espécie de *deformação* nos sedimentos depositados.

O precipício, porém, não tem forma, nem substância: nos desenhos de Stendhal, ele não tem preenchimento algum. Seu efeito é uma perturbação das camadas sedimentadas e não uma forma inteiramente nova. Isso porque Stendhal é, igualmente, um sensualista

e um vitalista romântico. De uma parte, as formas mediadoras são subjetivas no sentido de Condillac, elas são materiais objetivados na realidade e são interiorizados em camadas por meio da sensibilidade, moldando nossas projeções mentais. Elas também, conforme se acumulam no interior do indivíduo, criam um ponto a partir do qual se avaliam os objetos novos oferecidos aos sentidos, constituindo então uma ordem mediadora.

De outra parte, Stendhal é vitalista como os ideólogos e acredita que o corpo tem uma energia própria interior, um núcleo originário passional, que pulsa em direção à superfície para se transformar em contorno. Por ser vazia, porém, por não ter substância, ela cria disformidade, erosão, contrastes na materialidade objetivada das formas, rearranjando as suas camadas em perturbações patentes.

Com isso, quero dizer que Stendhal, pela força de seu sensualismo filosófico, sabe que o indivíduo é um misto bem imbricado de hábitos que constroem um “eu” destacado do mundo por meio de uma interiorização da experiência sensível. Esse eu é constituído por meio da escala dor/prazer, como efeito da tentativa de conservar a si mesmo fisicamente e também moralmente, como um todo individual e formal. O objeto imprevisível, que resiste a ser assimilado pelo hábito, ameaça esse eu constituído sensível e deve ser manipulado para que perca sua força destrutiva do eu como “mesmo”.

Stendhal, porém, está interessado na experiência do acaso, na ocasião do engano, do fracasso e do ridículo, que quebram a uniformidade do eu, ou seja, a uniformidade do hábito e possibilitam a abertura para a diferença – na verdade, uma abertura para a própria objetividade. A “vontade” dos ideólogos é, nesse sentido, intenção de preservação da ordem de si e de fora, por isso pretendem criar um vínculo “natural” entre instinto de reprodução e laço social, por meio do casamento. Pretendem com isso controlar a disrupção natural do corpo orgânico, dando-lhe uma alternativa domesticadora. Biran,

por sua vez, como desenvolve Pion, traz também a ação para o âmbito do voluntário, como um ato da consciência que julga pessoalmente e cria, diante do sentimento do corpo, uma forma particular. O sentido íntimo concebe a ação do corpo por meio da consciência, que percebe e direciona sua sensibilidade primeira. Já Stendhal se interessa pelo que foge ao controle e à vontade, por aquilo que afeta a despeito da autoconservação produzida pelo eu do preenchimento.

A vontade do indivíduo guarda afinidade com o desígnio de seus hábitos, que vão sendo constituídos por meio da experiência individual e pela escala dor/prazer. Nesse sentido, o preenchimento vai conformando o granito, que perde potência quando se torna mero hábito automático, irrefletido, quando faz de seu corpo e sua razão uma espécie de máquina repetitiva. Uma circunstância amorosa, porém, pode desafiar esse automatismo, ativando a vitalidade de seu corpo, fazendo-o se movimentar por uma ocasião totalmente imprevista. A cristalização, nesse caso, ocorrerá sem que se possa ignorar as camadas de hábito, mas elas sofrerão um reordenamento: haverá um precipício em meio a uma planície, que se mostrará como deformação em sua silhueta.

O apaixonamento verdadeiro atinge assim esse fundo magmático, ao qual Stendhal não atribui uma substância. Ele é, para usar as suas imagens, o fundo de um buraco negro ou uma nebulosa, que pode, porém, por intermédio de uma perturbação exterior, se materializar como um vazio que só se torna tangível como uma deformidade da linguagem habitual sedimentada. O fundo, ao se precipitar para a superfície, metamorfoseia os hábitos. Sem os hábitos, porém, ele simplesmente não ganha visibilidade.

Como um processo de mudança de fase, de nebulosidade para estrela, de líquido para sólido, de solução saturada para cristal, a origem do indivíduo é sempre mediada, teórica e formalmente, e sobretudo tem como precipitador (uma espécie de veículo) um objeto, um

elemento estranho que é a causa de sua metamorfose. Mais do que *representar* o fundo, portanto, o que é impossível, Stendhal concebe a projeção mediada de uma figura amorosa, um cristal, que se satura a partir de substâncias disponíveis, mas que precisa manter uma espécie de deformidade constitutiva.

Ela pode ser apenas um signo inadequado em relação à experiência originária, mas que tem, como argumenta Pion, um novo potencial de experiência por ser capaz de produzir intensificação. Ou ainda, ele consegue atizar imaginação e paixões, ativando, por meio da escrita, aquele fundo, de si e de seus leitores. Toda a investigação de Stendhal, sua elaboração de uma teoria do conhecimento, assim como a teoria estética que dela é extraída, tem um único e estreito objetivo: a verdadeira felicidade individual, que é uma experiência de dor e prazer simultaneamente.

A noção de subjetividade stendhaliana, desse modo, é estreitamente conectada à filosofia prática, na medida em que seu interesse supremo é a felicidade humana. Ele vai de encontro, parcialmente, à restrita concepção de indivíduo e de experiência dos sensualistas e dos ideólogos, porque não considera a felicidade como ausência de dor, não basta apenas evitá-la para ser feliz (operação defensiva do orgulho feminino, por exemplo); nem adianta dominar e manipular a materialidade, saciando-se temporariamente (manobra de ataque, típica da masculinidade don juanesca).

Sua noção de filosofia prática é entendida mais perfeitamente, assim, em estreita conexão com sua epistemologia e a sua ideia de subjetividade. Em primeiro lugar, a memória e o entendimento, que são as faculdades privilegiadas da teoria do conhecimento de inspiração sensualista e de método-discurso cartesiano, perdem essa primazia na epistemologia stendhaliana, já que as duas ferramentas não dão conta de todos os aspectos da experiência. Em conjunto, podem reter signos, fazer análise, criar relações causais, mas, na leitura de Stendhal, algo sobra.

A imaginação, na direção contrária, deixa de ser faculdade intermediária em direção ao pensamento racional, como fora concebida por grande parte dos filósofos clássicos e dos empiristas. Não é mais uma interseção natural da sensação em direção à razão. A faculdade é, para Stendhal, a única forma de figurar o resíduo de indeterminação do sujeito e da experiência. Ela engloba as faculdades privilegiadas das teorias sensualistas, que serão agora submetidas aos contornos da imaginação.

Assim, se, por um lado, Stendhal aprende com os vitalistas ideólogos o elemento que fica de fora da noção mecanicista de experiência, por outro, ele vai além das consequências filosóficas de seus antecessores. Estes terminam apenas por meramente reconhecer a existência da força vital, quase sem reposicionar os aspectos evidenciados ao considerá-la, no que diz respeito ao método e à concepção de experiência. Permanecem, assim, em última instância, limitados pelo imperativo cartesiano de dualismo ontológico, como demonstrado no capítulo três deste livro.

Stendhal, ao contrário, ao deslocar e transformar, em sua epistemologia de *Do amor*, os valores atribuídos às faculdades necessárias ao conhecimento individual da objetividade no que concerne ao pensamento dos ideólogos, incluindo o posicionamento dessa força vital como origem do sistema, contrapõe-se, em última instância, à ideia de que haveria um desígnio próprio e inerente à natureza, existente previamente à subjetivação. Toda ordem stendhaliana é produto do impacto afetivo individual e resultado de um discurso interior, que se relaciona diretamente com as emoções do sujeito. Assim, a desordem do livro, afinal, é signo de sua completa radicalidade empírica, seu verdadeiro compromisso com a premissa sensualista.

Considerações finais: Os limites

(...) quando o homem é apenas homem
por si mesmo limitado,
em si mesmo refletido;
e flutua
vazio de julgamento
no espaço sem raízes;
e perde o eco de seu passado,
a campainha de seu presente,
a semente de seu futuro;
quando está propriamente nu: (...)
Quando. Quando. Quando.

Carlos Drummond de Andrade, “O padre e a moça”

Este capítulo, que estou chamando de considerações finais, não tem a intenção de ser exatamente conclusivo. Ele foi o lugar que encontrei para arrematar alguns pontos que foram deixados soltos ao longo do trabalho e para alocar observações que evitei fazer durante a escrita. Na verdade, a palavra “evitar” imprime uma intencionalidade que não existiu nesse movimento. Não foi por vontade que eu deixei essas “observações” de fora: foi apenas uma espécie de adiamento, imposto pela forma pela qual procedi com a pesquisa e com a escrita.

Já é informação repetitiva no âmbito deste trabalho, depois da introdução e dos quatro capítulos, dizer que *Do amor* é um livro desordenado e confuso. O que talvez não tenha sido dito, ou tenha sido só sugerido, diz respeito às dificuldades, não apenas metodológicas, encontradas para lidar com esse objeto. Falo aqui de uma dificuldade específica, a saber, a de fazer dialogar com as teses amorosas de Stendhal as muitas teorias sobre amor que li para

que fosse possível entender o que o autor poderia querer dizer não apenas com suas máximas, mas também com seus procedimentos metodológicos e de escrita.

O diálogo foi, assim, complicado, em razão do que já chamei antes de “resistência interpretativa” de *Do amor*: pelo caráter pouco coerente do objeto, as teorias, quando mobilizadas, levavam a uma espécie de sufocamento do livro, um verdadeiro apagamento de sua dimensão de objeto. Rapidamente, com recurso a outros textos sobre amor, encontrava correspondências de conteúdo, mas pela força do acabamento destes em comparação ao escrito inacabado e caótico de Stendhal, *Do amor* voltava a seu estatuto de completa ininteligibilidade – e efetivamente sumia.

Recupero, agora na conclusão, essa última dimensão de resistência da obra para me justificar por ter adiado por tanto tempo a discussão sobre o meu lugar teórico, a ponto de ele ter aparecido – e, ainda assim, timidamente – apenas no quarto capítulo. Esse foi mais um dos efeitos de leitura da obra: o seu “autor implícito” me exigiu um comprometimento e intimidade com o texto e com sua rede de referências que me impediram de estabelecer o ponto de vista a partir do qual eu, como autora deste livro, estava interrogando-o. Não tenho como consertar essa ausência nessa altura do campeonato, mas espero poder reconhecê-la e falar um pouco sobre ela. Com isso, também tentarei amarrar alguns dos argumentos centrais que tentei defender no texto.

Desde 2014 que eu pesquiso o autor sobre o qual é este livro. A princípio, no mestrado, eu fiz um estudo bastante errático, sem entender ainda quais caminhos tomaria para, de fato, produzir uma pesquisa de fôlego. Na época, selecionei como objeto o romance mais conhecido do escritor, *O vermelho e o negro*, mas, já na ocasião, percebi como me faltavam ferramentas para estudá-lo. Pouco depois, mais precisamente no final de 2015, eu comecei a ler o *Do*

amor, considerando que seria uma leitura de pesquisa, apenas uma das obras escritas e publicadas antes do romance ao qual eu estava me dedicando – importante, portanto, como parte do mapeamento de referências. O título, claro, também me chamava a atenção, ainda mais dadas as muitas intrigas amorosas de *O vermelho e o negro*.

Minha surpresa, porém, foi ter muita dificuldade de entender o *maldito* livro. Conseguia apreciar algumas máximas muito espirituosas, boas frases, bons torneios, mas nada se fixava por muito tempo. Por isso, rapidamente o descartei. Fiz menção a ele de maneira lateral na minha dissertação, mas sem muito comprometimento.

Algo daquele tema, porém, o amor, parecia ser incontornável, para mim e para o romancista. Como entrei com um projeto sobre Stendhal no doutorado, pensei que poderia dar outra chance ao nomeado pelo autor – ainda não romancista na época de sua escrita – tratado. Bom, resumindo... foram três anos de sucessivas chances. O livro permanecia me frustrando profundamente.

Conto rapidamente esse percurso pessoal de leitura porque este trabalho fala de um livro que fracassou na ocasião de sua publicação e continuou fracassando mesmo entre os apreciadores da obra stendhaliana. Não é só que o livro é difícil em seu vocabulário, em suas ideias ou em seu sistema. Não se trata de um Kant, de um Hegel ou de um Derrida. Sua estrutura que é, como já dito, refratária. Quando o leitor acha que chegou em uma interpretação, ele alcança a frase seguinte e descobre que ela contradiz absolutamente todo o caminho anterior percorrido. Chamo de fracasso, portanto, o fato de ele ser, em alguma medida, incompreensível a seus diversos públicos, de especialistas ou não.

Foi a dedicação ao tema do amor, como investigado por alguns pensadores e filósofos ocidentais, anteriores ou posteriores a Stendhal, que me fez sair da imperativa confusão ou, pelo menos, aceitá-la como constitutiva de um tratado sobre o afeto amoroso. Embora os estudiosos do amor, em geral, não escrevam de forma confusa como

Stendhal, o assunto, ganhando o nome de paixão ou sentimento ou afeto, na grande maioria das abordagens, leva a uma consideração sobre um transtorno interior, uma desorganização da identidade de um “eu” ou uma disrupção passional do amante, contrária às regras de uma comunidade ou de uma coletividade.

Fosse como uma espécie de elogio da loucura, como é o caso do discurso de Sócrates para o jovem que dá nome ao diálogo de Platão, *Fedro*, do século IV a.C.;²⁹ seja na tragédia *Hipólito*, do dramaturgo Eurípides, no século V a.C., na qual Fedra, tomada de amor, é levada ao desespero por se apaixonar por Hipólito, filho de seu marido Teseu, como parte de uma vingança da deusa Afrodite (Eurípides; Carson, 2006); ou ainda, mais avançado no tempo, no filme *Clamor do sexo* (*Splendor in the Grass*), dirigido por Elias Kazan, de 1961, quando a protagonista, Deanie, interpretada por Natalie Wood, impedida de consumir sua paixão com Bud, delira em uma banheira, em gritos de ódio dirigidos a sua mãe e arroubos de desejo – o motivo do transtorno do amante reaparecia incansavelmente.

Determinante mesmo, porém, foi a leitura da obra, da classicista e poeta Anne Carson, *Eros the bittersweet*, dado o fato de a autora associar esse transtorno interior, físico e mental, à experiência do conhecimento (Carson, 1986). Carson deu a liga que me permitiu unir as duas sugestões das arguições da qualificação: da professora e pesquisadora Andrea Werkema, que me lembrou que Stendhal era, acima de tudo, um romancista, mesmo que ainda não o fosse na ocasião da escrita de *Do amor*, ou seja, que ele tinha sua atenção voltada para a forma e para os artifícios empregados de seu discurso sobre a paixão amorosa; e a segunda, da professora e pesquisadora Juliana Gambogi, que apontou para as evidências, no texto stendhaliano, de sua inscrição filosófica, a

29. Sobre o elogio da loucura por Sócrates, cf. Platão, 2016, p. 96-98.

saber, a corrente que foi nomeada apenas no início do século XIX de sensualista, e que tem seus maiores representantes no século anterior.

Definindo novamente, agora de forma mais breve, essa vertente compreende que todo conhecimento que temos acerca do mundo tem uma origem sensível, o que quer dizer que ele é desenvolvido por meio do efeito dos objetos em nossos sentidos, olfato, audição, paladar, visão e tato – todo conhecimento nasce da sensibilidade humana e é eminentemente contingente. Na época em que foi inicialmente esboçada, essa premissa enfrentava a convicção, amplamente aceita por muito tempo, advinda da teoria clássica do conhecimento, de que nossa mente era capaz de representar *corretamente* a substância dos objetos e da natureza em sua idealidade, desconsiderando em maior ou menor grau o aspecto propriamente material de suas manifestações.

Para os sensualistas, era fundamental, portanto, reposicionar o lugar da mente na aquisição do conhecimento: ela cumpria a função de uma organizadora a posteriori dos dados coletados pelo corpo, pela percepção, oferecendo-lhes a coerência de um sistema, que corresponderia à lógica de funcionamento dos fenômenos. Stendhal aceita o primeiro passo da premissa sensualista, de que todo o conhecimento advém das nossas sensações, do efeito dos objetos e da experiência nos nossos sentidos, mas se recusa a erigir uma forma sistemática, como a de seus predecessores. Não oferece a coerência e a harmonia de um sistema.

Essa recusa se apresenta na confusão sobre a qual já falei, a desordem de seu tratado. O que eu quero dizer com “desordem” é o fato de ser impossível admitir um princípio estável que organize o livro, uma tese inequívoca, que esteja presente do início ao fim. Ele até nos oferece leis para o fenômeno amoroso, diz que ele tem sete etapas (a admiração; a expectativa da satisfação carnal; a esperança; o nascimento do amor; a primeira cristalização; a dúvida; a segunda cristalização). Essas etapas, porém, nem sempre são reconhecíveis nas anedotas que ele conta, nos trechos de romance que ele apresenta,

como se elas pudessem ser questionadas diante da experiência amorosa propriamente dita.

A particularidade de cada caso narrado pelo autor oferece resistência à generalização da faculdade do entendimento, às formas que englobam diversas manifestações fenomênicas. Essa resistência se dá, novamente, na própria forma pela qual o autor organiza o tratado. Os capítulos estão completamente fora de ordem; ele começa apresentando um tema e o conclui apenas muitas páginas depois; usa um mesmo termo e lhe dá dois significados distintos; tira os conetivos que informam relações de causalidade entre acontecimentos; parece começar uma parte totalmente teórica e interpõe um suspiro no meio da frase; um trecho de um diário, em tom confessional; um devaneio de um sujeito apaixonado, sem anunciar por nenhum meio a mudança de tom.

Suas especulações sobre o amor são aleatórias. Gosto particularmente de uma, que não foi apresentada anteriormente, em que ele diz que os franceses não se suicidam por amor, mas em nota diz que, na verdade, os dados a respeito de motivações amorosas para o suicídio aumentam cada dia mais em seu país. Por que manter uma especulação em que os fatos, ele já sabe, não confirmam?

O argumento geral deste trabalho responde a essa desordem e a essa confusão, tomando-a como constitutiva do discurso que Stendhal elabora, como consequência do efeito da paixão amorosa em si mesmo. Essa obra foi esboçada quando o escritor viveu uma grande decepção amorosa por uma italiana, de nome Mathilde Dembowski, uma mulher separada de seu marido polonês. Grande parte de seu livro tem, assim, um tom confessional. Stendhal supõe que o conhecimento e a escrita do objeto amor devem estar atados à experiência amorosa imediata em si mesmo, que ele diz ser também a experiência do vislumbre da verdade.

A organização da mente, na forma de um sistema, oferece uma coerência à experiência amorosa que não existe nela propriamente dita, pois diante da circunstância amorosa, os sujeitos perdem a capacidade de apreender e dar significado à percepção da qual padecem. Logo, a coerência da forma sistemática organizaria um todo perceptivo, que se oferece, sensivelmente ao amante, de maneira completamente desordenada.

Como Stendhal discute, frente ao amado, a faculdade da memória é suspensa, porque o sujeito distende seu conhecimento anterior acerca do mundo, ao se transformar, na analogia do autor, em uma grande nebulosa interior – ele vive o que o escritor nomeia de sensação pura. Nesse momento, o indivíduo é lançado em um estado de instabilidade hermenêutica, ou seja, não consegue interpretar, tomando como ponto de referência suas experiências passadas, o que está diante de si, inequivocamente.

Indivíduos do sexo masculino, franceses, de sua época, no argumento de Stendhal, diante da paixão e da dor provocadas em seu corpo e espírito, manipulam e dominam o objeto que o afetam, para que este deixe de oferecer aquela resistência interpretativa, para cessar, enfim, seu impacto afetivo. Esses sujeitos submetem a realidade à razão, instrumentaliza-a por meio da faculdade, para controlar seu potencial disruptivo passional. Eles projetam sobre o objeto amado sua memória, dando-lhe um significado, e usam do entendimento, para manipulá-lo.

Há, porém, aqueles que (não por escolha) não recusam a experiência da dor, aqueles que permitem-se ser perturbados pela instabilidade hermenêutica causada pela circunstância amorosa: esses, nas palavras de Stendhal, se sentem à beira de um “horrendo precipício”, mas tocam com uma mão a felicidade perfeita. Essa felicidade é a possibilidade, apresentada ao apaixonado, de se abandonar completamente, de perder suas fronteiras enquanto indivíduo, de se

deixar dissolver inteiramente na materialidade da existência. Mas, como Stendhal nos lembra, esse momento é efêmero: descobrimos, simultaneamente, que esse sentimento é um vislumbre, que afinal não somos um com o nosso entorno, que temos fronteiras, pois nossa mente nos destaca da realidade material, nos dá contornos, por meio de nossos hábitos. Os hábitos nos protegem, na verdade, da dissolução, nos preservam e nos conservam, assim como nos determinam enquanto sujeito. Dentre os hábitos, estão todas as formas, procedimentos, abordagens e faculdades que transformam o nosso entorno em objeto estabilizado.

Como poderia, então, um tratado sobre o amor ser dotado de coerência, quando essa experiência passional acarreta tamanha perturbação física e mental, uma paixão que impede, se levada a sério, a estabilização do mundo? Para representar essa vivência da circunstância amorosa, a escrita de Stendhal precisa conservar algo desse transtorno interior, o que eu tentei compreender como sua elaboração de uma disformidade discursiva. Esse algo se apresenta pela recusa do autor de estabelecer um ponto de fuga para o escrito. Toda perspectiva que se apresenta é circunstancial e se dissolve diante de novas particularidades.

Em vez de supor que podemos ordenar a experiência por meio de sua sistematização, Stendhal propõe uma elaboração formal que nasce da faculdade da imaginação, faculdade que pode organizar sim nossa percepção, mas de um jeito ligeiramente mais caótico do que o entendimento ou razão, com um contorno mais indeterminado, que não fagocite um objeto e o estabilize. A imaginação pode preservar a intensidade afetiva de um objeto amado, por não o dominar ou aprisioná-lo inteiramente.

Essa elaboração imaginativa é uma das formas de uma expressão da cristalização. Ela se refere ao fenômeno da formação de cristais na natureza: Stendhal conta que se jogarmos um galho seco em uma

mina de sal, após alguns meses, ele se encontrará envolto de cristais. Ele estabelece, com efeito, uma analogia: diz que quando amamos, envolvemos o objeto amado com elementos que não são vistos ordinariamente. Com isso, ele quer dizer que o sujeito projeta sobre os objetos uma significação, um discurso, uma linguagem, para que ele se torne efetivamente perceptível como objeto aos nossos sentidos, para além da sensação por ele provocada.

Esse procedimento de cristalização é uma forma de conhecimento: ela pode ser um jeito de estabelecer relações entre objetos distintos, quando vemos características semelhantes entre um e outro. A comparação e o estabelecimento de relações é uma possibilidade de conformação de um fenômeno. A separação e a identificação das partes de um objeto, o reconhecimento delas em outro objeto, a percepção do que há de diferente entre eles, a criação de um nome para se referir ao que eles carregam de comum são etapas de uma possível projeção sobre um objeto de conhecimento. Dizemos que uma árvore é uma árvore não porque quando a vimos pela primeira vez nos veio o nome árvore na cabeça, mas porque esse signo foi elaborado, dicionarizado, nos foi ensinado que um objeto com algumas características genéricas por nós reconhecidas ganha assim esse nome. Não somos incapacitados em nossa habilidade interpretativa de nomear uma árvore ou dar-lhe um significado quando a vemos, projetamos imediatamente, sem refletir, nosso hábito na percepção.

No entanto, na teoria de Stendhal, na circunstância verdadeiramente amorosa e verdadeiramente do conhecimento, no momento de constituição de um objeto que nos escapa, a memória é suspensa, a capacidade de estabelecermos relações também, não conseguimos reconhecer, nem identificar a causa da nossa perturbação mental e física, nem seu significado. Projetamos linguagens, teorias, hábitos adquiridos, levantamos hipóteses e nada se sustenta. Como diz Sten-

dhal, quando amamos, é como se estivéssemos em cima de um cavalo em grande velocidade, vemos a cada momento um enquadramento diferente do que está diante de nós: é um constante erro de ótica.

Nesses casos, nossa cristalização deve ser efetivamente como um cristal, preservar-se como um objeto cintilante, refletir diversas perspectivas, como, para usar uma expressão de Stendhal, um brinquedinho muito bonito de se ver. A cristalização pode ser também racional: ser rígida, seca e sem vida. A ambiguidade da figura da cristalização para a descrição da paixão amorosa se relaciona ao fato de que toda forma de conhecimento comporta uma etapa amorosa, que pode ser estabilizada tanto de maneira genérica, por meio de uma linguagem já conhecida, como a projeção de um sujeito que adquiriu um hábito de dominar os objetos; ou pode tentar conservar a circunstância particular que o assaltou, a indeterminação da experiência específica, o sentimento de sua radical irredutibilidade.

Na minha experiência de leitora, não acredito que Stendhal consiga alcançar seu propósito de tornar seu discurso sobre a paixão amorosa em uma experiência cristalizada imaginativa de fôlego, cintilante, cheia de perspectivas; mas o escritor, nesse livro, testa artificios e teoriza acerca do que poderá vir a ser essa forma: um romance. Infelizmente, não consegui, nos limites desta pesquisa, estabelecer pontes entre essa hipótese e os romances de Stendhal. Essa era a finalidade inicial. Ela ficou como uma intuição que se preservou ao longo do trabalho, mas que não foi levada a cabo, por falta de tempo – e, muito sinceramente, de fôlego.

Acredito, porém, que *Do amor* é interessante por si, tem, em suas teses centrais e em sua forma, um valor epistemológico próprio, que defendi ao longo do trabalho. Ele está dado inclusive no misto entre resistência interpretativa e capacidade de expressão pontual que o livro apresentou a mim, o que talvez o faça, afinal, não ser um completo fracasso.

Referências bibliográficas

Obras de Stendhal:

STENDHAL. *Stendhal: Oeuvres complètes* (141 titres annotés et illustrés). Arvensa Editions. [Edição do Kindle].

_____. *La chartreuse de Parme*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *De l'amour*. Paris: Gallimard [folio classique], 1980.

_____. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Le Rouge et le Noir*. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *Racine et Shakespeare*. Paris: Éditions Kimé, 2005.

_____. *Le Rose et le Vert*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *Vie de Henry Brulard*. Paris: Librairie Générale Française, 2013.

_____. *Journal*. Paris: Gallimard [folio classique], 1955.

_____. *Souvenirs d'égotisme*. Paris: Flammarion, 2013.

Obras citadas:

ALCIATORE, J. La Distinction stendhalienne entre l'esprit et la science. *The French Review*, v. 29, n. 3, p. 228-233, jan. 1956.

ARENDT, H. O conceito de história: antigo e moderno. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- ARISTOTELES. *De anima*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.
- AUERBACH, E. A corte e a cidade In: _____. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BACHELARD, G. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1968.
- BARTHES, R. Malogramos sempre ao falar do que amamos. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BASSOU, M. Stendhal lecteur d'Helvétius et ses idéologues sur les avatars de l'amitié. In: CITTON, Y.; DUMASY, L. *Le moment idéologique: littérature et sciences de l'homme*. Lyon: ENS Éditions, 2013.
- BENZAQUEN, R.; CASTRO, E. V. *Romeu e Julieta e a Origem do Estado*. In: VELHO, G. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BLIN, G. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: José Corti, 1998.
- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOURDENET, X. Stendhal essayiste. *De l'Amour. Romantisme*, n. 164, p. 51-62, 2014/2.
- BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BRIX, M. Éros et littérature: le discours amoureux en France au XIXe siècle. Paris/Virginia: Éditions Peeters, 2001.
- CARNEVALI, B. Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'éthopée. *Annales HSS*, n. 2, mar./abr. 2010.
- CARSON, A. *Eros the bittersweet*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.
- _____. Nicolau de Cusa. In: _____. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Editora WMH Martins Fontes, 2001.
- CITTON, Y.; DUMASY, L. (Orgs.). *Le moment idéologique: littérature et sciences de l'homme*. Lyon: ENS Éditions, 2013.

- CONDILLAC, E. B. *Tratado das sensações*. Campinas: Editora Unicamp, 1993.
- CROUZET, M. *Stendhal ou Monsieur Moi-même*. Paris: Flammarion, 1990.
- DAMES, N. Reverie, sensation, effect: novelistic attention and Stendhal's *De l'amour. Narrative*, v. 10, n. 1, p. 47-68, jan. 2002.
- DASTON, L.; GALISON, P. *Objectivity*. Nova York: Zone Books, 2007.
- DEL LITTO, V. *La vie intellectuelle de Stendhal: genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*. Genebra: Ed. Slaktine Reprints, 1997.
- DEL LITTO, V. Introdução. In: STENDHAL. *De l'amour*. Paris: Gallimard [folio classique], 1980.
- DESCARTES, R. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DIDEROT, D. *Carta sobre os cegos para o uso dos que veem*. In: _____. *Obras I: filosofia e política*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DINIZ, L. G. *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária*. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.
- DOWNES, S. 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.
- DUARTE, L. F. D. A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 55, p. 5-18, jun. 2004.
- EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/Editora Boitempo, 1997.
- ELIAS, N. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001.
- EURÍPEDES; CARSON, A. *Grief Lessons*. Nova York: New York Review Books, 2006.
- FESTUGIÈRE, A. J. La doctrine du plaisir des premiers sages à Épicure. *Revue de sciences philosophiques et théologiques*, v. 25, n. 2, p. 233-268, 1936.
- FREER, A. Diderot et Stendhal. *Littératures 10*, n. 10, p. 63-79, 1962.
- FUMAROLI, M. *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et 'des literaria', de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genebra: Librairie Droz, 2009.

- _____. *La République des Lettres*. Paris: Éditions Galimard, 2015.
- GAMBOGI, M. J. ST 72 (22/10): *Romantismo e classicismo: atualidades de uma velha batalha*. Youtube, 22 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2f2XNjBbJU>.
- GÉNÉTIOT, A. *Le classicisme*. Paris: Quadrige/PUF, 2005.
- GENETTE, G. Stendhal. In: _____. *Figuras II*. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- GILL, M. Self-control and Uncontrollable Passion in Stendhal's Theory of Love. *French Studies*, v. XIX, n. 4, p. 462-478, 2015.
- GOETZ, R. Éros idéologue: l'amour dans la philosophie de Destutt de Tracy. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 179, n. 1, p. 3-13, jan./mar. 1989.
- _____. *Destutt de Tracy. Philosophie du langage et Science de l'homme*. Genebra: Droz, 1993.
- GOLDSTEIN, J. *The Post-Revolutionary Self: Politics and Psyche in France, 1750-1850*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- HANSEN, J. A. *Barroco, Neobarroco e outras ruínas. Com João Adolfo Hansen*. Youtube, 23 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QhtJ3PHCOo>.
- _____. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v. 20, n. 33, jul./dez. 2013.
- _____. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, n. 4, p. 317-342, 2000.
- HEAD, B. W. Scientific Method and Ideology. In: _____. *Ideology and Social Science. Destutt de Tracy and French Liberalism*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985.
- HELVÉTIUS, C.-A. *De l'esprit*. Paris: Marabout, 1973.
- HUNTER, A. Signs of Reading and the Subject of Love in Stendhal's *De l'amour*. *Nineteenth-Century French Studies*, v. 36, n. 3/4, p. 205-220, mar. 2008.
- JACQUES, M. Stendhal du côté de la science. *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 53, f. 3, p. 934-937, 1975.
- JEFFERSON, A. L'Amour et le texte réfractaire. In: SANGSUE, D. (Org.). *Persuasions d'amour: nouvelles lectures de De l'amour de Stendhal*. Paris: Droz, 1999.

- JOLLY, C. Introduction. In: TRACY, A. D. de. *De l'amour*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.
- KOSELLECK, R. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/ Contraponto, 1999.
- KOYRÉ, A. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1986.
- LASZLO, P. Crystallisation et recristallisation. *Littérature*, n. 82, p. 72-85, 1991.
- LEBRUN, G. O cego e o filósofo ou o nascimento da antropologia. In: _____. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006.
- LEUILLIOT, B. Introduction. In: *Racine et Shakespeare*. Paris: Éditions Kimé, 2005.
- LIMA, L. C. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel, Kafka*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- _____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *O fingidor e o censor: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- LUKÁCS, G. Balzac and Stendhal. In: _____. *Studies in European Realism*. Nova York: Grosset & Dunlap, 1964.
- MACHADO, R. R.; TORT, A. C. Michell. Laplace e as estrelas negras: uma abordagem para professores do Ensino Médio. *Revista brasileira de ensino de física*, v. 38, n. 2, 2016.
- MANNHEIM, K. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- MARTINEAU, H. Introduction. In: STENDHAL. *De l'amour*. Paris: Le Divan, 1957.
- MERLEAU-PONTY, M. J. 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.
- MONZANI, L. R. Introdução. In: CONDILLAC, E. B. *Tratado das sensações*. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

- _____. Origens do discurso libertino. In: NOVAES, A. (Org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Desejo e prazer na Idade Moderna*. Curitiba: Champagnat, 2011.
- MORAVIA, S. From Homme Machine to Homme Sensible Changing Eighteenth-Century Models of Man's Image. *Journal of the History of Ideas*, v. 1, n. 39, p. 45-60, jan./mar. 1978.
- MORETTI, Franco. Waterloo Story. In: _____. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.
- PETITIER, P. La révolution de la littérature. In: _____. *Littérature et idées politiques au XIX siècle*. Paris: Nathan Université, 1996.
- PHILLIPS, M. S. *Society and Sentiment: Genres of Historical Writing in Britain, 1740-1820*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- PIMENTA, P. P. *A trama da natureza: Organismo e finalidade na época da Ilustração*. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.
- PION, A. *Stendhal et l'érotisme romantique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- _____. Stendhal et l'idéalisme romantique. *Recherches & Travaux [en ligne]*, n. 79, p. 149-162, 2011.
- PLATÃO. *Cármides*. Belém: Ed. UFPA, 2015.
- _____. *Fedro* [tradução do grego, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis]. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- POCOCK, J. G. A. Historiography and Enlightenment: A View of Their History. *Modern Intellectual History*, v. 5, n. 1, p. 83-96, 2008.
- PRÉVOST, J. *La création chez Stendhal: essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1974.
- PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.
- REILL, P. H. Vitalizing Nature and Naturalizing the Humanities in the Late Eighteenth Century. In: HAYES, J. C.; ERWIN, T. (Orgs.). *Studies in Eighteenth-Century Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

- RICKEN, U. *Linguistics, Anthropology and Philosophy in the French Enlightenment*. Oxford: Routledge, 1994.
- RICOEUR, P. As metamorfoses da intriga. In: _____. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- ROSSI, P. *O nascimento da ciência moderna na Europa*. Bauru: EDUSC, 2001.
- _____. *Os sinais do tempo. História da terra e história das nações de Hooke a Vico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ROUSSEAU, J.-J. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Edipro, 2017.
- SANGSUE, D. *Persuasions d'amour: nouvelles lectures de De l'amour de Stendhal*. Paris: Droz, 1999.
- SCHEHR, L. R. Stendhal's Pathology of the Novel. *French Forum*, v. 15, n. 1, p. 53-72, jan. 1990.
- SILVA, L. F. N. *O método de Condillac como técnica simbólica*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- SILVEIRA, P. T. *Um lance de retórica: retórica e linguagem na construção do discurso histórico*. Coleção Ethos - Nosso Clube. v. 1. Vitória: Editora Milfontes, 2020. [versão kindle]
- SPENGLER, H. *Imaginaire et écriture de l'énergie dans l'œuvre de Stendhal: La Révolution entre dans la littérature*. Thèse de Doctorat sous la direction de M.-R. Corredor, Université Stendhal, Grenoble 3, 2006.
- STAROBINSKI, J. Jalons pour une histoire du concept d'imagination. In: _____. *L'œil vivant II: La relation critique*. Paris: Éditions Gallimard, 2001.
- _____. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SUZUKI, M. O filósofo e o gênio In: _____. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- TAYLOR, C. *In interiori homine; A razão desprendida de Descartes*. In: _____ . *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- TOCQUEVILLE, A. *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TRACY, A. D. de. *De l'amour*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.
- _____. *Éléments d'idéologie, première partie, Idéologie proprement dite*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.
- _____. *Œuvres complètes tome V: Éléments d'idéologie Logique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2014.
- VAN DAMME, S. *À toutes voiles vers la vérité. Une autre histoire de la philosophie au temps des Lumières*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.
- VIGNERON, R. Stendhal et Hazlitt. *Modern Philology*, v. 35, n. 4, p. 375-414, maio 1938.
- _____. Stendhal, Métilde et le livre "De L'amour". *Modern Philology*, v. 60, n. 4, p. 252-273, maio 1963.
- WATT, I. O realismo e a forma do romance. In: _____ . *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEBER, M. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- WELLBERY, D. E. Retoricidade: sobre o retorno modernista da retórica. In: _____ . *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

A teoria como (pro)vocação

Henrique Estrada Rodrigues
Professor do Departamento
de História / PUC-Rio

É bem conhecido o argumento de Max Weber, na conferência “A ciência como vocação”, a respeito do caráter especializado das universidades modernas. Em 1919, quando escreve o texto, a especialização acadêmica atingira um estágio jamais conhecido antes e ao qual, para o autor, “se manterá para sempre”. Tal diagnóstico dizia sobre as carreiras e disciplinas, mas também sobre as disposições pessoais dos cientistas. Ninguém teria condições de produzir algo de valioso sem rigorosa especialização e todo aquele que não tivesse a disposição para apegar-se à ideia de que sua vida acadêmica depende de formular precisas conjecturas, o melhor seria permanecer alheio ao trabalho científico.

O argumento weberiano não carece de certa dureza, embora não termine em total desencanto. Pois a vocação científica, à qual ele próprio dedicou sua vida, lhe parece distante de uma simples operação de cálculo. Weber, a certa altura do texto, chega mesmo a vê-la tocada por uma “embriaguez singular”. Tal disposição seria, é bem verdade, cega sem a presença de um método de pensamento e de clarificação dos argumentos e demonstrações. Mas esse método também seria tola mente vazio de imaginação ou de espírito sem uma

embriaguez que motivasse a apaixonada busca por ideias precisas e hipóteses orientadoras. Nada tem valor, diz Weber, a menos que se “possa fazê-lo com paixão”.

Com paixão, certamente, Clarissa escreveu a sua tese. Mas porque amor demais pode sufocar, também o fez com método, exercício de clarificação e embriaguez especializada. E assim o foi desde o início do trabalho, embora lá atrás, quando apenas começávamos a trabalhar juntos, eu a tivesse indagado com algo mais ou menos assim:

- Como você consegue amar um livro tão desordenado como *Do amor*?

A resposta veio de imediato:

- A desordem, Henrique, não é o caso pensado de certa estrutura cognitiva? E não valeria a pena interpretá-la como problema epistemológico? Ou, pelo menos, como uma estrutura de conhecimento que teria ajudado Stendhal a entender, ordenadamente, as suas desordens e as do mundo em que viveu?

Talvez a conversa não tenha transcorrido exatamente assim. E imagino que o tom tenha sido um pouco mais coloquial. Mas é certo que essas questões – nada improvisadas, diga-se de passagem, pois desdobravam o mestrado feito sob orientação do saudoso Ricardo Benzaquen – deram a Clarissa muito o que pensar. De resto, o leitor do livro, a esta altura, já sabe avaliar o que essas hipóteses produziram: a descoberta, em Stendhal, de uma “embriaguez [muito] singular”, um tipo bem distante do nosso espírito de especialização, embora o autor francês já desenhasse um singular elo entre vocação científica e paixão amorosa, entre amor e conhecimento. Aliás, posso até mesmo imaginar o estranhamento do leitor de *O prazer da teoria* ao se deparar com um francês que fizera da própria desilusão amorosa o ponto de partida para decifrar, cientificamente, a sensação que lhe afetava.

Mas também imagino o sentimento de descoberta desse mesmo leitor, sobretudo ao desvendar, passo a passo, o delicado tecido de

uma obra que, no início do século XIX, entremeara amor ao conhecimento (ao que não se sabe) com o conhecimento do amor (do que se perdeu); que pensou a desordem amorosa (do sujeito apaixonado) de maneira ordenada; que investigou o *logos* do sentimento amoroso não para rejeitá-lo nem para dominá-lo, mas para transfigurá-lo em afeto pensante e em problema epistemológico. Enfim, quando Clarissa vai clarificando a historicidade desse intrigado tecido, o que vemos senão a própria vocação da teoria da história?

A teoria, sabe-se, pode ter muitos lugares e nuances no mundo da especialização acadêmica. Resumi-los seria tão inútil quanto arbitrário. De todo modo, imagino agora uma nuance própria à produção desta tese: pensar a teoria como uma forma de contemplação, aquela que tornaria possível um saber metodicamente concentrado ao que há de singular num tema ou objeto, sem reduzi-lo a mera ilustração de categorias de prestígio. Descortinar mundos teóricos como o de Stendhal, reconstruir a historicidade de uma gramática científica e amorosa que há muito não é a nossa, e fazer com que toda essa alteridade, ou mesmo anacronismo, ainda nos provoque e nos faça pensar: não seria esse o prazer da teoria?

Ao menos eu, mais leitor *in fieri* que, propriamente, orientador desta tese, tive prazer em descobrir, ao longo da pesquisa, as bases filosóficas de Stendhal, da “ideologia” ao “sensualismo”, do “empirismo” ao “romantismo”, do legado cartesiano às formas retórico-poéticas do autor. E fui aprendendo, entre outras coisas, sobre o inusitado de uma operação teórica de tipo estratigráfica, vocacionada a provocar a imaginação científica. Embora Stendhal lidasse com uma gramática teórica e científica conhecida em seu tempo, achei surpreendente descobrir, na tese, seus sutis deslocamentos: se ele lidava com o amor, não queria ver seu livro como um discurso romanesco sobre a paixão amorosa; se reconhecia o legado clássico da clareza e da distinção, não deixava de assimilar os questionamentos ao classicismo por meio

da centralidade das sensações e da imaginação na atividade cognitiva; se buscava compreender cientificamente a sensação, não perdia a chance de lapidar o estilo para provocar no leitor a paixão amorosa.

Certamente, não era esse último tipo de provocação que Weber tinha em mente quando falou, àquele auditório especializado, em paixão pelo conhecimento. E nem me parece que esta tese tenha lapidado seu estilo para provocar paixões amorosas em seus leitores. De todo modo, entre Stendhal e a sua atual intérprete, a paixão ao conhecimento talvez signifique, apenas, isto: o prazer de estar no mundo com os seus leitores. E amor ao mundo do livro não deveria incomodar ninguém, nem o sóbrio especialista do mundo digital.

Sobre a autora

Clarissa Mattos

Doutora e mestra pelo Programa de Pós-Graduação de História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e graduada em História pela mesma instituição. É professora substituta na área de Teoria e Metodologia da História no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ocupou a mesma função de 2017 a 2019. Foi premiada em primeiro lugar pelo Edital de publicação de teses “História e Cultura” de 2023, promovido pela PUC-Rio. Seus interesses de pesquisa voltam-se para a Teoria da História, Teoria Literária e História das Ciências, especialmente na Modernidade europeia, tendo como foco a relação entre o afeto do amor e as epistemologias do século XVIII, o que envolve o imbricamento entre História, Filosofia e Ficção.

